

L'ANTICA MUSICA DI HENRYK MIKOŁAJ GÓRECKI¹

Paolo Emilio Carapezza (Palermo)

*Ogni scriba, dotto del regno dei cieli,
è simile a un padrone di casa,
che trae dal suo tesoro
cose nuove e cose antiche
(Matteo, 13, 52).*

Il Suono e la musica

Musica è coltivazione dell'interiorità. Lo spazio sonoro è interno all'uomo: le orecchie che ascoltano sono le sue finestre sempre aperte, la bocca è porta. Lo spazio sonoro è la forma del tempo fluente verso l'eterno: in esso è il pensiero, la memoria, l'intelletto, la fantasia e la volontà. In esso è il male e il bene, la menzogna e la verità. È il regno del *Logos*, del *Verbum*, del *Suono*, ch'era in principio, che è per sempre e che ci ammonisce: “Non ciò che entra, ma ciò che esce dalla sua bocca contamina l'uomo” (Matteo, 15, 11). E le nostre azioni nello spazio esterno nascono dal nostro modo interno di essere. La *musica* è più importante della *ginnastica*, e bisogna preoccuparsene:

- Quale sarà l'educazione? – chiede Socrate (Platone, *La repubblica*, II, 376e) – Difficile trovarne miglior dell'antica, e cioè: per il corpo la ginnastica, per l'anima la musica.
- È così – risponde Glaucone.
- Allora non bisogna cominciare ad educare con la musica, prima che con la ginnastica?
- Come no?
- Nella musica comprendi i discorsi, o no?
- Io sì.
- Dei discorsi due son le specie: veri e falsi.
- Sì ...
- Ora – riprende Socrate (III, 401d-e) – o Glaucone, perciò è quanto mai importante il nutrimento musicale, perché il ritmo e l'armonia penetrano profondamente entro l'anima, e assai fortemente la toccano, conferendole buona struttura e ben disponendola, se è stata nutrita bene, altrimenti al contrario.
- È così – assente Glaucone.

¹ Questo saggio fu scritto a Palermo, su commissione di Antonino Titone, nel 1981; fu poi stampato cinque anni dopo nella rivista da lui con diretta: “Acquario”, numero 11-12, Palermo, dicembre 1986, pagine 82-103; con l'aggiunta, alle pagine 103-104, d'una brevissima biografia di Henryk Mikołaj Górecki e dell'elenco delle sue opere composte tra il 1955 e il 1984. In corpo e giustezza minori le citazioni. In corpo maggiore tra [] le analisi dettagliate, che il lettore frettoloso può omettere.

Musica, canto, incanto

Il coro apollineo delle Muse e quello dionisiaco delle Mènadi aprono la via della conoscenza. La formula, magica, misterica, scientifica, ne è strumento: racchiude la verità, o è gorgo che scende verso di essa; cantata, ripetuta, incanta. Incanto è canto che entra dentro (*charme, ciermu*), e affascina: invade lo spazio interno, accorda l'anima secondo la sua struttura, la costringe a vibrar seco.

Ripetere la formula, per incantare, è proprio dello sciamano, e dell'alchimista. Collegarla con altre, e sempre ampliarla, per allargare ed approfondire la sapienza, è proprio del filosofo, e dello scienziato. Il perfetto musico, componendo in sé le facoltà diverse dell'alchimista, dello sciamano, dello scienziato e del filosofo, parla e costruisce, canta e incanta: scende gradualmente al fondo della verità, l'abbraccia, la gode e la manifesta. La sua ars poetica gl'insegna a comporre formule differenti e contrastanti, a collegarle, e a ripeterle in modo sempre diverso: non è suo il cerchio che gira sempre uguale, ma sua è la spirale che sempre sprofonda, o si eleva; sempre uguale e sempre diversa, sempre più larga o sempre più stretta, estende il nucleo o vi tende.

Scontri e sinfonie

Górecki è musico prudente. Con cura e senza fretta saggia gli elementi, a lungo li cimenta e cementa. Cerca e ricerca la struttura adeguata per le sue sinfonie. E troverà, ma dopo molti anni, la spirale.

La *I Sinfonia "1959"* (op. 14), per archi e percussioni, è classicamente divisa in quattro tempi. I loro titoli dichiarano le intenzioni liturgiche e l'impegno espressivo. *L'Invocazione*, con i dodici accordi dodecafonici ribattuti degli archi, con i quali s'alternano e interferiscono le percussioni, è già un accenno di spirale e di quel tipico procedimento góreckiano che troverà la sua prima perfezione sei anni dopo in *Refren*. *L'Antifona*, dialogo contrappuntistico, ad ampi intervalli melodici, tra un quartetto d'archi solisti e il resto dell'orchestra, impiega fruttuosamente lo strutturalismo stockhauseniano. Il *Corale* è un intenso canto puntillista, sommesso, quasi sussurrato in segreto. La *Lauda* è invece un'esplosione di rumore, che dispiega gran virtuosismo ritmico percussivo, solo all'inizio sostenuto dagli archi, che rientrano un attimo proprio alla fine, quando la tempesta è cessata, riaccennando, con un solo accordo dodecafonico ribattuto, al procedimento iniziale, e ad una più ampia spirale.

Ma il 1959 era tempo di scontri caotici, di tempeste magmatiche. Altro che sinfonie! Ancora

nel 1962 Penderecki incendierà lo spazio con i bagliori e i tuoni delle sue *Fluorescenze*, Stockhausen scatenerà finalmente i suoi *Punkte*, e Donatoni (proprio a Varsavia) il suo “*Geotelm*” – *Per Orchestra*. Górecki li precede nel 1960 con i suoi *Scontri* (op. 17) per orchestra.

Qui l'autore usa per la prima volta l'intera orchestra, senza gli oboi, ma con un folto gruppo di percussioni (otto esecutori), comprendenti ogni sorta d'oggetti sonori rari ed esotici [...] Qui raggiunge un culmine l'energetismo tipico di Górecki e il suo interesse sperimentale per le fonti sonore. Per ricchezza e varietà sonora, è un'opera grande e meravigliosa.

Genesi

Nel 1962, l'anno della più grandiosa esplosione dell'*informale*, Górecki è già uscito dal Chaos; è intento ad opposte esperienze: al cimento della materia, alla separazione degli elementi, alla loro ricreazione, e alla loro prima ricomposizione. Per lui è l'anno di rigenerazione, l'inizio di una nuova *Genesi*.

Un nuovo metodo, peculiare di Górecki; che vuole? – si chiede Bohdan Pocij – Forse, più d'ogni altra cosa, giungere ai puri originari elementi primi, "genetici" della musica: ricrearli, e costruire con essi un nuova realtà sonora. Ci colpisce la semplicità dell'idioma, la chiarezza costruttiva e un'economia di mezzi quasi ascetica. Con sorpresa scopriamo l'individualità d'un singolo suono spoglio.

2 $\frac{d=40-42}{2}$ ($\#=80-84$)
tutti senza vibrato

III

esempio 1. Tre pezzi in stile antico (1963), pagina 17, primo sistema.

ESEMPI dalle opere di Henryk Mikołaj Górecki, edite dalla PWM: Polskie Wydawnictwo Muzyczne – Edizioni Musicali Polacche, Cracovia.

Il ciclo di *Genesis* (op. 19) consta di tre parti:

I – *Elementi* per tre archi (violino, viola, violoncello);

II – *Canti strumentali* per quindici esecutori (ottavino, flauto, tromba; mandolino, chitarra, pianoforte a quattro mani; due batterie; tre violini, tre viole);

III – *Monodram* per soprano, percussioni metalliche (49 strumenti per 13 esecutori) e sei violbassi.

Le miniere da cui l'autore cava i suoi elementi mi sembra che siano tre opere di Krzysztof Penderecki: *Anaklasis* (1960), i *Threni per le vittime di Hiroshima* e *Polymorphia* (1961).

In *Genesis II* gli strumenti “cantano” tutti “fortissimo sempre”, fino all'improvviso “piano” della sezione finale: le differenze dinamiche non offuscano la purezza degli elementi.

[L'opera si articola in cinque sezioni:

I – Clusters progressivamente agglomerantisi degli archi (da due a dodici suoni), che glissano quindi paralleli sù, giù, più sù, giù, ancora più sù: fino al suono più acuto possibile.

II – Ripetizioni irregolari di note rapide le più acute (prima singole, poi doppie) sulle quattro corde di ciascuno degli archi; quindi i suoni più acuti tenuti (due per ciascuno dei sei strumenti) su coppie di corde, sui quali entra, omogeneo, con un colpo su tutt'e quattro le sue corde tastate al sommo, il mandolino.

III – Sui bicordi irregolari e rapidi degli archi tastati al sommo, il cluster del pianoforte a quattro mani; e via via altri strumenti (mandolino a corde tastate al sommo; casse di legno, bongos e gongs a coppie; lunghe note ripercosse dei fiati in clusters sopra cuti).

IV – I suoni più acuti, tenuti o liberamente ribattuti, di tutti, tranne il pianoforte.

V – Subito all'inizio lo sbalzo dinamico dal più forte possibile al piano. Clusters, che progressivamente vengono meno (da dodici a un solo suono: inversione dell'inizio), degli archi. Sul Do diesis lunghissimo dei violini e delle viole, le deboli oscillazioni del flauto, della tromba e di due tam-tam.]

Appena compiuta, nel 1963, la terza ed ultima parte di *Genesis*, Górecki pone mano ad un'altra composizione tripartita, dialetticamente opposta a quella: i *Tre pezzi in stile antico* (senza numero d'opus) per orchestra d'archi. È anch'essa una rigenerazione, ma non più nell'orizzonte del presente alla ricerca degli elementi primi destoricizzati, bensì *genesi* storica, che affonda le radici nella tradizione, fino al suo strato aureo: le origini nel XVI secolo di un'autonoma musica strumentale.

