

„KWARTET PIEŚNI ŻAŁOSNYCH”? WOKÓŁ FORMY, EKSPRESJI I POZAMUZYCZNEGO PRZESŁANIA III KWARTETU SMYCZKOWEGO HENRYKA MIKOŁAJA GÓRECKIEGO

Marcin Gmys

1.

Henryk Mikołaj Górecki swój *III Kwartet smyczkowy „Pieśni śpiewają”* op. 67 komponował – jak głosi oficjalna nota w wydanej przez oficynę Boosey&Hawkes partyturze – w latach 1994–1995 oraz w roku 2005. Kompozycja, podobnie jak pozostałe kwartety tego artysty, została zadedykowana legendarnym muzykom z Kronos Quartet, tyle że tym razem zawiera jeszcze dodatkową adnotację o długim oczekiwaniu amerykańskich artystów na ostateczną wersję partytury¹. Również pierwsze wydanie dzieła potwierdza ujawnianą wcześniej przez kompozytora w wielu wywiadach informację, że podtytuł kwartetu – *Pieśni śpiewają* – zainspirowany został przez napisany w 1912 roku zwięzły wiersz rosyjskiego symbolisty Welimira Chlebnikowa (1885–1922):

Gdy umierają rumaki – dyszą,
Gdy umierają zioła – schną,
Gdy umierają słońca – nagle gasną,
Gdy umierają ludzie – śpiewają pieśni².

Jednak w partyturze zawarta została również kategoryczna nota mówiąca o tym, że *III Kwartet* w żaden sposób nie stanowi reprezentacji tego wiersza:

1. „To the Kronos Quartet, which for so many years has waited patiently for this quartet. H.M. Górecki, Ząb, May 2005”. Henryk Mikołaj Górecki, *...songs are sung / Pieśni śpiewają* (String quartet No 3.), Boosey&Hawkes Music Publishers Ltd, Mainz 2007, s. 3 nlb.

„However, the composer would like to emphasise that his string quartet ...songs are sung is not a musical representation of any part of the poem”³. Rok po pierwszym wydaniu *III Kwartetu* intencję tę ponownie zaakcentował zresztą sam kompozytor; zapytany o związki między wierszem a partyturą, do pewnego stopnia wyjaśnił przy okazji proces powstawania samego dzieła:

Pragnę to podkreślić z całą mocą: moja kompozycja nie ma, poza tytułem, z tym pięknym poetyckim urywkiem ŻADNEGO związku. Muszę powiedzieć, że zapanowała jakaś swoista plaga porównywania *III Kwartetu* do tego wiersza. A przecież najpierw napisałem cały kwartet, potem przeleżał on kilka lat w szufladzie i dopiero po podjęciu decyzji o wypuszczeniu go w świat zacząłem szukać dla niego jakiegoś tytułu. I wtedy nieoczekiwanie i trochę przypadkowo przypomniał mi się ów doskonale wcześniej znany czterowiersz. Co więcej, równocześnie rozpatrywałem wówczas szereg innych możliwych tytułów, a ponieważ zależałoby mi na tym, żeby w tytule kwartetu znalazła się »pieśń«, stąd mój wybór⁴.

Nie jest to jednak cała prawda na temat genezy tej kompozycji. Interesujące światło na pozamuzyczną inspirację *Trzeciego Kwartetu* rzucił bowiem także Grzegorz Michalski:

Mottem *III Kwartetu smyczkowego* jest, jak wiadomo, cytat z wiersza Chlebniowa *Pieśni śpiewają*. I cytat ten dokładnie harmonizował z historią, którą Henryk bardzo emocjonalnie przeżywał – sprawa dotyczyła znanych mu dobrze terenów Podhala, a chodziło o epizod z czasów drugiej wojny światowej, kiedy młodą górkę oskarżono o kolaborację z Niemcami i rozstrzelano, a ona była w ciąży – i to na Henryku zrobiło okropne wrażenie. Znał tę historię od mieszkańców wioski i wiedział dokładnie, łącznie z nazwiskami, jak to się stało. I być może fakt, że znał tę sprawę z relacji bezpośrednich, a nie z książki sprawił, że nie mógł się od niej uwolnić. Ja ją od niego słyszałem w latach dziewięćdziesiątych, ale na pewno poznał ją dużo wcześniej – i stale ją przeżywał. I ta właśnie historia stała się impulsem, który spowodował, że w końcu

