

Weronika Sucharska

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Awangardowe techniki kompozytorskie w *Trzech diagramach* na flet solo Henryka Mikołaja Góreckiego

Gdy pod koniec 2013 roku Narodowy Instytut Audiowizualny uruchomił portal *Trzejkompozytorzy.pl*¹, poświęcony najważniejszym polskim kompozytorom XX wieku i reklamujący się hasłem „Słuchaj muzyki mistrzów”, jego bohaterem uczynił, obok Witolda Lutosławskiego i Krzysztofa Pendereckiego, Henryka Mikołaja Góreckiego. Jest to niewątpliwym dowód wielkości tego kompozytora i odniesionego przez niego sukcesu, mierzonego również w wielkiej ilości wykonań i nagrań jego muzyki na całym świecie. Jednak jak dotąd nie wszystkie jego utwory zostały w równym stopniu przebadane, a część z nich rzadko trafia do sal koncertowych. Jednym z takich dzieł są *Trzy diagramy* na flet solo op. 15. Skomponowany w 1959 roku, utwór ten stanowi wyrazisty przykład wczesnego stylu Góreckiego i kształtowania się jego własnego muzycznego języka. Zaprezentowana w niniejszym artykule analiza ma na celu wskazanie wykorzystanych w *Trzech diagramach* technik kompozytorskich oraz udowodnienie tezy, że zastosowane techniki awangardowe traktowane są w sposób indywidualny, twórczy

1 [online] <http://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy> [dostęp: 27.11.2016].

i już na tak wczesnym etapie działalności kompozytora odzwierciedla ją jego niepowtarzalny styl.

Zanim jednak przeprowadzona zostanie analiza, należy przybliżyć kontekst historyczny i estetyczny, z jakim wiąże się powstanie tego utworu. Jak wiadomo, w latach pięćdziesiątych XX wieku miał miejsce przełom polityczno-społeczny, który wywarł ogromny wpływ na ówczesny kształt polskiej sceny muzycznej. Właśnie w okresie tzw. odwilży polscy kompozytorzy, w tym Henryk Mikołaj Górecki, którzy bardzo długo nie mogli uczestniczyć w zachodnioeuropejskich i amerykańskich innowacjach muzycznych, mieli możliwość zetknięcia się z awangardą.

Jak należy rozumieć pojęcie awangardy? Krzysztof Baculewski tworzy bardzo klarowną definicję: „awangarda to całokształt działań mający na celu wykształcenie nowoczesnych środków artystycznych, to konkretny sposób myślenia połączony zazwyczaj z konkretną realizacją programów teoretycznych”².

Inaczej definiuje ją Zbigniew Skowron:

Swoistość terminu „awangarda muzyczna” polega na tym, iż określa on pewien tylko zakres nowej twórczości i jej specyficznych cech; dotyczy to zwłaszcza radykalnych postaw artystycznych poszczególnych kompozytorów. Postawy te graniczą z destrukcją wartości tradycyjnych i są nacechowane krytyczną, otwarcie manifestowaną samoświadomością. W tym rozumieniu – XX-wieczna twórczość awangardowa jest jednocześnie twórczością nową, natomiast nie wszystko, co stanowi XX-wieczną nową muzykę, daje się określić mianem awangardy³.

W definicji Baculewskiego akcent położony jest na tworzenie nowoczesnych środków artystycznych, natomiast Skowron podkreśla radykalność tych środków, które w konsekwencji niszczą oraz odrzucają wartości tradycyjne. Obie definicje podkreślają natomiast samoświadomość kompozytorów, przejawiającą się m.in. w tworzeniu programów teoretycznych. Również Jadwiga Paja-Stach⁴ zwraca uwagę na ową samoświadomość podpartą refleksją teoretyczną, jednak w odróżnieniu od

2 K. Baculewski, *Polska twórczość kompozytorska 1945–1984*, Kraków 1987, s. 160.

3 Z. Skowron, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku*, Warszawa 2013, s. 16.

4 Por. J. Paja-Stach, *Dzieła otwarte w twórczości kompozytorów XX wieku*, Kraków 1992, s. 12.

Skowrona nie skupia się na tym, że awangarda odrzuca zastane wartości, lecz na jej charakterze profetycznym, zwiastującym przemiany. Owe zmiany natomiast nie tyle są odzwierciedleniem buntu i negacji zastanych reguł, ile powstają z poczucia potrzeby stworzenia czegoś nowego w miejsce rzeczy wyczerpanych.

W Polsce kręgi kompozytorów awangardowych zaczynają kształtować się w latach pięćdziesiątych po politycznej „odwilży”. Przedmiotem ich zainteresowania był serializm, aleatoryzm i punktualizm⁵. Co więcej, polscy kompozytorzy nie tylko inspirowali się awangardowymi tendencjami z Europy Zachodniej i Ameryki, ale także tworzyli nowe, pomysłowe koncepcje i idiomy twórcze. W rezultacie wspomniana inspiracja bardzo szybko przerodziła się w twórcze wykorzystanie wybranych elementów, adaptowanie ich w sposób indywidualny, ale odpowiedni dla danego idiomu kompozytorskiego. Zachodnia krytyka wkrótce dostrzegła przemiany polskiej twórczości muzycznej i w latach 60. ukuła dla nich termin „szkoła polska”. Do ukształtowania tej kategorii przyczynił się m.in. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, którego pierwsza edycja odbyła się w 1956 roku. W trakcie festiwalu prezentowane były całemu światu dokonania polskich kompozytorów, którzy operowali nowoczesnym językiem muzycznym (m.in. Krzysztof Penderecki, Bogusław Schäffer, Witold Lutosławski, a także Henryk Mikołaj Górecki). Jednym z najwyraźniejszych wspólnych rysów „szkoły polskiej” była technika sonorystyczna⁶, a dla działających ówczesnie kompozytorów najważniejszym priorytetem stał się postępowy charakter muzyki⁷. Inspiracje płynęły z twórczości Arnolda Schönberga – prekursora przedwojennych tendencji awangardowych – oraz z osiągnięć takich wzorców, jak Anton Webern czy przedstawiciele powojennej awangardy: Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen. Twórczość wymienionych kompozy-

5 Z. Skowron, dz. cyt., s. 38.

6 Pojęcie wprowadzone przez Józefa Chomińskiego, oznaczające technikę kompozytorską, która polega na wysunięciu „na plan pierwszy jako głównego środka ekspresji, tym samym jako czynnika konstrukcyjnego, wartości czysto brzmieniowych”. Zob. J. Chomiński, *Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku*, „Muzyka” 1956, nr 3, s. 23–48. Zob. również: J. Chomiński, *Muzyka Polski Ludowej*, Warszawa 1968, J. Chomiński, *Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia*, „Muzyka” 1961, nr 3, s. 3–10.