Non viene certo meno “la chiarezza costruttiva”; ma “l'economia di mezzi quasi ascetica” e “l'individualità del singolo suono spoglio” cedono qui a un'opulenza armonica sontuosa, che risulta in sonorità timbriche inaudite, e in una sconfinata gioia e appagamento sonori. Tutto ciò è ottenuto mediante l'immersione delle antiche melodie in fasce di clusters diatonici (**esempio 1**). Verrà tempo in cui Górecki compirà l'operazione inversa: la liberazione di melodie (nuove e antiche) e di triadi armoniche da blocchi di clusters.

Scriva ancora Bohdan Pocij:

Potrebbero sembrare stilizzazioni arcaizzanti, del tipo frequente nel nostro secolo: melodie medievali e rinascimentali, una danza rinascimentale; armonie oscillanti tra l'antico e il contemporaneo. Ma, se confrontiamo questa con le opere più recenti di Górecki, essa ci appare profetica. Specialmente l'ultimo pezzo adombra quel che negli anni '70 sarebbe divenuta l'essenza della sua arte: la trasformazione e il ringiovanimento del passato, trattato non con la superiorità dell'uomo moderno che “sa di più”, e tanto meno distorto ironicamente in un pasticcio. Qui il passato risorge, per una congiura di vero amore, volontà creativa e desiderio elementare di verità e valore.

Jerzy Maksymiuk, alla guida della sua meravigliosa *Orchestra polacca da camera*, ha posto questi *Tre pezzi* fra le canzoni strumentali di Adam Jarzębski, eminente e versatile ingegno del primo barocco, e la geniale *Duma*, elegia a quattro voci di anonimo polacco della metà del XVI secolo, fonte diretta dell'ultimo dei tre pezzi di Górecki. Il concerto risulta felicemente equilibrato ed omogeneo. Di questa *Duma* disse Zdzisław Jachimecki:

Nulla v'è di convenzionale o stereotipo. L'autore di questo pezzo, unico nel suo genere, merita attenzione speciale per il suo originale e geniale talento.

Valga tal giudizio, immutato, per il rielaboratore del XX secolo, fedele e degno erede.

Coro e Refren

L'opera successiva, *Choros I* (op. 20) per strumenti ad arco (1964), è notevole specialmente perché, qui nella forma di tema con variazioni, vi si fissa definitivamente il metodo compositivo góreckiano, come procedimento a spirale tridimensionale, perpetuo ritorno di un'illuminazione, sempre più in profondità. Il tema è un accordo stabile che cresce, per sei agglomerazioni successive, dall'unisono al cluster dodecafonico, secondo la seguente progressione di suoni: 1, 2, 3, 4, 8, 12. Il 4, prima scomposto, poi moltiplicato per 1, 2 e 3, è il metro di distribuzione e il fattore di sviluppo dell'opera: l'orchestra è composta di 24 (2x3x4) violini, 12 (3x4) viole, 12 (3x4) violoncelli, 8 (2x4) violbassi; le variazioni sono 8 (2x4) e si basano su quattro oscillazioni simultanee di tre suoni che

esauriscono il totale cromatico ($12:3=4$), evolvendosi con respiro di proposizioni di 4 misure e periodi di 12 (3×4). Insomma: un'immensa amplificazione del classico contrappunto rinascimentale in 4 cori, ciascuno di 4 voci.

Come *Choros I* costituisce la continuazione di *Genesis*, così *Refren* è la continuazione di *Choros I*. Anche qui il numero 4 ($x1, x2, x3$) è fattore strutturale del contrappunto orchestrale intessuto da: 4 oboi, 4 clarinetti, 4 fagotti; 4 corni, 4 trombe, 4 tromboni; 4 percussioni (3 timpani scordati e 1 tam-tam); 24 ($2 \times 3 \times 4$) violini, 8 (2×4) viole, 8 violoncelli, 8 violbassi. In *Refren* (op. 21, 1965) diviene tematica proprio l'oscillazione che fondava il processo di variazioni dell'opera precedente. I tratti fondamentali di questa, e delle successive opere di Górecki, sono due: la crescita progressiva e irresistibile del nucleo armonico; l'introduzione di un principio dialetticamente opposto, e strutturalmente contrastante, una sorta di contrassogetto alternativo.

Sembra facile l'analisi di *Refren* – scrive Bohdan Pocij, il massimo esegeta di Górecki e di tutta la musica polacca contemporanea –. L'inizio e la fine sono su due piani sonori a pena cangianti, la parte centrale è invece motoristica. Ripetizioni continue degli stessi elementi, che si fissano indelèbili nella nostra memoria. Ciò non esaurisce però, non spiega, la peculiare profondità di questa musica, satura di elementi metafisici. Ascoltando le opere più recenti di Górecki, ci sembra di assistere al radicale processo creativo del suono, all'emergere della musica. La suggestione deriva dal tempo stesso del procedimento sonoro, dal tempo in cui l'opera si realizza. Il pensiero dell'autore sgorga e pervade la materia sonora lentamente, costantemente, ostinatamente. Tutto è volto all'interno, ogni effetto centrifugo è eliminato: tutta l'attenzione è rivolta, fissata, all'idea creativa fondante.

Refren è una grande forma tripartita (A-B-A'): le parti estreme esatoniche, “adagio, lentissimo e ben tenuto”; la parte centrale dodecafonica, “presto, marcatissimo e inquieto”. L'autore comincia da quest'opera, accrescendosi le sue capacità espressive, ad impiegare sempre più generosamente indicazioni agogiche in italiano assai precise e significative.

[A – Il *refrain* consiste in un brevissimo ma gigantesco corale, intonato da tutti gli archi divisi in un accordo, allargato per tutto lo spazio sonoro, che va via via arricchendosi armonicamente, da uno solo fino ai sei suoni della scala per toni interi. Una volta attinta, questa pienezza armonica verrà poi sempre mantenuta. Quest'accordo esatonale, pesante e grandioso, è soggetto a lentissime oscillazioni graduali: semplici (di tono o semitono) e complesse (concatenazioni ascendenti di oscillazioni semplici). Nella loro forma completa (**esempio 2**), gli accordi, replicati per i vari registri da tutti gli archi, constano ciascuno di quattro tritoni simultanei sui primi quattro gradi della scala esatonica. L'inizio e la fine di ciascuna oscillazione sono marcati dalla punteggiatura degli ottoni (Fa diesis, ma una sola volta Fa diesis e Sol diesis assieme).

B – Tutta la parte centrale, che scoppia improvvisamente fortissimo, procede esclusivamente per accordi di dodici suoni: consiste in un rapido interloquire (a velocità più che quadrupla delle parti estreme) di legni e archi, sotto i colpi (che hanno la stessa funzione di stacco che le punteggiature nella prima parte) di ottoni e timpani. Ciascuno dei tre gruppi strumentali interviene sempre con accordi dodecafonici completi: quelli dei fiati sono composti ciascuno da sei difonie di terza maggiore incastrate. Mentre gli accordi esatonici si mantenevano paralleli e immutati nelle loro oscillazioni, qui invece gli accordi dodecafonici oscillano divergendo: si stringono e si allargano per moto contrario. Infine un colpo del tam-tam, percosso a tutta forza, e lasciato vibrare, segna la ripresa.

A' – Ritorna (in tutti gli archi, “sul ponticello, sempre pianissimo, rallentando”) l'accordo esatonico per tritoni allargato per quattro ottave: ribattuto dapprima con impercettibile continuo crescendo; quindi i sei gruppi di archi cessano, uno dopo l'altro, dal grave all'acuto, di ribatterlo, e tengono fermo l'accordo. Un altro colpo del tam-tam a tutta forza riporta di nuovo il gigantesco accordo, tenuto (tutti gli archi, ordinario, in crescendo fino al forte). Un gran colpo dei tre timpani scordati, a tutta forza, riporta la grande oscillazione originaria: gli archi vi partecipano tutti, ma solo all'inizio; vanno quindi mancando, a gruppi, dal più acuto al più grave, finché rimangono soli i violbassi. Depressione massima, risucchio di profondissimo gorgo, inabissarsi nel cuore del mondo. Ma ai violbassi s'aggiungono, dopo una sola ima oscillazione, i violoncelli. Poi l'accordo si svuota: tutti gli archi tengono a lungo una sola nota, la più grave della scala, il Do, replicato per cinque ottave; attacco e stacco sono punteggiati infine dai legni, anch'essi con la stessa ottava vuota replicata per quattr'ottave, e dagli ottoni, col tritono replicato anch'esso sul Do per tre ottave.]

Terra e fuoco

Refren è certo l'opera centrale di Gòrecki: altre ne comporrà più grandiose, più complesse, ma tutte basate su quella struttura solida, efficace, ben collaudata. Fu forse gravoso perciò il suo impegno creativo, spossante: le opere seguenti verranno solo dopo due anni, e avranno carattere distensivo, lievi e guizzanti. Ecco la serie delle tre *Musichette* (1967), alle quali tre anni dopo s'aggiungerà una quarta. “Musichette” per tre, quattro strumenti. Solo la *Musichetta seconda* (*Muzyczka 2*), op. 23, è per orchestra, ma piccola, rutilante, di ottoni (4 trombe, 4 tromboni) e percussioni (2 pianoforti; 2 coppie di piatti battenti, 6 piatti sospesi, 3 tam-tam, 2 grancasse). Queste fonti sonore focose, squillanti, devono sgorgare lontane fra loro: le acute a sinistra, le gravi a destra. La *Musichetta seconda* ci appare come un infocato riflesso aereo, “fata morgana” mobile e

iridescente, delle terrigne pesanti profondità di *Refren*. La spirale è qui leggera, e si eleva, girando rapida, vorticoso e luminosa; è un parossismo bandistico, una fanfara sublimata: si pensa subito, come probabile modello, alla fanfara di quattro trombe che apre, oscillando di quarta, la *Sinfonia sacra* (1963) di Andrzej Panufnik. All'oscillazione rigida, lentissima, pesantemente armonica, accordale-omofonica, che costituiva il tema di *Refren*, fa qui riscontro un'oscillazione elastica, rapida, essenzialmente polifonica, melodico-contrappuntistica, leggera e frizzante.