2. Cytat według przekładu Adama Pomorskiego. Jednak kompozytor, poszukując motta, które odpowiadałoby ekspresji jego kompozycji, poszukiwał się innym, znacznie wcześniejszym przekładem (jego brzmienia, ani autorstwa nie zdołałem ustalić), pochodzącym zapewne z lat 50. minionego stulecia i opublikowanym przed około sześćdziesięciu laty na łamach „Życia Literackiego”. Zob. *Muzyka? Gość z innego świata*. Z Henrykiem Mikołajem Góreckim rozmawiają Małgorzata i Marcin Gmysowie [wywiad przeprowadzony 15 października 2008 r. w Żebie], „De Musica” 2011 www.demusica.pl/cmsimple/images/file/krytyka_4_gmysowie.pdf, [data dostępu] 6.10.2013.
3. H.M. Górecki, ... *songs are sung / Pieśni śpiewają*, op. cit., s. 4 nlb.
4. *Muzyka? Gość z innego świata*, op. cit., s. 2.

postanowił napisać utwór, będący ową „pieśnią” właśnie⁵.

Last but not least, ważny w tej materii pozostaje również głos najbliższych członków rodziny artysty zreferowany przez Beatę Bolesławską:

Podobnie rzecz ma się z historią *III Kwartetu smyczkowego*, choć tu rozbieżności mogą wynikać z tej przyczyny, że sama historia egzekucji ciężarnej kobiety, która zainspirowała kompozytora, okazała się z czasem – jak wspomina rodzina kompozytora – niejednoznaczna i stąd być może informacja o niej nie pojawiła się drukiem przy okazji premiery i publikacji tego utworu?⁶

2.

Monumentalny, trwający około 56 minut *III Kwartet* składa się z pięciu, ściśle ze sobą zintegrowanych ogniw. I choć struktura pięcioczęściowa nie jest zjawiskiem nadzwyczajnym co najmniej od 1824 roku, czyli od momentu powstania słynnego *Kwartetu a-moll* op. 132 Ludwiga van Beethovena, chyba dość trudno byłoby wskazać na liczące się dzieło kameralne, które składałoby się aż z czterech rozbudowanych adagiów, przedzielonych stosunkowo krótkim scherzem (do takiej generalnej charakterystyki można sprowadzić układ cykliczny opus 67 Góreckiego).

Część pierwsza kompozycji (*Adagio – molto andante – cantabile*) układa się w wielką formę ABA'. Otwiera ją motyw ostinatowy, złożony z półnuty i dwóch ćwierćnut, eksponowany najpierw przez wiolonczele i altówki – motyw wyróżniony nawet graficznie na pierwszej stronie! Stanie się on swoistym rytmem przewodnim utworu, który powróci potem, jako reminiscencja, w końcówce finału. Z tym miarowym, quasi-marszowym „rytmem przewodnim”⁷, już po trzech sekundach trwania *Pieśni śpiewają* „skojarzony” zostaje interwał tercji małej (na początku sugerujący tonację es-moll dwudźwięk es-ges), na którego tle w długich wartościach rytmicznych rozwijać się będzie – i to stanie się uderzającą cechą całego dzieła – lamentacyjny temat II skrzypiec: przesuwany przeważnie krokami półtonowymi (relikty retorycznej tradycji *Seufzermotive*) i prawie nigdy nie przekraczający rozpiętości tercji małej (zob. przykład 1). Zaniknięcie w takcie 47 „rytmu

5. Rozmowa z Grzegorzem Michalskim, [w:] Beata Bolesławska, *Górecki. Portret w pamięci*, Kraków 2013, ss. 194–195. Potwierdza to wspomnienie prymariusza Kronos Quartet, który powiedział: „Potem [w 1995 r.] opowiedział mi historię *III Kwartetu smyczkowego* – o młodej kobiecie, która została zabita podczas II wojny światowej, a okazało się, że była w ciąży. Powiedział mi, że ta historia nie dawała mu spokoju od kiedy skończył dziewięć czy dziesięć lat”. Rozmowa z Davidem Harringtonem, [w:] B. Bolesławska, *op. cit.*, s. 322.
6. *Od autorki*, [w:] B. Bolesławska, *op. cit.*, s. 11.
7. Do pewnego stopnia początek ten nasuwa także skojarzenia z „marszowym”, żałobnym początkiem *II Kwartetu „Quasi una fantasia”*, gdzie na tle miarowo wygrywanego „rytmu wędrownika” swój temat określony jako *mesto* (zresztą może za Karolem Szymanowskim, który w takich kontekstach lubił używać tego właśnie włoskiego terminu) eksponowała altówka.