7 I. Lindstedt, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Warszawa 2010, s. 78.

torów opierała się między innymi na dwóch technikach kompozytorskich, punktualizmie i serializmie, skupiających się przede wszystkim na problemach nowej morfologii, składni i formy dzieła muzycznego⁸.

Techniki awangardowe, które w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych rozwijały się i udoskonaląły stopniowo, w Polsce rozpowszechniły się niemal jednocześnie, i to w swej dojrzałej postaci, skutkiem czego nie obserwuje się w polskiej twórczości muzycznej ich ewolucji historycznej. Polska kultura muzyczna tego czasu cechuje się więc zróżnicowaniem stylistycznym, warsztatowym i brakiem jednolitości języka muzycznego. Obok prób adaptacji nowych, awangardowych technik, cały czas istniała w naszym kraju żywa tradycja neoklasycyzmu. Jego reminiscencję można dostrzec nawet w późnej twórczości kompozytorów awangardowych.

Wczesna twórczość Henryka Mikołaja Góreckiego

Henryk Mikołaj Górecki urodził się 6 grudnia 1933 roku w Czernicy, a zmarł 12 listopada 2010 roku w Katowicach, zostawiając po sobie blisko 100 dzieł. Górecki jest jedną z największych indywidualności współczesnej muzyki polskiej. Już w czasie studiów zauważalna była jego oryginalność, bezkompromisowość i zapął. Pomimo że z jednej strony czerpał z tradycji, a z drugiej zachwycał się przedstawicielami awangardy, jego twórczość kształtowały indywidualne ścieżki, wiodące pomiędzy różnymi stylami, technikami i rozwiązaniami. Ewolucyjny charakter wykazują już utwory powstałe w czasach studenckich, co świadczy o szybkim rozwoju indywidualnego stylu Góreckiego. Kolejne okresy jego kompozytorskiej działalności odróżniać będzie fascynacja innymi twórcami i stosowanie odmiennych technik. Mimo tych dynamicznych przemian jego dorobek kompozytorski ma jednak wiele elementów wspólnych, a język muzyczny jawi się jako dość stabilny i nie wykazuje przełomowych zmian. Przez całą twórczość dominuje zwłaszcza element konstruktywistyczny, obecność intensywnej i żywiołowej ekspresji⁹ oraz prosty, przejrzysty styl wypowiedzi.

8 Z. Skowron, dz. cyt., s. 41.

9 K. Droba, *Górecki Henryk Mikołaj*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 3 (E-G), Kraków 1979, s. 424.

Ze względu na to, że artykuł poświęcony jest wczesnemu utworowi z 1959 roku, warto przybliżyć wstępne fazy twórczości Góreckiego. Posługując się periodyzacją zaproponowaną przez Krzysztofa Drobę¹⁰, należałoby wskazać pierwsze trzy z pięciu okresów, obejmujące łącznie lata 1955–1962.

I okres, nazywany stadium wstępnym, przypada na lata 1955–57 i można go nazwać również fazą konstruktywizmu motorycznego. W tym czasie Górecki studiował kompozycję u Bolesława Szabelskiego. We wspomnianej fazie powstało 13 utworów. Dominują tu dzieła na fortepian i skrzypce, ponieważ te instrumenty były najlepiej znane kompozytorowi. Widoczne są wpływy Bartoka i Szymanowskiego, pierwszoplanową rolę odgrywa czynnik metroritmiczny oraz dynamika wykorzystywana w poszerzonej skali (od *ppp* do *ffff*). Rozszerzeniu ulega skala barw oraz wykorzystanie rejestrów (do siedmiu oktaw). Zastosowanie tych elementów doprowadziło do powstania indywidualnego stylu, który możemy spotkać także w późniejszej twórczości. Cechuje go żywiołowość, ekspresjonizm, a nawet „bruityzm”¹¹. Wynika to ze stosowania jaskrawych efektów kolorystycznych i dynamicznych oraz z posługiwania się ostrymi, chropowatymi brzmieniami. Radykalizacja środków harmoniczných nie naruszyła w tym przypadku charakterystycznego języka muzycznego.

II okres jest określaný jako faza konstruktywizmu serialnego i wyznaczany na lata 1957–61, czyli w większości na czas studiów w Katowicach. Najważniejsza cecha tego okresu to zainteresowanie serializmem. Sposób wykorzystania techniki serialnej podlegał ewolucji. Początkowo kompozytor tworzył fakturę punktualistyczną opartą na serii wysokościowej, wykorzystującą wzorzec webernowski. Następnie stosowane były różne postaci serializmu totalnego. Czynnikiem formotwórczym w utworach stanowiła najczęściej opozycja struktur horyzontalnych i wertykalnych, zwanych przez kompozytora „kompleksami” i „pasmami” dźwiękowymi. Okres ten przynosi również eksponowanie barwy, wykorzystywanie wielu rodzajów i sposobów artykulacji. W poszukiwaniu nowych brzmień Górecki sięga po nowe instrumentarium. Często wykorzystywane są instrumenty perkusyjne oraz flet solo – ten

¹⁰ Zob. K. Droba, dz. cyt., s. 424–433.

¹¹ Nurt w muzyce XX wieku, który powstał na gruncie futuryzmu. Eksponuje ruch, energię, dynamikę. Wykorzystuje dźwięki odbierane jako hałas. Zob. B. Schäffer, *Mały informator muzyki XX wieku*, Warszawa 1975, s. 28–30.

drugi w *Trzech diagramach* i *IV Diagramie*, gdzie ukształtowanie partii pozwala na odkrywanie nowych możliwości tego instrumentu. Kompozytor sięga też po formę otwartą i aleatoryzm, które odnaleźć można w *Trzech diagramach*. II okres niesie za sobą podobne jakości wyrazowe jak okres poprzedni. Technika serialna zaostrzyła jedynie gwałtowność muzyki Góreckiego. Wprowadzenie techniki punktualistycznej i predylekcja do korzystania ze skrajnych stopni skali dynamicznej zintensyfikowały niewątpliwie odbiór tej muzyki.