La spirale di questi fuochi astrali s'articola in un'esposizione; e una serie di implosioni, o viluppi, seguite da esplosivi sviluppi: quasi teste e code di comete.

[L'esposizione procede per semitoni ed è una fanfara di quattro trombe, che vanno entrando una dopo l'altra, ben distanziate, intrecciando un contrappunto a quattro parti, che funziona complessivamente da *prima idea*; si basa su una coppia di oscillazioni di semitono (sopra, sotto, sopra e sotto) e di semiditono (solo all'in sù), alternate e mescolate, diritte e rovescie (**esempio 3**).

5 3 5 6 5

tr

cr

tn

quasi pp

vn I,II

vn III

vl

vc

vb

esempio 2. Retren (1965), pagina 9.

Le implosioni, che funzionano da *seconda idea* (“Tempo nuovo”, più veloce quasi del doppio), sono invece esatoniche, costituite da oscillazioni per toni interi, sovrapposte sulla scala diatonica di Re maggiore, crescenti per accumulazioni e intensità di suoni (difonie-trifonie-quadrifonie), in tutti i fiati, con punteggiature di piatti. Concludono su un cluster cromatico di

tritono.

E danno luogo a *sviluppi* dove si intrecciano le due idee, e cioè i tre tipi di oscillazione (semiditonica, tonica, semitonica). Dopo la terza ed ultima implosione, il terzo sviluppo consiste in una frase melodicamente tutta calante, di semitono, grado dopo grado, che porta allo sviluppo conclusivo, un'esplosione finale, ch'è quasi una *ripresa* al grave, dominata dalle profondissime oscillazioni di semitono (sopra e sotto simultaneamente) dei due pianoforti.]

⑤
molto lento (1=40-42)

cantabile

1 2

P.G. P.G.

tr 1

2

3

4

36

5/4

tr 1

2

3

4

en dehors

40

esempio 3. La musichetta
seconda (1967), pagina 5.

Vecchia musica polacca

Nella *Muzyka staropolska*, cioè “Musica paleopolonica” (op. 24, 1969) per orchestra (4 trombe, 4 tromboni, 5 corni, e archi) due fonti antiche della tradizione polacca vengono assunte

come tema, e allo stesso tempo anima, essenza, scopo a cui tende il complesso procedimento dell'artificiosa spirale sonora. Così quello che sei anni prima, al tempo di *Genesis* e dei *Tre pezzi in stile antico*, era separato, viene ora fuso assieme: ricerca di maggiori complessità formali nell'orizzonte del presente, e affondo verticale fino ai nuclei più preziosi della tradizione storica.

Le due fonti antiche, che, dialetticamente contrapposte, generano la composizione moderna, sono:

A – Un organum del 1300 circa, il bicipio “Benedicanus Domino” (**esempio 4**), dell'*Antifonario delle Clarisse di Sary Sącz*².

esempio 4. “Benedicanus Domino”, organum dell’Antifonario delle Clarisse di Sary Sącz (1300 circa); edizione moderna in *Muzyka Staropolska*, a cura di Hieronim Feicht, PWM, Cracovia, 1966, pagina 7.

B – Il tenor di “Już się zmierzcha, nadchodzi noc” (“È scuro già, la notte scende”), una canzone a quattro voci (**esempio 5**) di Waclaw z Szamotuł (c.1533 – c. 1568), pubblicata a Cracovia nel 1556

² Edizione moderna in: *Muzyka staropolska*, a cura di Hieronim FEICHT, PWM, Cracovia, 1966, p. 7.

in un'antologia di Łazarz Andrysowicz³.

^
Adagio

1 *p*
Canto Już się zmierz - cha, nad - cho - dzi

Alto Już się zmierz - cha, nad - cho - dzi

Tenore 8 Już się zmierz - cha, nad - cho - dzi

Basso Już się zmierz - cha, nad - cho - dzi

5 *(non cresc.)*
C. noc. po - pros - my Bo - ga o po -

A. noc. po - pros - my Bo - ga o po -

T. 8 noc, po - pros - my Bo - ga o po -

B. noc. po - pros - my Bo - ga o po -

10 *mf*
C. - moc, a - by On na - szym stró - żem był

A. - moc, a - by On na - szym stró - żem był. od

T. 6 - moc, a - by On na - szym stró - żem był.

B. - moc, a - by On na - szym stró - żem

3 Edizione moderna in: *Music of the Polish Renaissance*, a cura di Józef M. CHOMIŃSKI e Zofia LISSA, PWM, Cracovia, 1955, pp. 228-230.

16 *lunga*

C. - od złych czar - tów nas o - bro - nił,
 A. złych czar - tów nas o - bro - nił,
 T. od złych czar - tów nas o - bro - nił,
 B. był, od złych czar - tów nas o - bro - nił.

21 *pp* *p* *(non cresc.)*

C. któ - rzy naj - wię - cej w ciem - no - ści
 A. któ - rzy naj - wię - cej w ciem - no - ści
 T. któ - rzy naj - wię - cej w ciem - no - ści
 B. któ - rzy naj - wię - cej w ciem - no - ści

26 *poco rall* *lunga* 30

C. u - ży - wa - ja swej chy - tro - ści.
 A. u - ży - wa - ja swej chy - tro - ści.
 T. u - ży - wa - ja swej chy - tro - ści.
 B. u - ży - wa - ja swej chy - tro - ści.

*esempio 5. WAGLAW
Z SZAMOTUL
(c. 1533-c.1568),
"Już sie zmierzcha, nacho-
dzi noc", canzone a quattro
voci (Cracovia, 1556): edi-
zione moderna in Music of
the Polish Renaissance, a
cura di Józef M. Chomiński
e Zofia Lissa, PWM, Craco-
via, 1955, pagine 228-230:
parte del Tenore.*

La composizione di Górecki, che assume dunque il titolo dell'antologia di padre Feicht, consiste nello sviluppo, spiralicò e centripeto, di tre strutture distinte:

- 1 – Organum diatonicum;
- 2 – Contrapunctus simplex chromaticus – nota contra notam – supra cantum firmum cancrizantem;
- 3 – Sol, la nota difettiva nella prima struttura, ripercossa ad libitum.

Ne risulta un complicato rondò:

<i>Esposizione:</i>	A	B	A'	C
<i>Ripercussione:</i>	A"	B'	A'''	C'
<i>Sviluppo:</i>	A ^{iv} /C'	B"		a/c
<i>Ripresa (disvelamento)</i>		B		A/C

[Le sezioni A ("Benedicamus Domino") constano di alternanze tra sviluppi melodico-polifonici (□) e sviluppi armonici accordali (□) dell'incipit dell'organum, compreso nell'ambito di una nona diatonica, da Do a Re, ma senza il Sol (**esempio 6**). I grumi melodici (in un contrappunto via via intensificato, da una coppia a tutt'e quattro le coppie di ottoni squillanti, trombe e tromboni) costituiscono una fanfara, tutt'affatto simile all'inizio della *Musichetta seconda*. Questa sfocia ogni volta in una coppia di clusters diatonici, affidati invece di solito agli archi, che vanno ingrossandosi da una parte e dall'altra del solco (il Sol difettivo): da una coppia di due a una coppia di sei note contigue, cioè da quattro a dodici note divise simmetricamente da una terza maggiore vuota (Fa-La).

Palm Telesom Szarewskiego

MUZYKA STAROPOLSKA

F.H. Borelli op. 24
(1969.)

LENTO [redacted] **marcato ma ben tenuto**

tr 1. 6

tn 1. 6

tr 1. 12

tn 1. 12

Vh III
2va a 2

VL
2va a 2

16

senza cesura — między taktami nie może być absolutnie żadnej przerwy.
Instrumenty dęte w ③ raptownie przerywają brzmienie smyczków

senza cesura — perform with a perfect continuity, without a slightest interruption between the bars. The wind instruments abruptly interrupt the sound of strings (at ③)

esempio 6. Muzyka Staropolska (1969), pagina 2.

Le sezioni B (“la notte”) consistono invece in un contrappunto, nota contro nota, politonale, sempre di soli archi, crescente e per lunghezza e per numero di voci, sul cantus firmus cancrizans, posto qui a fondamento nel basso, e ch'era invece nel tenore della canzone rinascimentale. Si passa da due voci sui due ultimi versi (B – **esempio 7**) a quattro voci sui quattro ultimi versi (B'), a sei voci su tutt'e sei i versi (B" – tutti i versi e tutti gli archi); finché tutto repentinamente si rovescia, raddoppiando la densità di tessitura (**B**): il cantus firmus, finalmente originale e non più retrogrado, balza in cima, e il soprano lo canta in trionfale crescendo dall'inizio alla fine su un contrappunto a dodici voci reali (i gruppi di archi divisi a due).

25 *(p. 25-26)*
MOLTO LENTO *molto bene tenuto*
4 2

Vn III unis. *tutti sul ponticello* *prawy pp, z łezym podziwka*
 VL unis. *almost at the tailpiece* 169

quasi p *absolutnie bez niuansów*
with no shading at all

** między nutami nie ma żadnych przerw – leżący smyczek. Jedna* *no interruptions between the notes – lying bow, one note – a*
nuta – jeden smyczek *single stroke*

26 **4**
 Vn III *x)*
 VL 177

senza cesura

esempio 7. Muzyka Staro-polska (1969), pagina 12, numeri 25 e 26.

