

Regeneracja i rezygnacja. II Kwartet smyczkowy „Quasi una fantasia” Henryka Mikołaja Góreckiego

Marcin Trzęsiok

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

Ludwig van Beethoven był dla Henryka Mikołaja Góreckiego jednym z wielkich wzorów. Rezonans twórczości Mistrza z Bonn znacząco zwiastuje w dwóch dziełach: w triu fortepianowym *Recitativa i ariosa „Lerchenmusik”* op. 53 (1984-86) oraz w *II Kwartecie smyczkowym „Quasi una fantasia”* op. 64 (1991). „*Lerchenmusik*”, cytująca *IV Koncert fortepianowy* Beethovena, została dobrze opisana – zresztą nie nasyca większych problemów interpretacyjnych¹. Inaczej z *II Kwartetem*. Tu tropów jest kilka, ale urywają się dość szybko. Adrian Thomas, a za nim inni², wskazują, po pierwsze, na konotacje z ogólnym planem formalnym *Sonaty fortepianowej Es-dur* op. 27 nr 1. Taką sugestię podsuwa tytuł kwartetu. Ale sam Thomas zaznacza od razu, że „pokrewieństwo to jest ograniczone”³. Drugim tropem są tzw. „akordy beethovenowskie”, na które wskazał sam Górecki. Problem w tym, że owe akordy nie mają nic wspólnego z *Sonatą Es-dur „Quasi una fantasia”*. Jest jeszcze trzecia zagadka, pozornie z Beethovenem nie związana: Górecki na przedostatniej stronie utworu cytuje melodię kolędy *Cicha noc*. Thomas uważa, że wprowadzenie tego cytatu jest nieco arbitralne – zwłaszcza w porównaniu z „*Lerchenmusik*”, w której cytat z *Koncertu* Beethovena odsłania się stopniowo, w myśl konsekwentnie zrealizowanej strategii narracyjnej. Dostrzega jednak w *Cichej nocy*

1 A. Thomas, *Górecki*, tłum. E. Gabryś, PWM, Kraków 1998, s. 163-164; T. Malecka, *Górecki Faces Beethoven*, [w:] M. Tomaszewski i M. Chrenkoff (red.), *Beethoven 4*, Kraków 2009, s. 122.

2 T. Malecka, *op.cit.*, s. 122; *eadem*, *Kwartety smyczkowe Henryka Mikołaja Góreckiego wobec tradycji gatunku*, „Teoria muzyki. Studia – interpretacje – dokumentacje”, 4/2014, s. 57; M. Tomaszewski, *Świat Henryka Mikołaja Góreckiego*, [w:] *12 spojrzeń na muzykę polską wieku apokalipsy i nadziei. Studia, interpretacje, szkice*, Kraków 2011, s. 91.

3 A. Thomas, *op. cit.*, s. 178.

„nawiązania interwałowe” do wcześniejszych partii utworu, konkludując: „Obecność kolędy wskazuje na to, że cytat jako taki ma w tym kwartecie o wiele mniejsze znaczenie, niż bardziej wyrafinowane odniesienia interwałowe, tonalne i akordowe. To właśnie są elementy, które nadają tytułowi kwartetu jego właściwy rezonans”⁴.

Chciałbym tu przedstawić próbę analizy hermeneutycznej, która ukaże w innym świetle te nawiązania, zarówno beethovenowskie jak i kolędowe. Sądzę, że ani jedno ani drugie nie są arbitralne. Co więcej, łączą się ze sobą – nie tylko na planie strukturalnym, lecz także w sferze znaczenia.

Akordy beethovenowskie

„Akordy beethovenowskie” pojawiają się pod koniec części pierwszej (t. 80-82). To trzy współbrzmienia: B-dur, Es-dur i A-dur. Tworzą, jak pisze Thomas, „frapującą, lecz prowokująco niepełną sekwencję kadencyjną”⁵

PRZYKŁAD 1. H.M. GÓRCKI, II KWARTET SMYCZKOWY „QUASI UNA FANTASIA”, CZ. I, AKORDY BEETHOVENOWSKIE. ROZWIĄZANIE: ZAMIAST D-DUR – ES-MOLL. ZAMKNIĘCIE PERSPEKTYWY HARMONICZNEJ, T. 83. © BOOSEY&HAWKES, 1991.