III okres, nazywany fazą środków sonorystycznych, trwał od 1962 do 1963 roku. Narodził się on z potrzeby poszukiwania nowego świata dźwiękowego. Szczególnie podkreślany jest tu aspekt barwy, co znalazło odzwierciedlenie także w dalszej twórczości. Dzięki temu właśnie Górecki stał się jednym z tych kompozytorów, którzy wspomogli rozwój sonoryzmu w Polsce w latach sześćdziesiątych.

Trzy diagramy op. 15 na flet solo

Trzy diagramy op. 15 na flet solo Henryka Mikołaja Góreckiego powstały w 1959 roku. Ich prawykonanie odbyło się na V Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 21 września 1961 roku, grał włoski flecista Severino Gazzelloni. Kompozycja powstała w czasie studiów Góreckiego i zalicza się do II okresu twórczości, określonego powyżej mianem serializmu konstruktywnego. Rok 1959 jest znaczący w biografii kompozytora – podobnie jak inni polscy twórcy, Górecki wtedy właśnie zaczyna sięgać po techniki awangardowe. Po raz pierwszy stosuje je w *Pięciu utworach* na dwa fortepiany op. 13, które zostały skomponowane w tym samym roku, co *Trzy diagramy*. Z perspektywy czasu kompozytor traktował te kompozycje jako teren doświadczalny, w którym zapoznawał się z nowym materiałem i technikami muzycznymi, jakie zastał¹². Adaptacja tego materiału do własnej twórczości nie była jednak „mechaniczna”, ale od początku twórcza; już od pierwszych dźwięków można usłyszeć charakterystyczny, indywidualny styl Góreckiego.

Obecnie w literaturze przedmiotu odnaleźć można trzy analizy poświęcone *Trzem diagramom* Góreckiego. Najstarszą z nich jest analiza

¹² L. Markiewicz, *Rozmowa z Henrykiem Góreckim*, „Ruch Muzyczny” 1962, nr 17, s. 6.

Moniki Gorczyckiej¹³ opublikowana w czasopiśmie „Ruch Muzyczny” w 1961 roku. Jest to jedyny artykuł w całości poświęcony temu dziełu, mający charakter ogólnego przedstawienia utworu i porównywania go z innymi kompozycjami tego czasu. Autorka opisuje *Trzy diagramy* w skali makroorganizacji, nie wchodząc w szczegółowy opis mikrostruktur dzieła. Kolejna analiza znajduje się w książce Adriana Thomasa pt. *Górecki*¹⁴. Ona również jest zwięzła i opisuje utwór na poziomie ogólnym, zawiera jednak bardzo wartościowe uwagi dotyczące występującej w *Trzech diagramach* serii. Tę cenną informację Thomas musiał posiadać od samego Góreckiego, ponieważ seria oryginalna nie jest możliwa do zidentyfikowania w partyturze bez dodatkowej wiedzy. Autor pokazuje też, w jak indywidualny sposób seria została potraktowana przez kompozytora.

Najnowsze spojrzenie na *Trzy diagramy* odnajdziemy w książce Renaty Guzik *Ewolucja zapisu języka muzycznego w utworach na flet solo kompozytorów polskich II połowy XX wieku i początku XXI wieku*¹⁵. Analiza utworu została podzielona na warstwy, które prezentowane są ze szczególnym uwzględnieniem wykonawcy i możliwości technicznych fletu. W wieńczącej rozważania *Refleksji wykonawcy* autorka zaznacza, że w utworze nie wykorzystano zaawansowanych technik wykonawczych.

Techniki kompozytorskie wykorzystane w utworze

1. Serializm

Jak większość kompozytorów polskich w tamtym okresie, Górecki był zafascynowany techniką serialną. Wiedzę na jej temat zgłębiał samodzielnie i wykorzystywał w indywidualny sposób. Łączył ją z ogólnymi zasadami swojej twórczości, m.in. z symetrią. Jeszcze w wywiadzie z 1962 roku mówił:

13 M. Gorczycka, *Diagramy Henryka Góreckiego*, „Ruch Muzyczny” nr 21, Warszawa 1961.

14 A. Thomas, *Górecki*, Kraków 1998, s. 44–45.

15 R. Guzik, *Henryk Mikołaj Górecki – Trzy diagramy op. 15*, [w:] też, *Ewolucja zapisu języka muzycznego w utworach na flet solo kompozytorów polskich II połowy XX wieku i początku XXI wieku*, Kraków 2015, s. 112–117.

Wbrew twierdzeniom niektórych, że ta technika [serialna] się przeżyła, wciąż jeszcze widzę możliwości. Schönberg to odkrywca praw rządzenia dźwiękiem, którego można porównać jedynie do Rameau. [...] Dodekafonia interesuje mnie nie tyle jako organizacja poszczególnych dźwięków, lecz jako organizacja grup brzmieniowych. Jest pomocna w kształtowaniu formy¹⁶.

Szybko jednak porzucił stosowanie tej techniki, która gościła w jego twórczości jedynie cztery lata (1957–61). W wywiadzie córka kompozytora Anna Górecka mówi o tym, że jej ojciec w późniejszych latach całkowicie odrzucił swoją twórczość serialną, przestał uważać ją za muzykę i oceniał jako „szmelc”¹⁷.

Trzy diagramy zaliczane są do kręgu dzieł serialnych w twórczości Góreckiego¹⁸. Serializm potraktowany został tu jednak bardzo indywidualnie. Na próżno szukać w utworze serii wysokościowej i jej zwierciadlanych postaci. Jedyną wzmiankę o istnieniu serii klas wysokości podaje Adrian Thomas¹⁹, seria w postaci podstawowej nie występuje ani razu w przebiegu całego utworu. Podseria, która powstała na drodze dzielenia i ponownego porządkowania klas wysokości serii podstawowej, występuje na początku *Diagramu II* (przykład 1). Bez znajomości serii podstawowej zidentyfikowanie jej podserii byłoby jednak niemożliwe.



Przykład 1. Podseria serii głównej w *Diagramie II*²⁰.