Adagio – molto andante – cantabile (♩ = c76)

Przykład 1: Początek Kwartetu. Tercja *es-ges* i lamentacyjny temat drugich skrzypiec.

(© Boosey&Hawkes 2007)

przewodniego", który – szczególnie na początku – mógł wywoływać, skądinąd oprostowane przez kompozytora⁸, skojarzenia z ostatnim rytmicznym żałobnej chaconny z *VII Symfonii* Beethovena, wnosi pewne ożywienie (*Più mosso – espressivo – marcato*). Ukonstytuowany teraz temat drugi (na tle tercjowych współbrzmień altówki i wiolonczeli), stanowi pierwszą zapowiedź części B, której pierwsza ekspozycja okaże się jeszcze pozorna: oto bowiem w takcie 67 powraca na 12 kolejnych taktów temat pierwszy. Nieco bardziej energiczny odcinek B na dobre rozpocznie się dopiero w takcie 81, natomiast odcinek A' powróci dopiero w takcie 155, domknięty kadencją złożoną z czterokrotnie powtórnego w tempie *Molto lento – molto largo* współbrzmienia kwinty czystej *f-c* w partii wiolonczeli, zgrzytliwie skonfliktowanego z potrojonym dźwiękiem *fis* pozostałych instrumentów.

8. *Muzyka? Gość z innego świata*, op. cit., s. 3.

Dla faktury i brzmieniowości *III Kwartetu smyczkowego* – szczególnie jego części drugiej, czwartej oraz piątej – ważne są okoliczności narodzin kompozycji: utwór, w postaci partytury fortepianowej, napisany został w całości między 16 listopada 1994 a 26 stycznia 1995 roku, lecz Henryk Mikołaj Górecki, jak wiadomo, przez kolejną dekadę zwlekał najpierw z jego rozpisaniem na poszczególne instrumenty, a potem z ustaleniem właściwych niuansów dynamicznych, agogicznych i artykulacyjnych. Data wstępnego zamknięcia dzieła – 1995 – jest w tym kontekście szczególnie istotna: pisząc ten utwór, artysta miał bowiem na uwadze, co podkreślał przy różnych okazjach, niezwykle soczyste, „mięsiste”, bynajmniej nieczęsto spotykane brzmienie wiolonczeli Joan Jeanrenaud, która była członkinią Kronos Quartet od 1978 roku. Niestety w roku 1999 artystka ta – po części z uwagi na rozwijającą się chorobę, po części zaś kierując się pragnieniem realizacji autorskich projektów solowych – odeszła z zespołu. Zastąpiła ją wówczas Jennifer Culp, która współpracowała z „Kronosami” do 2005 roku. Jej miejsce zajął potem Jeffrey Zeigler, jeden z uczestników prawykonania *III Kwartetu „Pieśni śpiewają”* w Bielsku-Białej (15 października 2005)⁹. Fakt odejścia Jeanrenaud był poważnym ciosem dla polskiego kompozytora, który właśnie partii wiolonczeli w tym kwartecie przeznaczył wyjątkowo istotną rolę. I chociaż Jeffrey Zeigler z powierzonego mu zadania wywiązał się bardzo dobrze, kompozytor w prywatnych rozmowach wielokrotnie podkreślał fakt, że nie może do końca pogodzić się z faktem, że jego *Trzeci* nie skonkretyzował się podczas prawykonania tak, jak mógłby zaabstrahować z udziałem Joan Jeanrenaud¹⁰.