Zasadniczą rzeczą dla interpretacji całego utworu jest identyfikacja tych akordów. Otóż wydaje się, że pochodzą z *Kwartetu a-moll* op. 132 Beethovena, z części środkowej. Jest to *Święta pieśń dziękczynna uzdrowionego do boskości, w tonacji lidyjskiej*, ujęta w formę wariacji podwójnych: z pierwszą płaszczyzną tematyczną w tonacji F-dur (z zabarwieniem lidyjskim), a drugą – w D-dur. Chodzi o modulację prowadzącą do D-dur, w której (zaraz potem) pojawia się adnotacja *Neue Kraft fühlend* („Czuając nową siłę”).

4 *Ibidem*, s. 180.

5 *Ibidem*.

Neue Kraft fühlend.
(Sentendo nuova forza)
Andante.

8148 99

PRZYKŁAD 2. L. VAN BEETHOVEN, *KWARTET A-MOLL OP. 132, CZ. III. PRZEJŚCIE Z SEKCJI A (W SKALI F LIDYJSKIEJ) DO B (W D-DUR). MODULACJA, KTÓRĄ CYTUJE GÓRECKI, ZNAJDUJE SIĘ W DWÓCH OSTATNICH TAKTACH PIERWSZEGO SYSTEMU.*

Górecki nie cytuje tego przejścia *in crudo*. Zachowuje podniosły charakter chorałowy oraz dwa elementy strukturalne: linię sopranu oraz docelowy akord A-dur (dominantę w D-dur). Dwa pierwsze akordy się zmieniają: zamiast d-moll i G-dur słyszymy ich medianty – B-dur i Es-dur. Zmienia się także kontur basu, który zamiast w ruchu przeciwnym idzie w równoległych tercjach z sopranem. Przy czym sopran jest diatoniczny, zaś bas – chromatyczny.

Zmiany te tworzą konstelację brzemienną w znaczenia. Chromatyka i diatonika, zgodnie z programem *Kwartetu a-moll op. 132* Beethovena, czyli toposem *per aspera ad astra*, są u Góreckiego opozycją cierpienia i uzdrowienia. Tak samo można interpretować paradoks durowych akordów łączonych w relacji trytonowej (Es-A), z których pierwszy należy do ciężkiej, ciemnej sfery bemolowej, zaś drugi – do lekkiej, jasnej, krzyżkowej.

Taki jest punkt wyjścia. Dalej zarysujemy trajektorię narracyjną tego kwartetu. Zwrócimy uwagę głównie na cytaty z Beethovenowskiego *Kwartetu a-moll op. 132*, który generuje tu cały dyskurs. Pod koniec zastanowimy się także nad *Cichą nocą*.

I. Largo. Sostenuto – Mesto

Część pierwsza (*Largo. Sostenuto – Mesto*) jest lamentem. Kluczowa dla nas jest linia basu, stanowiąca prolongację sekundy frygijskiej – od początku brzmi *E*, w t. 71 rozwiązane na *Es*. To rozciągnięta na całą tę część figura *pianto*. Dopiero rozwiązanie *E* na *Es* wprowadza kontekst harmoniczny, pozwalający pojawić się w konkluzji akordom beethovenowskim – pierwszym konsonansowym harmoniom w tej części. Niosą one konsolację i nadzieję, która okazuje się zawodna. Zamiast spodziewanego D-dur, jako ostatni akord zabrzmiał ponury es-moll. Kadencja otwierała się ku światłu, ale światło zagasło. Nie ma łatwego pocieszenia. Ale znany jest cel: jest nim D-dur, tonacja *Neue Kraft fühlend*. I ten cel, uzdrawiającej D-dur, nadaje impet całej narracji. Es-moll brzmi tak przejmująco, bo jego tercja, *ges*, umieszczona w sopranie, jest tożsama z *fis*, tercją D-dur. Prawdziwego D-dur będziemy poszukiwać w kolejnych częściach kwartetu⁶.