W niniejszym artykule posługuję się oznaczeniami zaczerpniętymi z teorii Allena Forte’a²¹. Wykorzystuję terminologię amerykańską, którą stosuje również Adrian Thomas w książce *Górecki*. I tak użyte

16 L. Markiewicz, dz. cyt., s. 7.

17 B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki. Portret w pamięci*, Kraków 2013, s. 44.

18 K. Droba, dz. cyt., s. 424.

19 Por. A. Thomas, dz. cyt., s. 44.

20 Przykłady nutowe zamieszczone według wydania Polskiego Wydawnictwa Muzycznego: H.M. Górecki, *Trzy diagramy* na flet solo op. 15, Kraków 1967.

21 Teorię tę z właściwymi jej pojęciami i formami zapisu przeniosła na grunt polski Iwona Lindstedt. Zob. *Wprowadzenie do teorii zbiorów klas wysokości dźwięku Allena Forte’a*, Warszawa 2004.

poniżej oznaczenie „P₀” odnosi się do postaci prymarnej serii, a jej kolejne składniki (a także transpozycje) numerowane są od 0 do 11. Liczby przypisywane są dźwiękom na zasadzie równoważności oktawowej i enharmonicznej, a odległości między dźwiękami również zapisywane są liczbowo, przy czym liczba oznacza ilość półtonów dzielących dwie klasy wysokości. Istnieje również założenie, że kierunek oraz porządek interwałów nie jest znaczący dla abstrakcyjnej dyskusji o klasach wysokości dźwięku²².

Seria została rozczłonkowana i ponownie złożona w charakterystycznym dla Góreckiego schemacie 3-4-5²³. Najpierw seria podstawowa została przetransponowana o 9 półtonów w górę, po czym uległa rozczłonkowaniu i ponownemu złożeniu w taki sposób, że kolejność interwałów nie przypomina już postaci serii podstawowej (przykład 2). W przykładzie 3 przedstawiono numerację klas wysokości dla prymarnej postaci serii (P₀).

The image shows two musical staves. The top staff is labeled P_0 and contains a series of notes: Bb_2 , Bb_3 , Bb_4 , Bb_5 , Bb_6 , Bb_7 , Bb_8 , Bb_9 , Bb_{10} , Bb_{11} . Below the staff, brackets indicate intervals: 3 (between Bb_2 and Bb_3), 4 (between Bb_3 and Bb_4), 5 (between Bb_4 and Bb_5), 4 (between Bb_5 and Bb_6), and 5 (between Bb_6 and Bb_7). The bottom staff is labeled P_3 podserie (permutacja P_3) and contains the same notes rearranged: Bb_3 , Bb_4 , Bb_5 , Bb_6 , Bb_7 , Bb_8 , Bb_9 , Bb_{10} , Bb_{11} , Bb_2 . Brackets below indicate intervals: 3 (between Bb_3 and Bb_4), 5 (between Bb_4 and Bb_5), and 4 (between Bb_5 and Bb_6).

Przykład 2. Seria podstawowa i jej podserie. Za: A. Thomas, dz. cyt., s. 44.

The image shows a musical staff with 12 notes. Below each note is a number from 0 to 11, representing the pitch class. The notes are: Bb_2 (0), Bb_3 (1), Bb_4 (2), Bb_5 (3), Bb_6 (4), Bb_7 (5), Bb_8 (6), Bb_9 (7), Bb_{10} (8), Bb_{11} (9), Bb_2 (10), Bb_3 (11).

Przykład 3. Numeracja klas wysokości w obrębie uporządkowanej serii rozpoczynającej się od dźwięku as .

Ta sama seria, która została wykorzystana w odniesieniu do klas wysokości dźwięku, determinuje także zawartość każdej z 12 części po-

²² I. Lindstedt, dz. cyt., s. 18.

²³ Por. A. Thomas, dz. cyt., s. 44. Adrian Thomas w swojej książce wskazuje również na częste stosowanie tego szeregu w innych utworach Góreckiego. Niestety, nie podaje konkretnych przykładów jego wykorzystania.

szczególnych diagramów. Każdy diagram posiada trzy tempa, którym w ustalonej kolejności podporządkowane są grupy dźwiękowe. W każdym z diagramów pojawia się 12 grup i posiadają one od 1 do 12 dźwięków. Kolejność występowania grup została wyprowadzona z tej samej serii, co klasy wysokości. Liczby określające ilość dźwięków w grupie odpowiadają więc kolejności dźwięków serii podstawowej rozpoczynającej się od dźwięku *as*. Aby móc podporządkować ilość dźwięków występujących w grupie odpowiedniej klasie wysokości, należy dźwięki serii ponumerować od 1 do 12 (zamiast od 0 do 11, jak w przypadku numeracji klas wysokości). Jednak oznaczenia postaci serii pozostają w niezmienionej formie właściwej terminologii amerykańskiej, tj. P_0 (przykład 4).



Przykład 4. Numeracja klas wysokości serii podstawowej odpowiadająca ilości dźwięków w grupie.

W *Diagramie I* grupy układają się pod względem liczby dźwięków następująco: 5-4-6-1-3-2-10-12-11-8-7-9. Pierwsza część²⁴ [5,4,6,1] odpowiada dźwiękom *h, b, a, as*. Pochodzi z postaci raka inwersji w 11 transpozycji serii podstawowej (RI_{11}), są to jej pierwsze cztery klasy wysokości. Druga część [3,2] odpowiada dźwiękom *c, des*. Pochodzi z inwersji w 11 transpozycji serii podstawowej (I_{11}), jest to 7 i 8 klasa wysokości. Trzecia część [10,12,11,8,7,9] odpowiada dźwiękom *fis, e, f, es, d, g*. Pochodzi z inwersji raka w 11 transpozycji serii podstawowej (RI_{11}), są to od 7 do 12 klasy wysokości włącznie.

Z kolei w *Diagramie II* grupy dźwiękowe przedstawiają następujący porządek pod względem liczby dźwięków: 12-8-4-3-5-2-7-6-11-10-9-1. Pierwsza część [12,8,4,3,5,2,7,6] odpowiada dźwiękom *e, es, b, c, h, des, d, a*. Pochodzi z postaci raka 1 transpozycji serii podstawowej (RP_1), zawiera w sobie od 5 do 12 klasy wysokości włącznie. Druga część [11,10,9,1] odpowiada dźwiękom *f, fis, f, as*. Pochodzi z postaci raka

²⁴ Części grupowane są w ten sposób, aby odpowiadały kolejnością dźwiękom występującym w serii wysokościowej.