Le sezioni C (“Alleluja” del “Benedicamus Domino”) consistono in cupree esplosioni (simile a quelle ai numeri 20 e 22 della partitura di *Refren*, centrate pure sul Sol, ed alle implosioni

della *Musichetta seconda*), meri ornamenti (senza “note reali”) dei cinque corni sul Sol, nell'ambito di una quinta diatonica attorno ad esso, ripercossi ad libitum (**esempio 8**): il Sol difettivo nell'incipit, ma presente nell' “Alleluja” dell'*organum* originario. Levitazioni dei jubila melismatici, sorgere del Sol nell'affocato rame dei corni.]

Handwritten musical score for five horns (CR 1-5) in G major. The score is divided into two systems. The first system contains measures 32 and 38, with a double bar line between them. A circled '32' and a circled '38' are at the beginning of the first system. A box containing 'ff' is placed below the first system. The second system starts with a 'corta' marking and a fermata. The notation includes various rhythmic values and melodic lines for each horn part.

esempio 8. Muzika Staro-
polska (1969), pagina 19.

Tre sezioni nettamente diverse e distinte per colore (sia strumentale che armonico), intensità, melos e ritmo: lo splendore del giorno, la notte tranquilla, il fremente risveglio e il rapido progresso dell'alba.

[La seconda volta sui cuprei melismi attorno al Sol risorge a un tratto la squillante polifonia iniziale, ma affatto dispogliata delle rutili appoggiature (triple, doppie, semplici) che l'avevano sin qui aureolata, e priva delle distensioni periodiche in clusters d'archi. Al calare delle guizzanti vampe dell'*organum* risponde invece il montare irresistibile, nel placido flusso degli archi moltiplicati, del contrappunto notturno: appena un infocato trèmito, specchio incandescente d'ottoni, separa la sestina, finalmente completa, sul cantus firmus ínfimo e retrogrado, dal balzo di questo al sommo, sovracuto, e finalmente disvelato nella sua melodia originale, sopra le liquide profondità d'un'armonia a dodici voci peregrine.

Infine risplende sopra l'acque pacificate il luminoso Suono: nella stretta coppia di clusters diatonici di tutte le fonti sonore (sia a fiato, sia ad arco), che riempiono attorno una quinta sopra e una quinta sotto, brilla finalmente il Sol, che n'esce, e rimane libero nel fuoco di tutti gli ottoni. Su di esso, che poi, rispecchiato per tutto il mare delle corde, si va allargando in un cluster diatonico continuo, due trombe eseguono completo l'autentico bicinium originale, l'*organum duplum* del "Benedicamus Domino – Alleluja" (α), causa et origo di tutto questo cosmo sonoro. Terminato il canto organale, tutti gli ottoni si uniscono anch'essi al grandioso cluster diatonico che riempie tutto lo spazio attorno al Sol (β), come allelujatici raggi eterni della luce sua.]

Spirale centripeta! Alla fine si giunge al centro (sommità e profondità), al nucleo originario, allo Spirito che col Suono (*Lógos*, Verbum) crea, tempera e mantiene l'universo. Vi si congiunge quel ch'era separato, vi si illumina quel ch'era confuso, vi si rischiarava quel ch'era opaco, fluisce quel ch'era arido, si sana quel ch'era frammentato, si flette quel ch'era rigido, si riscalda quel ch'era freddo, giunge alla meta quel ch'errava.

Dolorosa, lacrimosa

Ad Matrem (op. 29, 1971), per soprano solo, coro misto e orchestra, è certo la più elementare e più fortemente psicagogica tra le grandi opere di Górecki. "Alla memoria di mia madre", ma anche *ad Matrem magnam*, alla gran Madre, ctonia e urania, terrigna e celeste, degli

uomini e di Dio.

Consta di tre elementi:

α – Percussione isocrona melicamente indeterminata: rumore pesante, crescente. *Nessun intervallo*.

β – *Intervallo neutro*, di quarta, e specialmente tritono: *Urschrei*, grido originario, nei fiati.

γ – *Intervallo patetico*, di grado, specialmente seconda minore: parola intonata, articolata dalle corde, vocali e strumentali.

I tre elementi sono composti in una struttura ternaria:

[A (“Ritmico, marcatissimo, energico, furioso, con massima passione e grande tensione”):

α , che s'ingrossa lentamente (dapprima solo la gran cassa “molto profonda”, pianissimo; s'aggiunge nel crescendo sul mezzopiano un timpano “profondo, scordato”, poi sul forte l'altro timpano “mediochiaro, scordato”, infine sul fortissimo e ancora crescendo il tamburo) e culmina per due volte in β , urlo tremendo di dolore (**esempio 9**); da β s'attinge finalmente γ (**esempio 10**), la parola intonata: “Mater mea”.

B (“L'istesso tempo, ma tranquillissimo, cantabilissimo, dolcissimo, affettuoso e ben tenuto, legatissimo”). L'urlo di dolore finalmente s'articola e si stempra, si realizza quindi nell'inflessione verbale ed esprime la passione: sull'accordo di terza minore, tritono e quarta giusta (β) di archi arpa e corni, le oscillazioni di quarta (β) e di seconda minore (γ) dei flauti e dei violini primi, tutti in registro acuto (**esempio 11**).

L'elemento patetico espressivo (γ) invade quindi tutto lo spazio sonoro, sprofondandovi:

C (“Molto lento, marcato, pesante, sostenuto”: l'agogia contrasta con la concitazione espressiva della melodia); sull'accordo di seconda maggiore (replicata all'ottava) degli archi e dei legni più gravi, sostenuti dal pianoforte, tutti nel registro più grave, fiorisce la bruna melodia delle viole, per gradi congiunti (**esempio 12**).

④

19

tmb

tp 1.

2.

gc

ff *crescendo*

⑤

3 2 3 2 19

cl 1-4.

ob 1-4.

tr 1-4.

tn 1-4.

tmb

tp 1.

2.

gc

ffff

P.G.

P.G.

x) Onyjtke przedmłtki zawsze na „RAZ”. All grace notes always on the beat.
 xx) wtrąbkach przedmłtki NON LEGATO $\hat{\cdot}$ $\hat{\cdot}$ in trumpets grace notes non legato $\hat{\cdot}$ $\hat{\cdot}$

esempio 9. Ad Matrem
 (1971), pagina 5.

Handwritten musical score for voice and choir. The score is in 4/4 time and features four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are "MA-TER ME - A". The Soprano part includes a "ten." (tenuto) marking and three accents (^) over the final notes. The choir part is labeled "COYO".

esempio 10. Ad Matrem (1971), pagina 9: parte del coro.

Handwritten musical score for string instruments. It includes staves for Violin I (Vh I), Violin II (Vh II), Viola (VL), and Violoncello (VC). The score is in 4/4 time. The Violin I part starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Viola part also starts with *mp*. The Violoncello part has a triplet of eighth notes at the end of the first measure.

esempio 11. Ad Matrem (1971), pagina 10: parte degli archi.

Handwritten musical score for string instruments. It includes staves for Viola (VL), Violoncello (VC), and Violone (Vb). The score is in 4/4 time. The Viola part has a *poco* dynamic marking. The Violoncello and Violone parts also have *poco* markings.

esempio 12. Ad Matrem (1971), pagina 12: parte degli archi.

Queste tre sezioni valgono come esposizione amplificata dei tre elementi, già tutti presenti peraltro nella prima.

[I conflitti e le tensioni fra il secondo e il terzo elemento, che sempre più domina, si

sviluppano nelle sezioni intermedie: B' (più lungo e più denso), C' (poco variato) e B'' (simmetrico di B') interrotto da:

A': Ripresa densissima strepitosa, con i primi due elementi sovrapposti e fusi, momento culminante di massima tensione, che una breve interruzione, in cui s'inserisce appena il terzo elemento (la parola intonata), eccita ancor più, fino a uno scoppio, seguito da un lungo silenzio.

C'': Conciliazione e catarsi: il cielo feconda la terra. Dai lunghissimi accordi d'una coppia di seconde minori sovrapposte (Do-Re bemolle, Sol-La bemolle) separate da un tritono spaccato in terza e seconda maggiori (Re bemolle-Fa-Sol), che via via, negli archi divisi a cinque, invadono a onde e ricolmano la spazio (vedili riassunti nel pianoforte, ch'entra dopo quattro misure di breve: **esempio 13**), sgorga e si discioglie ("Lento e largo, tranquillissimo e cantabilissimo, ma dolente e lamentabile") la melodia purissima della voce femminile, soprano solo, sui tre suoni superiori dell'accordo (tre gradi congiunti per seconda maggiore e minore). L'agogia cospira ora con il pathos della melodia: "Mater mea, lacrimosa, dolorosa"; arcobaleni trascorrono nel cielo sulla terra, tra gli occhi nel volto.]

esempio 13. Ad Matrem (1971), pagina 24: parti del canto e del pianoforte.

La conclusione ideale di quest'inno – ma subito dopo la composizione della gigantesca *II Sinfonia* – sarà la salmodia *Euntes ibant et flebant*, per coro di dodici voci miste a cappella (op. 32, 1972):

Euntes ibant et flebant, mittentes semina sua.
Venientes autem venient cum exultatione, portantes manipulos suos
(Salmo 125, 6).

E qui Górecki continua la riduzione sistematica di mezzi e materia sonori, che lo conduce alla riconquista dell'armonia tonale, e che culminerà poi nella *III Sinfonia*. Tutta la salmodia sta racchiusa nella terza modale di Re minore, che sorge subito lentamente in clusters sulla tonica (**esempio 14**).

Example 14 shows three staves of music. The top staff has the lyrics 'E UN TES' and the middle and bottom staves have 'E UN TE ES'. The music consists of simple rhythmic patterns on a single pitch.

esempio 14. Euntes ibant
et flebant (1972), pagina 3:
parte dei contralti.