O tym, że *Pieśni śpiewają* powstały z myślą o „mięsistej” wiolonczeli Jeanrenaud „informuje” początek trwającej około 12 minut części drugiej kwartetu – *Largo cantabile* (następuje ona *attacca*). Inicjalny, „warczący” akord c-moll, na który składa się tonika i kwinta wiolonczeli oraz ter-

cja mała altówki, mogą sugerować melancholijną aurę z początku III aktu Wagnerowskiego *Tristana i Izoldy*. Formę tej części, wzorem poprzedniej, również można zredukować do układu ABA', gdzie po ustępie A w którym wiolonczela niemal bezustannie zakorzeniona jest w tonicznym dźwięku c (na współbrzmienia kwinty czystej i seksty małej, dookreślone jako *sonore*, znów nakłada się melodia wtłoczona w ramy małej tercji), pojawi się wyznaczający początek części B nowy temat – *Molto lento e molto largo cantabilissimo* – oparty na centrum d i sugerujący na początku „jasne” D-dur (t. 52–65). Od taktu 66 powróci jednak ostatecznie wyjściowe c-moll w skróconej postaci, które poprzez przesunięcie do G-dur (wszakże z „schubertowskim” przełamaniem na g-moll w takcie 86), doprowadzi całość do końcowego akordu Es-dur.

9. Nawiasem mówiąc Zeigler także już zakończył swą współpracę z amerykańskim kwartetem – od czerwca 2013 roku jego miejsce zajęła Sunny Jungin Yung.

10. Inna rzecz, iż wykonawcy utworów H.M. Góreckiego, występujący w obecności kompozytora, rzadko potrafili w pełni sprostać jego wygórowanym oczekiwaniom.

74

Meno mosso (♩ = c100) **molto espressivo e ben tenuto**

79 *ten* *ten* *ff* *più ff (fff)*

ten *ten* *ff* *più ff (fff)*

ten *ten* *ff* *più ff (fff)*

ff *più ff (fff)*

Tempo I (Allegro ♩ = c144) - marcato

85 *ff* *3x* *ff* *3x*

Przykład 2: Cz. III - *Allegro sempre ben marcato*. Pierwszy cytat z Szymanowskiego (z II Kwartetu, cz. I, środkowy system) © Boosey&Hawkes 2007)

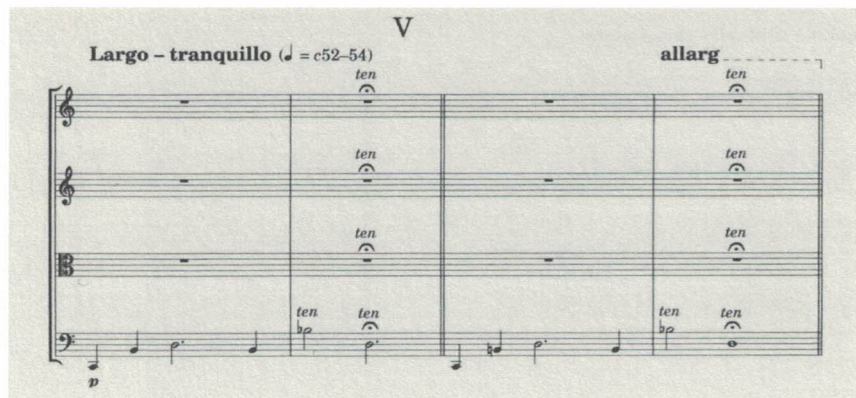
Część trzecia (*Allegro sempre ben marcato*), ledwie przekraczająca 5 minut i odróżniająca się od pozostałych ogniw cyklu szybkim tempem i wysokim poziomem dynamicznym, stanowi swoisty ukłon polskiego kompozytora w stronę muzyki repetytywnej. Osobliwością tej złożonej ze 153 taktów części (nie licząc kilku znaków repetycji) jest jednak fakt, że niemal w samej jej połowie (takty 79–84) pędzący dotąd na złamanie karku „kołowrotek” na moment się jakby zatnie: w odcinku *Meno mosso, molto espressivo e ben tenuto* – po dwukrotnie wyeksponowanym, trzytaktowym, patetycznym wstępie – Górecki

Tranquillo – cantabile – ben tenuto

Przykład 3: Cz. IV – *Espressivo ma ben tenuto*. Lament I i II skrzypiec na burdonowym tle.
(© Boosey&Hawkes 2007)

wprowadzi cytat z pierwszej części *II Kwartetu smyczkowego* Karola Szymanowskiego, chromatycznie opadający (po tych samych dźwiękach) w partii pierwszych skrzypiec (zob. przykład 2). Od tego jednak momentu narracja scherza coraz częściej będzie przerywana pauzami generalnymi, nierzadko przekraczającymi rozmiary jednego taktu, aż całość definitywnie zatrzyma-na zostanie na końcowym akordzie septymowym *e-g-h-d*.