1 transpozycji serii podstawowej (RP₁), zawiera w sobie od 1 do 4 klasy wysokości włącznie.

Wreszcie w *Diagramie III* liczba dźwięków w kolejnych grupach układa się w porządek: 10-2-7-12-8-11-3-5-9-1-6-4. Ciąg ten jest w pełni zaczerpnięty z inwersji transpozycji 10 serii podstawowej (I₁₀), i odpowiada dźwiękom *fis, des, d, e, es, f, c, h, g, as, a, b*. Znajdują się w niej zatem wszystkie dźwięki serii.

Zastosowanie techniki serialnej w *Trzech diagramach* jest bardzo nietypowe. Szczególną uwagę należy poświęcić umiejętności przeniesienia serii klas wysokości na element konstrukcyjny dzieła, jakim są grupy kształtujące każdy *Diagram*. Utwór został szczegółowo zaprojektowany w procesie prekompozycyjnym. Kolejnym szczególnym zjawiskiem jest rotacyjne ułożenie temp w każdym diagramie, zgodnie z modelem 3-4-5. Model 4-3-5 został osiągnięty przez rotację drugiego elementu (4) w modelu wyjściowym (3-4-5) na pierwsze miejsce. Model 5-4-3 osiągnięto przez rotację trzeciego elementu (5) z modelu 4-3-5 na pierwsze miejsce. W końcu model 3-5-4 powstał przez rotację trzeciego elementu (3) w model 5-4-3 na pierwsze miejsce. Technika serialna znalazła także zastosowanie w wyskalowaniu poziomów agogicznych. Każde tempo ma podporządkowane sobie grupy i posiada ich od 3 do 5. Układają się one następująco:

Diagram I – *rapido* [3 grupy], *moderato* [5 grup], *tardo* [4 grupy],
Diagram II – *rapido* [4 grupy], *moderato* [3 grupy], *tardo* [5 grup],
Diagram III – *rapido* [5 grup], *moderato* [4 grupy], *tardo* [3 grupy].

Diagram I:

<i>Rapido</i> [3 grupy]				1			10			8		
<i>Moderato</i> [5 grup]	5		6		3	2					7	
<i>Tardo</i> [4 grupy]		4						12	11			9

Diagram II:

Rapido [4 grupy]		8		3		2					9	
Moderato [3 grupy]					5		7	6				
Tardo [5 grup]	12		4						11	10		1

Diagram III:

Rapido [5 grup]	10		7	12			3				6	
Moderato [4 grupy]					8			5		1		
Tardo [3 grupy]		2				11			9			4

Tabela 1. Grupy przyporządkowane do poziomów agogicznych²⁵.

Oprócz serii wysokościowej materiał dynamiczny i agogiczny również został zorganizowany według porządku przypisującego wartości liczbowe odpowiednim poziomom. Dynamika uległa rozszerzeniu do skali dziesięciostopniowej poprzez wprowadzenie wartości *pppp* i *ffff*:

<i>pppp</i>	<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>fff</i>	<i>ffff</i>
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

Tabela 2. Skala dynamiki występującej w całym utworze.

W celu znalezienia zależności, jakiej podporządkowane jest występowanie określonych stopni dynamicznych w utworze, każdemu z nich przypisałam liczbę zgodnie ze wzrostem poziomu dynamicznego i prześledziłam ich kolejność w przebiegu utworu. Sposób wyróżnienia odpowiada wartości agogicznej, w jakiej się znajduje. Pogrubienie to *moderato*, podkreślenie – *tardo*, kursywa – *rapido*. Całość kształtuje się następująco:

²⁵ W analizie A. Thomasa podana jest błędna kolejność grup *Diagramu III*. Por. A. Thomas, dz. cyt., s. 45.

Principio:

4 6 3 5 3 6 4

Fine:

6 10 3 6 4 5 4

Diagram I:

5 6 5 4 3 7 3 4 3 7 4 5 6 4 3 7 8 10 10 9 10 4 3 3 5 8 7 9 10 4 6 10 6
5 9 2 10

Diagram II:

4 5 3 4 2 1 6 4 8 5 2 6 3 7 8 9 4 4 9 5 9 5 5 5 10 5 10 5 5 10 1 10 3 6 3

Diagram III:

9 3 8 10 7 6 5 5 10 10 10 5 8 8 8 10 9

Ciągów podanych wyżej liczb nie da się połączyć w żaden sposób z wyjściową serią wysokościową. Można zauważyć natomiast predylekcję do łukowych układów dynamicznych, gdyż po krótkim wychyleniu często następuje powrót do wyjściowego poziomu dynamicznego. Najbardziej widoczne przykłady znajdziemy w *Diagramie II* – 9 5 9 lub 5 5 5 10 5 10 5 5, lub 10 1 10 – ale również w *Diagramie I* spotykamy podobne zastosowanie: 5 6 5 lub 3 7 3, lub 10 9 10.

Można dostrzec wyraźną dysproporcję w częstotliwości stosowania określonych poziomów dynamicznych. W utworze występuje widoczna predylekcja do dynamiki o średnim oraz bardzo mocnym natężeniu. Najcichszy poziom dynamiczny występuje tylko w śladowych ilościach. Liczba zastosowanych wartości dynamicznych w przebiegu całego dzieła przedstawia się następująco:

1. *pppp* – 2
2. *ppp* – 3
3. *pp* – 14
4. *p* – 14
5. *mp* – 20
6. *mf* – 12
7. *f* – 6
8. *ff* – 8
9. *fff* – 9
10. *ffff* – 16

Średni poziom dynamiczny – *mp* – występuje najczęściej. Kolejnym najczęściej występującym poziomem jest skrajne *ffff*, a po drugiej stronie skali dynamicznej mieści się skrajne *pppp*, które możemy zauważyć jedynie dwa razy. Według Thomasa zastosowany tutaj dziesięciostopniowy model dynamiczny jest równie tajemniczy, jak w *Pięciu utworach*²⁶. Nie jest on jednak kształtowany w sposób przypadkowy – Górecki w swoich wypowiedziach wspominał, że dopracowanie strony dynamicznej i artykulacyjnej utworu zajmowało mu najwięcej czasu²⁷.