[L'inserzione di un versetto d'un altro salmo

Venite, adoremus et procidamus: et ploremus ante Dominum, qui fecit nos
(Salmo 94, 6)

avviene sulla medesima armonia, e solo il ritmo cambia. La ripresa accelera l'agogia, impiega tutte le dodici voci, ed espande l'armonia; l'arricchisce, completamente al momento della raccolta delle messi, d'un tricordo, ottenuto da quello fondamentale per rispecchiamento al grave (**esempio 15**): accordo completo d'undecima sul sesto grado, Si bemolle.

Example 15 shows two systems of music. The first system is for Soprano (S.) with three staves. The second system is for Alto (A.) with three staves. The lyrics are 'Ve nien tes au tem ve nient'. The Alto part features a complex harmonic structure with many flats.

esempio 15. Euntes ibant
et flebant (1972), pagina
19: parti dei soprani e dei
contralti.

La conclusione, tornando al moto *Lento*, si limita di nuovo dapprima al tricordo iniziale, ma ammolando infine il Mi, che funziona così da sensibile siciliana e raddolcisce il placido flusso; splende quindi sulla tonica, come il sole, l'accordo perfetto maggiore, che si stempra infine nella triade minore, lunare, cui conduce, fungendo ora da sensibile superiore sulla dominante, il Si bemolle.

Manca in tutta la composizione il Sol, come nel “Benedicamus Domino” della *Muzyka Staropolska*.]

La spirale cosmica

La II Sinfonia “Copernicana” (op. 31), composta nel 1972 per la Fondazione Kościuszko di

New York, e ad essa dedicata, fu pubblicata l'anno seguente, nel cinquecentesimo anniversario della nascita di Nicolò Copernico. Per soprano e baritono soli, coro misto e grande orchestra, è l'opera più grandiosa di Górecki: fiati e coro a quattro, archi a dodici (violini divisi in tre dozzine), arpa, pianoforte a quattro mani, e sei percussioni (3 tamburi, 3 timpani, 3 grancasse, 2 tam-tam). Consta di due parti, strettamente connesse ma assai diverse, e dura complessivamente circa 37 minuti (16+21).

La struttura generale deriva dalla ricorrenza alternata di quattro sezioni, differenti per colore armonico:

A – esatonica;

B – pentatonica;

C – dodecafonica;

D – diatonica: tonale (Re bemolle maggiore), triadica.

Esse si susseguono così nelle due parti della sinfonia:

I [*il Chaos*]: A, B, A', C, A'', C', A''';

II [*il Cosmo*]: B' [*la notte*], D [*il giorno*], B'', D', B'''-D''.

Vi è dunque ripresa e ampliata la simbologia numerica pitagorica, fondamento dell'armonia universale, del *Choros I* e di *Refren*: il 4 scomposto e moltiplicato per 1, 2, 3.

Le sezioni A, “Marcatissimo, con massima passione e con massima espressione, con grande tensione, ma ben tenuto”, fortissimo, consistono in un gigantesco cluster esatonico, lungamente oscillante per semitono e per semiditono. È proprio la stessa spirale di *Refren*, ripresa là dove era giunta al massimo del suo sviluppo, ed ampliata, con sfolgorio di fiati, archi e percussioni in galassie sonore e luminose.

La molle armonia pentatonica (“duży bémol”: gran bemolle, tutte note nere) delle sezioni B, “piano sempre”, risuona dapprima “molto lento, tranquillissimo, cantabilissimo e legatissimo” negli archi, frammista ancora a frammenti pungenti della dura scorza esatonica iniziale, ravvivati da lueggiature intermittenti di flauti, clarinetti, corni e tromboni.

Ed ecco la dura scorza richiudersi (A'): ritornano amplificate, lungamente perdurando, le oscillazioni gigantesche del cluster esatonico, duro e scintillante, il più forte possibile, in tutti gli strumenti. Come sulla superficie stessa di questa scorza sonora si forma a poco a poco il totale cromatico dei dodici semitoni della scala temperata (C).

[Dapprima (c) è un doppio tritono (Mi-Si bemolle, Fa diesis-Do), fortissimo, “inquieto, marcato”, nei tromboni, violoncelli e violbassi, poi anche nei fagotti e nei corni.

Quindi (c') un cluster cromatico che si espande, si contrae e si riespande, mentre corrispondentemente cresce e scema la densità timbrica: da tre suoni compresi nella seconda maggiore Sol-La (“furioso, marcatissimo, più ff”) a fanfara di biscrome nei tromboni, a cinque suoni nella terza maggiore Fa diesis-La diesis (“molto ff”) a fanfara nei corni e tromboni, a sette suoni nel tritono Fa-Si (“fff”) a fanfara in tutti gli ottoni. Una sistole quindi conduce a una più forte diastole: da cinque suoni nella terza maggiore Do-Mi (“mezzopiano, tranquillo, semplice”), tenuti negli archi, a fanfara di crome nei fiati; a nove suoni nella sesta minore Mi-Do (“fff, furioso, marcatissimo”) a fanfara di biscrome negli ottoni; a undici suoni nella settima minore Re diesis-Do diesis (“più fff”) sempre a fanfara di biscrome negli ottoni.

Un ponte (c''), “ritmico, energico, marcatissimo, furioso, ffff sempre”, giustappone elementi di C e di A, mostrandone la sostanziale omogeneità: all'interno d'un bicinio (che, partendo dai poli della stessa settima minore Re diesis-Do diesis, gradualmente s'espande per moto contrario al suo esterno progredendo per toni interi, e si contrae regredendo per semitoni, armonicamente oscillando tra settima minore e tritono, e riposando sulla terza maggiore) si riforma il cluster per toni interi; ed è infatti subito di nuovo A, ma trasposto e rovesciato: le oscillazioni di accordi esatonici sono essi pure a fanfara di semicrome negli ottoni.]

Segue la ripresa dinamica (A'') del refrain, intensificata e accelerata, con oscillazioni veloci del cluster esatonico in tutta l'orchestra; tacciono quindi ottoni e percussioni, ma le oscillazioni proseguono ancor più veloci, sempre il più forte possibile, negli archi e nei legni, su tutti i gradi della scala cromatica, e con balzi sempre maggiori. Il ritorno dell'armonia dodecafonica (C'), “deciso e marcato”, ne mostra la vera natura: l'accordo dodecafonico, oscillante negli archi per terze e seconde, ornato da legni e tamburi, non è che un doppio cluster esatonico a intervallo di semitono. Esso, ribattuto infine negli ottoni che entrano all'improvviso, “molto crescendo”, conduce all'ultima ripresa del refrain esatonico (A'''). È una riesposizione statica di A, testuale ma intensificata. Tutti suonano “ffff a tutta forza”, mentre il coro, in ottave sulla linea melodica risultante al sommo dall'oscillazione dell'accordo esatonico (oscillante quindi attorno al Mi acuto per semitono inferiore e superiore, e per semiditono inferiore), proclama:

Deus, Deus,
Deus qui fecit caelum et terram.
Deus, Deus,

Deus qui fecit luminaria magna
(Salmo 145, 6-7).

La voce umana, cuore del cosmo, torna verso il Suono (*Lógos, Verbum*) originario e creatore, il Suono ch'era in principio presso Dio, il Suono ch'è Dio stesso.

La seconda parte della sinfonia consiste quasi interamente nel dolce gheriglio, pentatonico e diatonico, che attraverso il duro guscio della prima parte, quasi tutta esatonica e dodecafonica, s'era appena intravvisto. Il tempo, ch'era lì “marcatissimo, inquieto, furioso”, diventa ora “lento, largo, contemplativo, tranquillissimo e cantabilissimo”. Dominava lì il fortissimo “ffff”, qui è quasi tutto “piano sempre”.

Sul cluster pentatonico tenuto lungamente dagli archi e poi anche dai fiati più gravi, sostenuti dal pianoforte (B'), il baritono ripete i versetti salmodici: la sua melodia è però dura e scura, consistendo d'oscillazioni semitoniche, lentamente ascendenti, come quelle del gigantesco esacordo all'inizio dell'opera. Il mondo è ancora nel buio. Entrano via via sempre più strumenti, ma duri e scuri; e alcuni rinforzano, sempre più numerosi, l'accordo pentatonico, altri l'oscillazione ascendente della melodia, che sale lentamente d'ottava tra due Mi bemolli.

Finché il crescendo, dinamico e agogico, giunge al culmine: fortissimo, “con massima espressione e grande tensione”, il baritono intona il versetto: “Deus qui fecit lu...”. Ma tanto sforzo sarebbe vano, se un miracolo non accadesse: sulla prima sillaba di “luminaria”, sul Mi bemolle centrale il soprano dà il cambio al baritono (**esempio 16**), mentre il cluster pentatonico si schiarisce improvvisamente nella triade di La bemolle maggiore (accordo perfetto di dominante in primo rivolto). Il cosmo diventa luminoso: “Fiumi di fuoco immortale generano l'amabile giorno” (Mesomedes di Creta, *Inno al Sole*). Quest'illuminazione è l'acme della creazione del mondo, e di quest'opera che la rappresenta. La luce che inonda le tenebre coincide qui infatti con la creazione della donna, sogno realizzato e sublimazione dell'uomo. Se il corpo dell'uomo fu tratto “dalla polvere della terra” (*Genesi*, 2, 7), quello della donna dal cuore stesso dell'uomo (*Genesi*, 2, 21). Se l'uomo è perfezione del creato e “gloria di Dio, la donna è gloria dell'uomo” (San Paolo, *Lettera I ai Corinzi*, 11, 7), gloria cioè della gloria di Dio, e perfezione della perfezione del Cosmo.

ff *crescendo*
con massima espressione e grande tensione
ff *cresc.*

Br. *cae-lum et te-mam cae-lum et ta-mam De-us qui fa-cit Lu*

Soprano *mi-na-ria ma-gna*

arpa (DES ES F GES AS B C DES)

esempio 16. Il Sinfonia
 (1972), pagine 65 e 66:
 parti del baritono,
 del soprano e del pianoforte.