II. Deciso – Energico

Część druga, *Deciso – Energico*, ma charakter rubasznego, szorstkiego *allegro barbaro*. Wiolonczela i altówka (czasem dołączają do nich drugie skrzypce) grają ostinatową tercję harmoniczną *e-g*, wybijając miarowy puls dla motywów o ostrym konturze rytmicznym i melodyce szczątkowej, co jakiś czas ciężącej ku repetycji jednego dźwięku lub współbrzmienia, aczkolwiek podlegającej ekspansywnej ewolucji. Basowe *e* przełamuje ponury krąg es-moll, w którym zamknęła się cz. I. To jakby próba „drugiego początku”. Czy tym razem uda się uniknąć fatalnego es-moll?

Nas interesują teraz konsekwencje akordów beethovenowskich. W quasi-bitonalnym początku tej części ustala się nieostre centrum harmoniczne *e-g-cis*, które należy wiązać z ostatnim z akordów, tj. z A-dur. O tym, że pokrewieństwo nie jest przypadkowe przekonują takty późniejsze (t. 64-71), gdzie pojawia się także sugestia akordu B-dur, po którym powraca owo *e-g-cis*. Jest to bezpośrednie zestawienie skrajnych, jeszcze bardziej zdeformowanych, akordów beethovenowskich, z elizją środkowego Es-dur, co także będzie miało daleko-siężne konsekwencje narracyjne.

Zanim się te konsekwencje ujawnią, w międzyczasie ustala się nowa płaszczyzna konsonansowa: C-dur (t. 45-63). Modus ten (bo lepiej nie mówić o tonacji) krystalizuje się wokół tercji *e-g*. Głos górny, do t. 44 poruszający się po heksachordzie skali cis doryckiej, powtarza ruch basu z części pierwszej – rozwiązuje *cis* na *c*. Nie jest bez znaczenia, że owo C-dur, postawione na tercji, zabarwione jest na początku (t. 45) molowo.

6 Analogiczne rozwiązanie znajdziemy w *Verklärte Nacht* Arnolda Schönberga. W kluczowym miejscu sekstetu znajduje się przejście z es-moll do D-dur (t. 225-230). Modulacja jest bezpośrednia i enharmoniczna, z zachowaniem wspólnego dźwięku *ges/fis* w głosie najwyższym. Prowadzi ona od części, w której – zgodnie z wydrukowanym w partyturze wierszem Richarda Dehmila – przemawia zrozpaczony głos kobiety, do części, w której słychać kojący głos mężczy.

Przebłytki e-moll są wyraźne zwłaszcza w t. 53-58. Po opisanym wyżej epizodzie z domyślnymi akordami beethovenowskimi (B-dur i A-dur) tonacja e-moll zyska przewagę nad C-dur (t. 72-82), a harmonika powróci do konstelacji e-g-cis, sugerującej dominantowy akord A⁷.

9

PRZYKŁAD 3. H.M. GÓRECKI, II KWARTET, CZ. II, T. 80-89. CIEMNE AKORDY BEETHOVENOWSKIE (Z ELIZJĄ A-DUR). AGON KRZYŻYKÓW I BEMOLI. CIĄŻENIE KU ES-MOLL, MIMO BEZRADNYCH INTERWENCJI DŹWIĘKU CIS (Z POMIĘTEGO AKORDU A-DUR). © BOOSEY&HAWKES, 1991.