Artykulacja w *Trzech diagramach* jest równie bogata i różnorodna, jak dynamika. Występują tu rozmaite sposoby artykulacji, takie jak *staccato*, *spiccato* czy *portato*, nie mają jednak zastosowania nietypowe przykłady wydobywania dźwięku. Flet wydaje się idealnym instrumentem do przekazania słuchaczowi tak dużego ładunku energetycznego. Zastosowana artykulacja jest wyrazista i niesie za sobą żywiołową ekspresję. Ponadto Górecki tak urozmaiconą artykulację łączy z akcentami, co prowadzi do skrajnie impulsywnego brzmienia. Kompozytor stosuje również *legato*, które jednak przy wykorzystanej technice punktualistycznej traci swój idiomatyczny charakter. Konkretne środki artykulacyjne przypisane zostały poszczególnym grupom dźwiękowym: każda z grup ma wybrany typ artykulacji, dodatkowo bywa on łączony z *legato*. Jednak łuki pełnią jedynie rolę wyznacznika fraz, które również najczęściej zamykają się w obrębie jednej grupy. Sporadycznie zastosowane zostały przednutki oraz tryle.

Pomimo że *Trzy diagramy* powstały w czasie, gdy Górecki dopiero zapoznawał się z techniką serialną i podejmował pierwsze eksperymenty z jej zastosowaniem na wielu płaszczyznach, to indywidualne potraktowanie tej techniki wskazuje na jej dobrą znajomość i swobodne operowanie w obrębie różnych parametrów dzieła muzycznego.

2. Punktualizm

Górecki samodzielnie przyswajał wiedzę dotyczącą techniki serialnej i kontynuował linię wytyczoną przez Weberna w zakresie punktualizmu. Tam, gdzie w jego twórczości występują asymetryczne grupy rytmiczne, które zbudowane są z drobnych wartości i pauz, można zauważyć również wpływy Bouleza i jego *Struktur* oraz *II* i *III Sonaty*. Przykładem wykorzy-

26 Por. tamże.

27 Zob. B. Bolesławska-Lewandowska, dz. cyt., s. 451.

stania techniki punktualistycznej u Góreckiego jest *Koncert na pięć instrumentów i Kwartet smyczkowy* oraz właśnie *Trzy diagramy* na flet solo.

Technika punktualistyczna w *Trzech diagramach* zastosowana jest na dwa sposoby. Pierwszym z nich jest kształtowanie wyselekcjonowanych, autonomicznych grup dźwiękowych. Górecki wyraźnie wyodrębnia poszczególne grupy krótkimi pauzami, co daje efekt izolacji wybranych fraz. Wyczerpana zostaje skala możliwości fletu – ambitus sięga od *h* do *e*⁴, zmiany rejestrów odbywają się bardzo często i gwałtownie. W utworze pojawiają się skoki o ponad dwie oktawy, które nie są przedzielone pauzami. Skutkuje to wrażeniem poszarpanej linii melodycznej, czasami wręcz autonomii każdego pojedynczego dźwięku. Zabieg ten przyczynia się również do rozrzedzenia faktury. Percypowanie fraz jako całkowicie autonomicznych pogłębiają także szybkie zmiany dynamiczne. Najczęściej nie mają one zastosowania gradacyjnego, lecz działają na zasadzie kontrastu. Najlepszym tego przykładem może być jedenasta grupa *Diagramu II*, w obrębie której występują skoki dynamiczne *ffff* – *pppp* – *ffff* – *pp*, z krótkim *crescendo* do *mf* (przykład 5).



Przykład 5. Jedenasta grupa *Diagramu II* – przykład faktury punktualistycznej z gwałtownymi zmianami dynamiki.

Bardzo wyrazista artykulacja zmienia się w równie dynamiczny sposób. Można powiedzieć wręcz, że jest ona nieprzewidywalna, jej zmian nie da się w żaden sposób przewidzieć na podstawie poprzedniego fragmentu kompozycji.

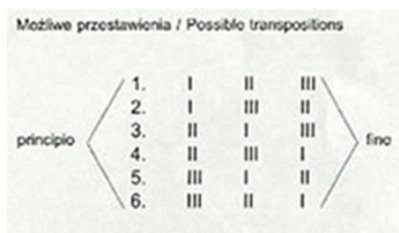
Cały utwór wolno uznać za punktualistyczny również z perspektywy makroformy, jako że jest to kompozycja o charakterze aforystycznym. W poszczególnych momentach skala zastosowanych środków jest celowo ograniczana, również rozmiary dzieła wskazują na jego dość zwężony charakter – *Trzy diagramy* w wykonaniu Grzegorza Olkiewicza z 1984 roku trwają 4 minuty i 12 sekund²⁸. W tej interpretacji *Diagramy* przedstawione są w kolejności wskazanej w macierzy zamieszczonej w partyturze.

28 [online] <http://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/trzy-diagramy-op-15-na-flet-solo> [dostęp: 28.11.2016].

3. Aleatoryzm

Górecki w rozmowie z Leonem Markiewiczem rozwinął swoje podejście do aleatoryzmu: „przypadkowość to kapitulacja artysty, chaos to negacja artyzmu”²⁹. W jego założeniu aleatoryzm miał dawać swobodę wyboru wykonawcy o tyle, o ile kompozytor był w stanie przewidzieć wszystkie płynące z niego możliwości. Tym samym Górecki krytykuje postawę Johna Cage’a, który pozostawia pełną dowolność wykonawcy, nie jest w stanie i nie chce przewidywać ostatecznej wersji utworu. Twierdzi, że podejście Cage’a jest jedynie eksperymentem, próbą wyprowadzenia sztuki na nowe tory.