La melodia del soprano, su “luminaria magna”, ascende rapidamente per la scala diatonica di Re bemolle maggiore, elevandosi d'una decima sopra accordi diatonici di strumenti dalla voce chiara: i flauti danno il cambio agli altri fiati, entrano l'arpa e i violini primi, che tengono ferme

tutte le note della melodia, costruendo il cluster diatonico di Re bemolle maggiore, mentre gli altri archi e il pianoforte alternano l'accordo di La bemolle maggiore con quello di Do minore e Sol bemolle maggiore.

Soprano e baritono si congiungono quindi alla diapason, salmodiando “qui fecit luminaria magna” sulla terza minore Mi-Sol bemolli. Si alternano quindi sulla coppia di voci la stellata notte pentatonica e il solare giorno diatonico (B^{''}, D', B^{'''}):

Solem in potestatem diei,
Lunam et Stellas in potestatem noctis
(Salmo 135, 8-9).

Finché rientra il coro, intonando "molto lento, semplice, mezzopiano sempre" un'esclamazione di Nicolò Copernico (*De revolutione orbium caelestium*, 1543: liber I):

Quid autem caelo pulchrius,
nempe quod continet pulchra omnia?

È un contrappunto diatonico a quattro voci, rafforzate dai fiati, in modo dorico (Re minore senza sensibile), sul cluster pentatonico degli archi, arpa e pianoforte, scandito dai colpi del tam-tam. Finisce “marcato, pesante”, diminuendo fino al pianissimo, sulla triade di Re minore, ribattuta con ritmo giambico da fagotti e corni,, prima completa, poi ridotta, quindi distorta, sempre su quel cluster.

Qui inizia, sempre all'interno di B^{'''}, la *Coda*: rimasto puro, il cluster pentatonico (*duży bemol*, gran bemolle) sale da violoncelli e violbassi, pianissimo, per tutti gli archi; invade poi, crescendo fino al fortissimo, tutta l'orchestra. Ma diminuisce di nuovo, fino al piano, man mano che i fiati vanno uscendo; restano di nuovo soli gli archi, che – con l'intervento del pianoforte – si convertono tutti assieme, subito rischiarando il suono, all'accordo di La bemolle maggiore (sezione D^{''}), che – pervadendo lo spazio – cala lentamente dal piano al pianissimo. “L'accordo deve però risuonare distintamente fino al suo termine”. Segue infinito silenzio assoluto.]

Amen

Sempre più Górecki si concentra sulla voce umana, che aveva riscoperto nel 1971, con la composizione di *Ad Matrem*. E scarica sublimandola la tensione accumulata in anni di sperimentalismo: i clusters non sono che contrazioni di accordi dissonanti, più o meno complessi, che possono efficacemente risolvere in tradi di tonica. Penderecki lo aveva già intuito nel 1961, concludendo i tumultuosi clusters di *Polimorphia* (per 48 strumenti ad arco) sull'accordo perfetto di

Do maggiore. Ma è nel momento della grande illuminazione nella *II Sinfonia* di Górecki che tal procedimento viene dimostrato e razionalizzato: realizzando "con decoro e persuasione, il sentimento delle parole" – come, sulle orme di Aristosseno di Taranto e di Dionigi d'Alicarnasso, insegnava Pietro Bembo ai poeti e ai musicisti del rinascimento – il contrasto armonico assume un'enorme ricchezza di senso. Le successive opere di Górecki si baseranno infatti perlopiù su un testo verbale: le voci umane vi domineranno e la struttura sarà determinata dalla ritrovata opposizione dialettica tra clusters e triadi, dissonanze e consonanze in funzione timbrica ed espressiva.

La *II Sinfonia* è seguita da tre brevi pezzi per coro a cappella: la salmodia *Euntes ibant et flebant* (op. 32, 1972) a dodici voci miste, della quale abbiamo già parlato; le *Due canzonette* (op. 33, 1972) a quattro voci pari; e un *Amen* (op. 34, 1975) a otto voci miste.

Le *Canzonette* sono su due poesie di Julian Tuwim: *Anno e guai* e *Ciance d'uccelli*. Questa deliziosa musica infantile (dedicata dall'autore alla sua bambina), come la salmodia che la precede, si basa sul tono di Re, ed oscilla tra il tricordo per gradi (contrazione dell'accordo di nona) e la triade perfetta sulla tonica: modo minore e tetrapodie ioniche a minore (**esempio 17**) nella prima canzone, modo maggiore e tetrapodie proceleusmatiche (**esempio 18**) nella seconda.

Cztery biedy na tym świecie: Pierwsza bieda wiosna

Bie- bie- da na świecie bie- bie- da wios- na

esempio 17. Due Canzonette
(1972), pagina 3: prime
quattro misure del secondo
sistema.

Przyjła gaska do kaczki, obgadasy kurze nozki.

Przy- ja- ga- ska do- ka- cz- ki, ob- ga- da- sy kur- ze no- zki.

esempio 18. Due Canzonette
(1972), pagina 6: prime
quattro misure del secondo
sistema.

Il trittico si compie con l'*Amen*, una clausula in La a quattro-otto voci, ch'è assai più complessa della salmodia, e in cui l'armonia triadica ha altrettanta estensione che nelle *Canzonette*. Il procedimento è sempre lo stesso (quello intuito e collaudato nella seconda parte della *II Sinfonia*): dalla massa grezza del cluster diatonico (contrazione di accordi dissonanti di settima, nona e undecima, più o meno completi – **esempio 19**), come la statua dal marmo grezzo, viene cavata la triade di tonica, trascolorante tra maggiore e minore. Ma il musicista ha un vantaggio sullo scultore: può rituffare la forma netta nella materia confusa, e riestrarla grondante, rinnovando la sorpresa per l'illuminazione diversamente vibrante e colorata.

Handwritten musical score for "Amen" (1975), page 5, measures 1-6. The score is for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The tempo is "Lento e Tranquillo" with a metronome marking of 52. The time signature is 2/4. The Soprano and Tenor parts have lyrics "A - ME - N". The Bass part has lyrics "A - ME - N". The Alto part has lyrics "A - ME - N". The score shows a cluster of notes in the first measure that resolves into a triad in the second measure.

esempio 19. Amen (1975),
pagina 5: le prime sei
misure.

Questi procedimenti, consistenti nell'opposizione di masse tese dissonanti a masse distese consonanti, vengono applicati in modo assai esteso e pur sempre intenso nella *III Sinfonia* (op. 36, 1976): "Sinfonia dei canti di dolore" per soprano solo e orchestra. Nella *II Sinfonia* risuonava la *musica mundana*, e si componeva la concorde discordia dell'armonia dell'universo; nella *III Sinfonia*, che l'autore dedica a sua moglie, si manifesta la *musica humana*: fluiscono i canti sotto il torchio della morte e del dolore. La morte, distruzione dell'armonia di un microcosmo animato, provoca in quello stesso o in un altro lo splendore sonoro.

Adeguatamente ristretta è la compagine orchestrale: fiati a quattro (flauti, clarinetti, fagotti, corni e tromboni), arpa, pianoforte e archi; senza oboi e trombe e senza percussioni.

La *III Sinfonia* si compone di tre tempi, e dura quasi un'ora. Il primo tempo è tripartito:

è un canone severo <a otto voci> – scrive l'autore – rotto dall'invocazione del soprano; tutto è basato su un frammento di canzone kurpia, pubblicata nella raccolta del reverendo Władysław Skierkowski.

[Il soggetto è una lunga melodia in modo eolio trasposto alla diapente superiore (tonalità di Mi minore, ma senza sensibile): si solleva sulla tonica fino alla diapason, e simmetricamente vi ridiscende. Sono ventiquattro misure di minima, “lento, sostenuto, tranquillo, ma cantabile”, intonate pianissimo dai soli violbassi secondi, a partire dal suono più grave. Questi ripetono quindi sette volte la melodia, mentre, in imitazione canonica (ad diapente post minimam), a ogni ripetizione entra in continuo crescendo un nuovo gruppo di archi, dai violbassi primi ai violini primi. Con questi il ciclo delle quinte si compie, e la melodia risuona, otto volte rintrecciata, quattro ottave sopra il dux (**esempio 20**). All'ottava ripetizione i violini secondi e primi, a loro volta divisi, raddoppiano alla diapason acuta – entrando gli uni dopo gli altri – la loro melodia: questa svetta così finalmente cinque ottave sopra il dux. Dopo questo lungo apice, il complesso tessuto contrappuntistico si contrae, altrettanto lentamente di come si era espanso: salgono ora i bassi di diapente, e gli acuti scendono via via altrettanto: le fila s'uniscono e si riducono gradualmente fino al lungo unisono finale di tutti gli archi sul Mi dell'ottava centrale.

The image shows a handwritten musical score for a string section, consisting of two systems of staves. The first system includes staves for Violin I (Vh I), Violin II (Vh II), Viola (VL), Violoncello (VC), and Contrabasso (Vb). Above the first staff, there are circled markings: a circled 'X' and a circled '7'. To the right of the first system, the word 'poco' is written above a fermata symbol. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'pochiss.'. The second system continues the musical notation for the same instruments. The score is written in a clear, legible hand.

esempio 20. III Sinfonia
(1976), pagina 14.

Da questo contrappunto canonico risulta un'armonia modale piuttosto libera: fondata sulle consonanze perfette e imperfette, non è scevra di ottave e quarte parallele; le dissonanze pur programmate, risultano tuttavia abbastanza casuali su tutti i gradi della misura: il moto congiunto della melodia però fa sì che risolvano spesso discendendo di grado, o che si configurino come note di passaggio.