Ponownie przywracająca „czas adagia”, 12-minutowa część czwarta, dla której głównym tempem stanie się *molto lento*, rozpoczyna się zwodniczo: od



Przykład 4: Cz. V - *Largo - Tranquillo*. Początek pisany z myślą o Joan Jeanrenaud.

(© Boosey&Hawkes 2007)

przypomnienia cytatu z *II Kwartetu* Szymanowskiego. To drugie już nawiązanie do „góralskiego” kwartetu autora *Harnasi* (faktem jest jednak, że Górecki wybrał „najmniej góralską” część tego dzieła), można do pewnego stopnia skojarzyć z genezą *III Kwartetu*, związaną rzekomo z tragiczną historią brzemiennej góralki, która w czasie II wojny światowej została stracona z rąk swoich rodaków. Szczególnie ów drugi pokaz cytatu wyda się znaczący, ponieważ cały późniejszy przebieg czwartej części zogniskowany będzie wokół głównego, wąskozakresowego, marszowego tematu (od taktu 27), do określonego dwuznacznie jako *delicato - morbido* i rozwiniętego ostatecznie w przejmujący „lament” I i II skrzypiec, prowadzony w zgrzytliwych dysonansujących współbrzmieniach nony małej, podawanych na tle burdonowych współbrzmień wiolonczeli i altówki (zob. przykład 3). Cała ta dramatyczna część ostatecznie jednak zawieszona zostanie na konsolacyjnym akordzie F-dur granym *estremo lento - extremo largo*.

Część piąta *III Kwartetu* to ostatnie, ale zarazem może najbardziej spektakularne świadectwo, że Henryk Mikołaj Górecki swój kwartet napisał z myślą o Joan Jeanrenaud. Otwiera go sugestywne *recitativo* wiolonczeli¹¹ (zob. przykład 4), w odróżnieniu od pozostałych złożone m.in. z dwukrotnie szeroko rozpiętego interwału septymy wielkiej, który w dalszym przebiegu „zejdzie” z poziomu horyzontalnego na poziom wertykalny (współbrzmienie sekundy wielkiej będzie w tej części występować wielokrotnie - zob. t. 24-28, 61-71, ustępując ilością swoich ekspozycji tylko współbrzmieniu kwinty czystej). Ta część - pomijając formotwórczy, a zarazem determinujący jej ciemną ekspresję „recytatyw” wiolonczeli - mimo ekstremalnie rozciągniętej narracji (finał trwa około 14 minut), polega na zestawianiu ze sobą różnych segmentów: oprócz tematu głównego opartego na interwale tercji małej i trójdzielnej, miarowej rytmice, wprowadzony zostaje długo wytrzymywany

11. Określenie *recitativo* pochodzi odemnie - w partyturze się ono nie pojawia.

akord Es-dur (t. 29–31), stanowiący reminiscencję zakończenia części drugiej, a zarazem antycypację zakończenia całego dzieła; pojawia się także echo wyjściowego rytmu ostinatowego z części pierwszej (t. 80–85). Fakt, że początkowa, sugerowana w pierwszych taktach kwartetu tonacja es-moll (tradycyjna „tonacja grobu”) ostatecznie przełamuje się w finale *III Kwartetu* na końcowe Es-dur (tradycyjną, beethovenowskiej jeszcze proveniencji, tonację bohaterką), i to po podwójnej ekspozycji „retorycznego” recytatywu wiolonczeli, sugerować może istnienie dramaturgii typu *per aspera ad astra*. Mówienie o niej byłoby jednak poważnym nadużyciem. W końcowych akordach, podawanych w dynamice piano i stopniowo ginących w niebycie, doprawdy trudno „dosłuchać” się typowej dla takiego scenariusza triumfalnej apoteozy. To raczej podniosła, skupiona modlitwa „odmawiana” w intencji kogoś, kto – być może – już nie żyje.

3.