Jedynym przykładem zastosowania przez kompozytora aleatoryzmu są właśnie *Trzy diagramy*. Aleatoryzm w tym dziele przejawia się na kilku poziomach. Pierwszym z nich jest budowa kompozycji. Utwór składa się z pięciu części, z czego tylko dwie mają swoje stałe miejsce: *Principio* i *Fine* wykonywane są na początku i końcu, stanowią klamrę dzieła. Środkowe części – *Diagramy* – mogą być natomiast wykonywane w dowolnej kolejności. Kompozytor nie uznaje natomiast możliwości powtórzenia żadnej z nich. Mamy zatem ogółem sześć możliwości wykonania utworu. Krzysztof Droba³⁰ mówi w związku z tym o połączeniu formy otwartej z zamkniętą. Formę zamkniętą wyznaczają dwa stałe elementy, forma otwarta powstaje natomiast wewnątrz dzięki możliwości swobodnej dyspozycji *Diagramami*. Jest to jedyny tego rodzaju eksperyment Góreckiego z aleatoryzmem formy³¹. W partyturze znajdujemy szczegółowy wykaz (macierz) z potencjalnymi możliwościami wyboru (przykład 6).



Przykład 6. Możliwości wykonania *Trzech diagramów* wymienione przez kompozytora³².

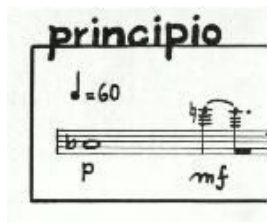
29 L. Markiewicz, dz. cyt., s. 7.

30 K. Droba, dz. cyt., s. 424.

31 W analizie R. Guzik występuje sformułowanie, że jest to forma otwarta. Zagadnienie to należy traktować jednak ostrożnie w odniesieniu do *Trzech diagramów*.

32 Por. przyp. 22.

Kolejnym przejawem aleatoryzmu jest brak dookreślenia tempa w *Diagramach*. O ile w częściach *Principio* i *Fine* odnajdujemy precyzyjną wskazówkę agogiczną – ćwierćnuta powinna trwać 60 sekund (przykład 7):



Przykład 7. Dookreślenie tempa na początku *Principio*.

– o tyle w *Diagramach* kompozytor zawarł jedynie najogólniejsze określenia agogiczne: *rapido*, *moderato*, *tardo*. Odpowiadają one kolejno tempu szybkemu, umiarkowanemu i wolnemu (przykład 8).



Przykład 8. Sposób zapisu sugestii agogicznych na początku *Diagrama I*.

W przebiegu utworu bardzo często następuje przeskok z jednego tempa do drugiego, co wpływa na większą swobodę w traktowaniu tego elementu dzieła muzycznego. Wrażenie pewnej dowolności w zakresie agogiki dodatkowo pogłębia trzeci przejaw aleatoryzmu, jakim jest brak metrum i kresek taktowych. Każda grupa posiada własny, autonomiczny wymiar czasowy związany z brakiem dookreślenia pulsu. Kreski taktowe, które występują w partyturze, nie mają za zadanie kontrolować metrum, a jedynie zamykają i oddzielają grupy jako całości. To dzięki nim możemy wyraźnie podzielić każdy z *Diagramów* na 12 grup. W zastosowaniu temp możemy zauważyć jeszcze jeden ciekawy zabieg kompozytorski. W tempie *rapido* występują długie wartości rytmiczne, takie jak półnuty i ćwierćnuty. Pojawiają się również ósemki, które często łączone są łukiem *unisono* z mniejszymi warto-

ściami. Tylko w *Diagramie III* w tempie *rapido* występują trzy grupy, które wypełniają frazy złożone wyłącznie z szesnastek. W tempie *moderato* rzadziej występują długie wartości, widać raczej predylekcję do szesnastek i trzydziestodwojek. Jedynie w *tardo* występują sześćdziesięcioczwórki, czyli najszybsze wartości rytmiczne w całym utworze. Zabicie ten powoduje odbiór słuchowy wymienionych temp praktycznie w jednakowy sposób, ponieważ słuchacz nie jest w stanie wychwycić zmian agogicznych. Niedoprecyzowany zapis skutkuje także dowolnością wykonania, a poczucie regulacji czasowej przez wykonawcę staje się sprawą bardzo indywidualną. Z punktu widzenia flecisty tempa mogą ulec ujednoczeniu, a użycie wartości rytmicznych zaburzających puls warunkuje zmiany organizacji czasu w utworze³³.

Nowy typ partytury, jakim jest partytura z elementami graficznymi, wprowadza mniejszy niż dotąd rygor formy, co również odzwierciedla niedoprecyzowana notacja, pozwalająca na pewną swobodę wykonawcy. *Trzy diagramy* w wersji nutowej znacznie odbiegają od klasycznego zapisu. Jak sama nazwa wskazuje, mają one formę diagramów, które z definicji stanowią graficzną reprezentację pewnych pomysłów, idei i konstrukcji i znajdują zastosowanie we wszystkich dziedzinach życia do obrazowej reprezentacji wiedzy³⁴. Konstrukcja graficzna utworu jest przejrzysta i klarowna. Pozwala na swobodne odczytanie zawartości nutowej i aleatorycznej struktury dzieła. *Principio* i *Fine* zapisane są na górze partytury po prawej i lewej stronie, co może podkreślać ich niezmiennosc i stałość w przebiegu całego utworu. Wszystkie pięć elementów dzieła zapisane są w czarnych ramkach, co znacząco wskazuje na ich autonomię. W przypadku *Diagramów* bardzo obrazowo zanotowane są tempa, które poprzez zastosowanie strzałek jednoznacznie wskazują odpowiadające im grupy dźwiękowe. Występują tu trzy poziomy, które kolejno przypisane są trzem oznaczeniom agogicznym. Nuty należące do wybranego tempa zostają umieszczone na jednej z trzech poziomów: górnym, środkowym lub dolnym (por. przykład 8).

Principio i *Fine* wzajemnie nawiązują do siebie, w czym można zauważyć klasyczną zasadę powrotu początku na końcu dzieła, jest to odniesienie do formy łukowej. Nawiązania te obejmują m.in. stosowanie tych samych wartości rytmicznych – jedyne odstępstwo

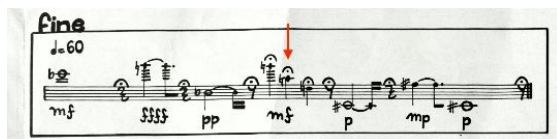
33 R. Guzik, dz. cyt., s. 114.