L'invocazione del soprano (“Figlio, figlio...”) s'articola sulla stessa ottava modale divisa in due tetracordi discendenti: Mi-La, Si-Mi. Il canto, “tranquillissimo”, e via via “dolcissimo, doloroso, appassionato, affettuoso, lamentoso”, si riflette negli strumenti come all'interno di un prisma di specchi, e si crea così da sé un involucro armonico. Sono dunque all'inizio clusters formati dalle note via via sovrapposte dei tetracordi. L'alternanza in quello inferiore di Fa diesis e bequadro orienta verso la tonalità di Re, maggiore e minore. E di fatti la triade maggiore viene raggiunta, attraverso un lungo cluster di Re bemolle maggiore, che la fa sembrare un arcobaleno sulle parole: “Parla a tua madre, che ne gioisca”. Ritorna l'opacità dei tetracordi sovrapposti sullo sconcolato finale: “Ahi, ché ormai lontan da me Vai”, che però si schiarisce di nuovo verso la triade di Re maggiore sulle ultime parole: “mia speranza cara”.

E il contrappunto a otto parti reali viene qui subito ripreso all'apice, e risolto in modo affatto diverso: le linee melodiche non convergono, come la prima volta, verso il centro, ma risprofondano via via verso il suono più grave, dal quale erano sgorgate; tale contrazione rispecchia l'espansione iniziale.]

“Il secondo canto – dichiara l'autore – è un lamento sul semplice schema ABABC”: “Lento e largo, tranquillissimi, cantabilissimo, dolcissimo, legatissimo”.

Nel preludio (A) in La maggiore sulla quinta vuota di tonica si sommano con gesto chopiniano gli accordi di terza sulla dominante e sottodominante: ne risulta, nei punti di massima condensazione, il cluster tonale di La maggiore, difettivo del Si (**esempio 21**).

2 4 2 ^{II} 4

LENTO e LARGO (♩=44) tranquillissimo -
cantabilissimo - Dolcissimo - LEGATISSIMO

ar

p

pf *pp sempre*

ped sempre

p

Vn I 1p. 2p.

Vn II 1p. 2p.

VL 1p. 2p.

VC 1p. 2p.

The image shows a handwritten musical score for Example 21, III Sinfonia (1976), pages 71 and 72. The score is in Si bemolle maggiore and consists of five systems of staves. The first system is for 'ar' (aria) with two staves. The second system is for 'pt' (piano) with two staves. The third system is for 'Vn I' (Violin I) with two staves. The fourth system is for 'Vn II' (Violin II) with two staves. The fifth system is for 'VC' (Violoncello) with two staves. The music is characterized by dense, overlapping textures of thirds and seconds, creating a complex harmonic structure.

esempio 21. III Sinfonia
(1976), pagine 71 e 72.

In Si bemolle maggiore la fanciulla, prima di morire, conforta la madre terrena e chiede aiuto alla madre celeste (B): l'armonia è densissima, sempre senza sensibile, mista di terze e seconde sovrapposte, condensazioni di rivolti incompleti di settime e none, parallela al respiro della melodia.

Nella ripresa la “mamma” viene invocata (A') con la melodia che fiorisce sull'accordo di La maggiore, e la “regina dei cieli” di nuovo sull'armonia densissima di Si bemolle minore (B'); ma la trasfigurazione enarmonica di Fa diesis in Sol bemolle le unisce e le confonde, prima dell'estremo saluto, affrettato ma “molto lento, piano e ben sonoro”, dell' “Ave Maria” (C), sul quale la triade di tonica di Si bemolle minore risuona finalmente pura e completa.

Nel terzo canto si disvela la fonte dell'invenzione góreckiana: tutta la *III Sinfonia* di Górecki germina dalla *Mazurka in La minore* op. 17 n. 4 di Federico Chopin! Con minima variazione, sia il primo che il secondo tempo della sinfonia condividono l'incipit melico (Si-Do-Re) che nella mazurka, prima di sveltare all'acuto nella melodia del soprano, si nascondeva nel tenore, in mezzo alla sesta tra basso e contralto. Ma il terzo tempo della sinfonia è interamente basato sulla struttura armonica. Inizia proprio allo stesso modo, ma s'incanta a ripetere – nei violini secondi, viole e violoncelli, alternando gruppi di misure binarie e ternarie – i due accordi iniziali: cioè sempre lo stesso accordo di sesta sulla tonica, La-Fa, ma riempito ora dalla seconda (Si), ora dalla terza (Do). Su di esso la dominante (MI, che svetta pure fugace alla fine delle quattro misure introduttive della mazurka di Chopin: **esempio 22**) nelle note tenute lungamente dai violini primi e nei radi rintocchi d'arpa e pianoforte che ne colorano gli attacchi.

Lento ma non troppo ♩ = 152

Sotto voce

*esempio 22. FRYDERYK
CHOPIN, Mazurka op. 17
n. 4 (1834): prime quattro
misure.*

Handwritten musical score for the beginning of Example 23. The score includes staves for flp 1.2, fl 1.2, ar, pf, Soprano, Vn I 1p, Vn I 2p, Vn II, VL, and VC. The Soprano part has lyrics in Italian. A circled 'p' is written below the Soprano staff.

Soprano lyrics:
 Kajze mi sie po-dziot mój synocek mi-ty ?
 Do-ve m se per-ro' ił fi-glu-2o ca-no ?

esempio 23. III Sinfonia
 (1976), pagina 95.

Su quest'armonia (A), dopo diciannove misure inizia il canto (**esempio 23**): non è la melodia

di Chopin, ma mahleriane variazioni su una melodia popolare, che Górecki ha trovato in un'altra collezione: i *Canti popolari slesiani di Opole*⁴. Più semplice e nettamente diatonica, in modo ipoeolio, appare pur essa dapprima in ritmo di mazurka: le sue frasi, una doppia coppia di misure ternarie, sono lumeggiate dall'unisono dei legni (flauti e ottavini).

Poi (B) l'armonia si raddensa: violini secondi, viole e violoncelli alternano accordi di settima sul terzo e sul sesto grado in primo e terzo rivolto: la frase del canto (“Più nessun sostegno...”), una coppia di quattro misure binarie, è ora raddoppiata, oltre che dai lauti, anche dai clarinetti. L'armonia si eleva un poco (C): accordi di settima sul sesto e sul settimo grado, in secondo e primo rivolto, sostenuti dai rintocchi continui dell'arpa; le due frasi del canto (“Anche se sciogliessi...”) s'articolarono in coppie di tre misure binarie. Il percorso armonico cambia e s'allunga un poco (D): accordi di settima su sesto, terzo e sesto grado, in primo, terzo e secondo rivolto; la frase del canto, sempre una frase di tre misure binarie, è ripetuta, ma senza l'arpa (“Il figliuzzo mio non si sveglia più”).

Ora l'armonia si fa ampia, desolata, chiara e possente (E): tutti gli archi ripetono la sequenza accordale di tre triadi, dal profondo dei violbassi al sovracuto dei violini primi: perfetta sulla tonica, rivoltata sul secondo grado, perfetta sul terzo; Il canto (“Giace nella tomba...”), amplificato ora da flauti, clarinetti e corni, s'articola in frasi di tre misure quaternarie, il cui attacco è scandito dalla dominante, che rintocca per tre ottave nell'arpa e nel pianoforte.

A questo punto (**esempio 24**) un raggio d'utopica speranza allevia la disperazione (“Per lui cinguettate”) e l'armonia, proprio come nella mazurka di Chopin si rischiarà, passando d'un tratto nel modo maggiore: ne “lo stesso tempo, ma tranquillissimo, cantabilissimo, dolcissimo” (F), tutti gli archi, rimanendo così allargati, ribattono per intere misure “sempre piano, ma ben sonore” le triadi di La maggiore; e le alternano – parodiando anche in questo la struttura armonica del modello – con un passaggio di settime (sul sesto, primo, quarto, primo, settimo e quarto grado, e rispettivamente allo stato fondamentale e il terzo, primo e tre volte secondo rivolto). Il pianoforte rinforza le triadi, e l'arpa tutti gli accordi. Il canto s'articola ora in coppie di misure ternarie, sempre sostenute da flauti, clarinetti e corni: nel ritrovato ritmo danzante, è reso incandescente da quel raggio di speranza.

4 Raccolta di Adolf DYGACZ, PWM, Cracovia, 1954.

Fl 1-4
 cl 1-4
 cr 1-4
 sax
 ob
 Soprano
 Vh I e II 1p, 2p
 Vl 1p, 2p
 Vc 1p, 3p
 Vb 1p, 2p

Ej cwer-kojcie mu tam wy pto-sec-ki bo-ze
Per lui in-guit-te-te, voi, di bi-cu-ri-ga-let-ti

esempio 24. III Sinfonia
 (1976), pagina 118.

Invano gli strumenti, spenti quel raggio e quel canto, ne riflettono ancora a lungo la luce

soave: la ripresa (A') ripiomba in La minore, nella desolazione iniziale (“Voi, cattiva gente...”). La ripresa è abbreviata: alla sua prima sezione segue subito la quinta (E': “Perché avete ucciso...”). Di nuovo – cessato il canto – il flusso dell'armonia strumentale scorre ancora; e si riaccende infine nella luminosità delle triadi di La maggiore (F'), che riempiono tutto lo spazio sonoro, e s'inabissano quindi sempre “piano”, ma “ben sonori”, lentamente.

Quella di Górecki non è soltanto un'immensa espansione della *Mazurka op. 17 n. 4* di Chopin, ma anche una sua illuminante analisi armonica. I teorici hanno trovato difficoltà insormontabili nel ricondurla all'armonia funzionale: settime e none che non risolvono, e quell'attacco e quella conclusione così enigmatici. Qui si dimostra infatti più chiara che mai la rivoluzione chopiniana del senso dell'armonia: Chopin ne riconverte la funzionalità logico-semanticamente in colore sonoro.