Gdyby poszukiwać analogii dla *III Kwartetu* Henryka Mikołaja Góreckiego w literaturze światowej, być może najtrafniejszym zestawieniem okazałoby się skojarzenie z ostatnim *XV Kwartetem es-moll*

Dymitra Szostakowicza¹². Oba monumentalne dzieła zdominowane są przez adagia (u Szostakowicza jest to sekwencja aż sześciu części wolnych, w której dochodzą czasem do głosu emocje bardziej dramatyczne), oba łączy podobna oś tonalna (es-moll, u Szostakowicza nie rozjaśnione jednak – jak u Góreckiego – na końcu), oba wychodzą w części pierwszej z identycznych czoła rytmicznego (półnuta, dwie ćwierćnuty). Wreszcie w obu kompozycjach – choć u Góreckiego w sposób znacznie bardziej oszczędny – znajdują się odniesienia do twórczości innych kompozytorów (u Szostakowicza do *Heiliger Dankgesang* z opus 132 Beethovena czy *Chaconny d-moll* Bacha, u Góreckiego – jak wiadomo – do *II Kwartetu* Szymanowskiego). W muzyce polskiej natomiast, kompozycją wykazującą – zewnętrznie co prawda – podobieństwa jest monumentalna *Symfonia rytuałów* na kwartet

smyczkowy Witolda Szalonek, napisana prawie równolegle do *III Kwartetu* (w latach 1991–1996). Mimo wielkich różnic stylistycznych oba dzieła łączy „symfoniczny rozmach” oraz przyjęcie patronatu autora *Harnasi* (kompozycja Szalonek dookreślona jest nawet jako *Hommage à Karol Szymanowski*). „Symfoniczny” trop związany z *III Kwartetem* Henryka Mikołaja Góreckiego wydaje się zresztą szczególnie nośny. Zwrócił już na niego uwagę nie kto inny,

12. Górecki prawdopodobnie wysoko cenil twórczość kwartetową Szostakowicza, o czym może świadczyć taka jego wypowiedź: „W wieku XX powstała cała masa kwartetów smyczkowych. Jednak według mnie w zdecydowanej większości były to dzieła na cztery instrumenty smyczkowe, a nie – jak np. u Szostakowicza – kompozycje na kwartet smyczkowy, czyli zespół, który posiada własne, niepowtarzalne brzmienie. Intuicyjnie wyczuwam wielką różnicę pomiędzy pisaniem na pierwsze i drugie skrzypce, altówkę i wiolonczelę, a pisaniem na kwartet smyczkowy”. *Muzyka? Gość z innego świata*, op. cit., s. 3.

jak Andrzej Chłopecki, który w jednym ze swych ostatnich wywiadów (tekście, którego nie zdążył już autoryzować) zaliczył to dzieło do kręgu najbardziej znaczących osiągnięć katowickiego kompozytora, obok *II i III Symfonii*, *Lerchenmusik* i *Małego requiem dla pewnej Polki*:

przecież *III Kwartet* to jest właściwie symfonią na kwartet smyczkowy! Tyle samo trwa co *III Symfonia* i jest to godzina niezwyklej intensywności. No i jeszcze te niesłychane szaleństwa, largo, wszystko wolno, czas adagia, czas zatrzymany¹³.

Jeśli dorzucimy do tych refleksji również jedynie w swoim rodzaju „pieśniowość” *III Kwartetu*¹⁴, następnie kwestię domniemanego wpływu tragicznej historii zastrzelonej góralki (przypomina się tu wykorzystany w drugiej części *III Symfonii* napis, pozostawiony na murze zakopiańskiej celi przez Helenę Błażusiakównę), wreszcie kiedy uwzględnimy promyki nadziei przezierające nieśmiało przez lamentacyjno-żałobny kwef piątej części kwartetu (z chwilą rozbrzmienia akordu Es-dur)¹⁵, rzucona jakby mimochodem intuicja Andrzeja Chłopeckiego, który umiejscowił *III Kwartet „Pieśni śpiewają”* w parze z *Symfonią pieśni żałosnych*, okaże się zaskakująco trafna.

13. Rozmowa z Andrzejem Chłopeckim, [w:] Beata Bolesławska, *op. cit.*, s. 423.

14. Określenia w rodzaju *cantabile* i *cantabilissimo* pojawiają się w tej kompozycji łącznie aż 14 razy, nie występują one jednak wcale w „zmechanizowanej” części trzeciej oraz w zdominowanym przez charakter recytatywny finale.

15. Właściwie skrajnym defetyzmem „wieje” tylko z zakończenia części pierwszej.