34 *Diagram*, [w:] *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, Warszawa 1978, s. 393.

można zauważyć w *Fine*, gdzie po pierwszej całej nucie występuje pauza ćwierćnutowa z fermatą, a na końcu pauza ósemkowa z fermatą. Obydwie części zbudowane są symetrycznie, ich oś symetrii zaznaczono w przykładzie 9 i 10 za pomocą strzałek. Co więcej, w obu częściach dominuje interwał sekundy małej wraz z przewrotem. Ponadto posiadają one to samo określenie agogiczne – puls wyznacza ćwierćnuta w tempie sześćdziesięciu uderzeń na minutę.



Przykład 9. Ukształtowanie *Principio*.



Przykład 10. Ukształtowanie *Fine*.

Wszystkie *Diagramy* posiadają równą ilość grup, a ich charakter jest do siebie zbliżony. Jedynie w *Diagramie III* możemy zauważyć wzmożony ruch i zagęszczenie faktury za pomocą drobnych wartości rytmicznych. Dwa tryle zastosowane w dziesiątej grupie pogłębiają efekt wąskozakresowej struktury interwałowej.

Podsumowanie

W *Trzech diagramach* na flet solo Górecki wykorzystuje wybrane awangardowe techniki kompozytorskie w bardzo ciekawy i indywidualny sposób. W tak krótkim utworze możemy odnaleźć wręcz manifest nowoczesnej twórczości, innowacyjnej i inspirującej. Mimo że po zastosowane tu techniki sięga wielu kompozytorów, Góreckiemu udało się wpleść między nie idiom swojego własnego stylu. Bardzo skomplikowany szkielet formalny dzieła ujawnia ponadto swobodę w posługiwaniu się materiałem dźwiękowym. Serializm występuje tutaj w nieco-

dziennym wydaniu, ponieważ bardziej wpływa na formę kompozycji niż klasy wysokości dźwięków. Zbudowanie utworu w taki sposób jest innowacyjne i może być inspiracją do tworzenia kolejnych jeszcze bardziej skomplikowanych rozwiązań. Dynamika i artykulacja podlegają rozszerzeniu, przez co utwór zdaje się być zdominowany przez te dwa elementy dzieła muzycznego. Częste zmiany sposobu wydobywania dźwięku i wolumenu brzmienia sprawiają, że dzieło staje się dynamiczne i bardzo ekspresyjne. Wzmaga to również punktualizm, znajdujący zastosowanie na wielu płaszczyznach. Szybkie zmiany rejestrów i wyselekcjonowane dźwięki przybierają wręcz charakter bruitystyczny. Indywidualnie potraktowany, ograniczony aleatoryzm wskazuje jedynie na inspirację tą techniką, a nie jej mechaniczne przyjęcie. Górecki poznając powyższe techniki nie akceptował ich bowiem bezrefleksyjnie i bez zmian, lecz wykorzystywał te ich cechy, które mogły zostać dostosowane do jego własnych pomysłów kompozytorskich.

Na przykładzie *Trzech diagramów* widzimy, że wczesna twórczość Góreckiego okazuje się bardzo wyrazista i że wykorzystane są w niej takie elementy, których nie znajdziemy w późniejszych dziełach. Interesujące jest również niepowtarzalne podejście Góreckiego do zastanych nurtów i technik. Dlatego warto w przyszłości poświęcić tym wczesnym dziełom więcej uwagi, dokonując ich szczegółowej analizy. Można też mieć nadzieję, że badania muzykologiczne, mające na celu pokazanie oryginalności i wartości tych utworów, będą także inspirować muzyków do ich ponownego odkrycia.

Bibliografia

Partytury:

Górecki H.M., *Trzy diagramy* na flet solo op. 15, Kraków 1967.

Nagrania:

Górecki H.M., *Trzy diagramy na flet solo op. 15*, [online] <http://nina-teka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/trzy-diagramy-op-15-na-flet-solo> [dostęp: 27.11.2016].

Opracowania:

- Baculewski K., *Polska twórczość kompozytorska 1945–1984*, Kraków 1987.
- Bolesławska-Lewandowska B., *Górecki. Portret w pamięci*, Kraków 2013.
- Chomiński J., *Muzyka Polski Ludowej*, Warszawa 1968.
- Chomiński J., *Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia*, „Muzyka” 1961, nr 3.
- Chomiński J., *Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku*, „Muzyka” 1956, nr 3.
- Droba K., *Górecki Henryk Mikołaj*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 3 (E–G), red. E. Dziębowska, Kraków 1979.
- Dziadek M., *Henryk Mikołaj Górecki*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. M. Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005.
- Gorczycka M., *Diagramy Henryka Góreckiego*, „Ruch Muzyczny” 1961, nr 21.
- Guzik R., *Ewolucja zapisu języka muzycznego w utworach na flet solo kompozytorów polskich II połowy XX wieku i początku XXI wieku*, Kraków 2015.
- Lindstedt I., *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Warszawa 2010.
- Lindstedt I., *Wprowadzenie do teorii zbiorów klas wysokości Allena Forte’a*, Warszawa 2004.
- Markiewicz L., *Rozmowa z Henrykiem Góreckim*, „Ruch Muzyczny” 1962, nr 17.

Paja-Stach J., *Dzieła otwarte w twórczości kompozytorów XX wieku*, Kraków 1992.

Skowron Z., *Teoria i estetyka awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku*, Warszawa 2013.

Słownik języka polskiego, red. W. Kryszewski, Warszawa 1978.

Thomas A., *Górecki*, Kraków 1998.

Abstract

Avant-garde compositional techniques in *Three diagrams* for solo flute by Henryk Mikołaj Górecki

The aim of the article is to analyse *Three diagrams* for solo flute Op. 15 by Henryk Mikołaj Górecki in the light of compositional techniques used in the piece as well as placing the work in the context of the early output of the composer. In order to achieve the defined aims the score has been analysed as well as the statements of the composer and of people related to him. This research enabled the author to precise in what ways Górecki uses techniques such as serialism, punctualism and aleatorism. In the paper composer's individual and innovative approach to the avant-garde techniques is revealed. However, the idiomatic elements of the whole Górecki's style are also present in the analysed work.

The article consists of two parts. The first part includes the problem of history and the style of Henryk Mikołaj Górecki's early works. The second part is devoted to the analysis and conclusions.

Keywords

Henryk Mikołaj Górecki, *Three diagrams* for solo flute, compositional techniques, punctualism, aleatorism, serialism