Il valore timbrico della sovrapposizione verticale dei suoni non fu ignoto agli Elleni dell'antichità, che ne fecero uso discreto, ma sistematico, ornando d'una linea eterofona le melodie, ed avevano come strumenti tipici il doppio aulos e la lira a sette corde “percosse con le dita e con il plettro” (Virgilio, *Eneide*, VI, 645-647). Ma l'espansione massima del colore, ottenuto mediante la sovrapposizione di suoni, avvenne al colmo del rinascimento: specialmente nella polifonia dei madrigali. Le linee melodiche (“modulazioni”), più che mai nella “prima pratica” culminante nella *Musica Nova* (Venezia, 1559) di Adriano di Willaert, accostandosi, incrociandosi, intrecciandosi, colorano lo spazio sonoro. L'armonia prodotta dalla sovrapposizione dei suoni negli accordi è colore sonoro, come la sovrapposizione di onde luminose è colore visivo.

Ma l'armonia si percepisce come colore sonoro, solo se questo non venga asservito piuttosto ad altri scopi: i madrigalisti di “seconda pratica”, sempre più a partire da Cipriano di Rore, e Monteverdi specialmente, fecero funzionare l'armonia (ormai da tre generazioni di musicisti sottoposta al controllo razionale) per rendere semantico il discorso musicale ed ottenere vocaboli dalle sue immagini. La stessa cosa era avvenuto in origine con i fonemi della lingua: la qualità delle diverse vocali e consonanti cambia il colore della voce, ma – stretta nelle opposizioni fonematiche – perde capacità timbrica acquistando quella semantica. Così man mano che la costituzione logica asserva l'armonia, questa va esaurendosi come fonte di colore, e assume precisa capacità semantiche. E allora, proprio con Claudio Monteverdi e Giovanni Gabrieli, si va formando l'orchestra moderna: gli strumenti predeterminati, i colori già belli e pronti nella tavolozza, aggiunti al momento dell'esecuzione. Ma essendo divenuti anche questi colori preda a poco a poco della

semantizzazione, ecco nell'età romantica due diverse reazioni: Berlioz e poi Wagner ammassano sempre più strumenti e ne addensano nuovi amalgami timbrici; Schubert, Bellini e specialmente Chopin invece allentano i vincoli semantici dell'armonia, e ne riconquistano le capacità timbriche: tornano al colore sintetico, e usano di nuovo gli accordi come generatori di timbri piuttosto che di vocaboli. Così la *Mazurka op. 17 n. 4* di Chopin è divisa in tre sezioni di diverso colore: le due estreme campite di armonia di consonanze imperfette (triadi di terze e seste, o quarte e seste) in modo minore; la centrale è invece campita di consonanze perfette (triadi di terza e quinta) in modo maggiore. Come nel XVI secolo queste triadi hanno ciascuna la sua autonomia, e non sono tutte riconducibili, mediante rivolti, alla triade perfetta.

Witold Lutosławski, eminente compositore, il cui influsso su Górecki (in parte ricambiato) è – pur nella divergenza d'intenzioni – ben percepibile, afferma acutamente che

Il timbro d'uno strumento o d'un gruppo di strumenti affini non basta affatto da solo a creare un colore sonoro pienamente valido: solo mediante il collegamento delle peculiarità acustiche d'ogni singolo strumento con la funzione ad esso affidata è possibile ottenere tale scopo. Le più raffinate combinazioni di strumenti suonano al mio orecchio quasi neutre, grigie, se non intervengono gli intervalli e le sonorità complessive (melodia e armonia) a precisarne il colore [...] Il contrasto timbrico viene conseguito all'interno d'uno stesso gruppo di strumenti con l'aiuto di cambiamenti di registro, articolazioni, dinamiche, ma soprattutto con l'uso di una diversa intervallica⁵.

Ma in Lutosławski la sostanza dell'eredità chopiniana è, come già in Debussy, rarefatta, astratta, liquefatta a colorare ampie superfici. In Górecki è invece condensata, appesantita: la materia sonora è dura: non colori liquidi da versare su tele, ma blocchi di pietra e metallo. Per questo ogni cambiamento, sia pur minimo, ch'egli riesca a produrvi, appare stupefacente; tanto più nella sua ultima sinfonia.

La sua tecnica compositiva era, fino alla *II Sinfonia* quella del contrasto tra blocchi diversi accostati, appena graffiti: esatonico contro dodecafonico, pentatonico contro diatonico. La tecnica impiegata nelle opere seguenti, sperimentata nelle tre composizioni per coro a cappella, e culminante nella *III Sinfonia*, tende invece alla differenziazione interna della materia sonora, che rimane pur sempre pesante e densa, dura e quasi inerte: l'armonia diatonica e triadica viene riconquistata alla massa dei clusters, come si strappa al marmo la forma d'una statua.

È l'impegno intenso, nuovo, della voce umana a compiere il miracolo: “et est accentus ut quidam putaverunt, anima vocis et seminarium musices” (Marziano Capella, *De nuptiis Mercurii et*

5 Tadeusz KACZYŃSKI, *Gespräche mit Witold Lutoslawski*, Lipsia 1976, pp. 48-49.

Philologiae); e, come vuole Socrate, “il ritmo e l'armonia devono obbedire alle parole” (Platone, *La repubblica*, III, 398d).

I passi di Bohdan Pocij qui da me citati provengono dalle copertine dei dischi Muza/Polskie Nagrania: SX 1256 (Jarzębski, Bacewicz, Górecki) e XL 0391 (Górecki: Epitaphium, Scontri, Genesis II, Refren).

Elenco degli esempi musicali

(tratte, qualora altro non sia espressamente indicato, dalle opere di Henryk Mikołaj Górecki, edite dalla PWM: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Cracovia).

1. *Tre pezzi in stile antico* (1963), pagina 17: III pezzo, misure 1-5.
2. *Refren* (1965), p. 9.
3. *La Musichetta seconda* (1967), p. 5.
4. “Benedicamus Domino”, *organum* nell'*Antifonario delle Clarisse di Stary Sącz* (1300 circa): edizione moderna in *Muzyka Staropolska*, a cura di Hieronim Feicht, Cracovia, PWM 1966, p. 7.
5. Waclaw z Szamotuł (c. 1533-c. 1568), „Już się zmierzcha, nachodzi noc”, *canzone a quattro voci*, Cracovia 1556: edizione moderna in *Music of the Polish Renaissance*, a cura di Józef M. Chominski e Zofia Lissa, Cracovia, PWM 1955, pp. 228-230.
6. *Muzyka Staropolska* (1969), p. 2.
7. *Muzyka Staropolska* (1969), p. 12, numeri 25 e 26.
8. *Muzyka Staropolska* (1969), p. 19.
9. *Ad Matrem* (1971), p. 5.
10. *Ad Matrem* (1971), p. 9: parte del coro.
11. *Ad Matrem* (1971), p.10: parte degli archi.
12. *Ad Matrem* (1971), p.12: parte degli archi.
13. *Ad Matrem* (1971), p. 24: parti del canto e del pianoforte.
14. *Euntes ibant et flebant* (1972), p. 3: parte dei contralti.
15. *Euntes ibant et flebant* (1972), p. 19: parti dei soprani e dei contralti.
16. *II Sinfonia* (1972), pp. 65 e 66: parti del baritono, del soprano e del pianoforte.
17. *Due Canzonette* (1972), p. 3: prime quattro misure del secondo sistema.
18. *Due Canzonette* (1972), p. 6: prime quattro misure del secondo sistema.
19. *Amen* (1975), p. 5: le prime sei misure.
20. *III Sinfonia* (1976), p. 14.
21. *III Sinfonia* (1976), pp. 71 e 72.
22. Fryderyk Chopin, *Mazurka op. 17, n. 4* (1834): prime quattro misure.

23. *III Sinfonia* (1976), p. 95.

24. *III Sinfonia* (1976), p.118.

E inoltre, dopo l'esempio 19 e prima dell'esempio 20, la tavola seguente:

Testi poetici

posti in musica da Henryk Mikołaj Górecki nella sua *III Sinfonia*, tradotti in italiano da Paolo Emilio Carapezza sugli stessi ritmi degli originali polacchi

I

Figlio caro ed eletto,
Dividiamo le ferite.
Nel mio cuore, figlio caro,
Nel mio cuore t'ho portato,
E poi fedele t'ho pur servito.
Parla a tua madre, ché ne gioisca!
Ahi! ché ormai lontan da me
Vai, mia speranza cara.

(Lamento a pie' della Santa Croce, dai *Canti del Montecalvo*, seconda metà del XV secolo).

II

Mamma, no, non piangere!
Pura regina dei cieli,
Tu sempre aiutami.
Ave Maria, gratia plena.

(Zakopane, "Palace", cella n. 3, muro n. 3. Helena Wanda Błażusiak, d'anni 18, li detenuta dagli invasori nazisti dal 25 settembre 1944).

III

Dove mi s'è perso	il figliuzzo caro?
Certo l'avrà ucciso	il nemico malo.
Voi, cattiva gente,	in nome di Dio,
Perché avete ucciso	il figliuzzo mio?
Più nessun sostegno	non avrò io mai:
Anche se sciogliessi	i miei occhi in lai,
E d'amari pianti	ne sgorgasse un fiume,
Il figliuzzo mio	non si sveglia più.
Giace nella tomba,	e io non so dove,
Ché l'ho chiesto invano	tra la gente attorno.

Forse, poveretto, giace in fredda fossa;
E dormir potrebbe nel suo caldo letto.

Per lui cinguettate, voi, di Dio augelletti,
Chè la sua mammuzza più non può trovarlo.

Voi, di Dio fioretti, fiorite a lui d'attorno,
Ché al figliuzzo almeno sia il giaciglio adorno.

(Canzone popolare slesiana, della provincia di Opole)