Te molowe infiltracje wpisują się w ogólną linię narracyjną tej części – rozjaśniającej się stopniowo, a potem ściemniającej. W całym pierwszym segmencie (t. 1-44) dominuje sfera krzyżykowa (począwszy od tercji e-g, która rozjaśnia barwę es-moll z ostatniego taktu części pierwszej), potem pojawia się neutralne C-dur (t. 45-63), następnie występują epizody chromatycznie mieszane (t. 65-70), które ustępują miejsca epizodowi krzyżykowo-neutralnemu (t. 71-82). Potem wszystko się zmieni: górne głosy nakładają na tercję e-g materiał akordu es-moll. Punktem zwrotnym w tej walce są akordy beethovenowskie, wprowadzone po pauzie generalnej (t. 85-86, zob. przykł. 3). Znów są niekompletne – tym razem brakuje trzeciego (A-dur)⁷. Ten wakat jest doskonale wpleciony w narrację. Z czterech powodów. Po pierwsze, domyślny A⁷, jak zauważyliśmy, dopiero co brzmiał przez długi czas (t. 64-77, zwłaszcza

⁷ Agon sfery krzyżykowej i bemolowej jest dokładnie rozplanowany. Omówionym wyżej intarsjom B-dur (i A-dur) w ramach płaszczyzny krzyżykowej odpowiadają, po drugiej stronie akordów beethovenowskich, wtrącenia krzyżykowe (zwłaszcza w t. 94-98).

od t. 71), więc można uznać, że jego pole harmoniczne zostało wysyczone. Po drugie, zakończenie na akordzie drugim (Es-dur) przywraca równowagę, wcześniej zachwianą przez elizyjne opuszczenie tego współbrzmienia (w t. 64-70). Po trzecie, zawieszenie muzyki na Es-dur (czyli elizja A-dur) odcina nam dostęp do poszukiwanej sfery D-dur. Po czwarte, wskutek tego odcięcia, muzyka, w warstwie melodycznej, stopniowo ciemnieje w es-moll, a tym samym wraca do barwy epilogu części pierwszej. A z jaką dokładnością Górecki dozjuje składniki tego akordu! Pryma – w t. 86, tercja – w t. 90, kwinta – w t. 100, przygotowana wcześniej przez enharmoniczne *ais* w t. 94, nawiązujące do pierwszego segmentu tej części. I rzecz może najważniejsza: wycofywanie elementów A^7 , którego zabrakło w sekwencji akordów, ale który naznacza epizod *Molto energico – Furioso, marcatisimo sempre*. Na początku tej sekwencji, w t. 86-89, pojawia się w melodii *cis*, konkurujące z es-moll [zob. przykł. 3]. Jest to dramatyczne, synchroniczne zderzenie obu współbrzmień: nadziei i beznadziei, otwarcia i zamknięcia (w wersji niedramatycznej, diachronicznej, zderzenie takie pojawiło się pod koniec części pierwszej). Tę samą symbolikę można przypisać agonowi między krzyżkami a bemolami (t. 94-99).

„Ciężar” es-moll spowoduje, że muzyka utraci motoryczny impet. W t. 129 (*Tranquillo – Mesto*) powraca materiał lamentu cz. I: nad pedałem *E* rozbrzmiewają akordy es-moll. Tak jakby siła ciężenia tego centrum zniweczyła wszelkie próby oderwania się od niego. Można by nawet pomyśleć, że zatoczyliśmy błędne koło (t. 129 cz. II jest tożsamy z t. 53 cz. I). Okazuje się, że jest inaczej. Tym razem bas nie zejdzie w dół ku *Es*. Ta jego nieugiętość zmienia wszystko. Nie utkniemy tym razem w es-moll. Akordy beethovenowskie też zabrzmiają inaczej. Dwa pierwsze ledwo zostaną zasugerowane (t. 154). Za to ostatni – czyli A-dur – zakończy tę część. Siłą ostinatowej inercji bas zatrzyma się na kwincie, zaś pozostałe głosy dodają resztę składników dominanty – tym razem septymowej, więc silniej jeszcze wychylonej ku D-dur (zob. przykł. 4).

PRZYKŁAD 4. H.M. GÓRECKI, II KWARTET, CZ. II, T. 150-155. ZAKOŃCZENIE NAWIĄZUJĄCE DO CZ. I, JEDNAK BEZ ZEJŚCIA BASU NA *Es*.

WYŁONIENIE SIĘ TRZECIEGO, JASNEGO AKORDU BEETHOVENOWSKIEGO (A^7). OTWARCIE PERSPEKTYWY HARMONICZNEJ. © BOOSEY&HAWKES, 1991.

Owo D-dur było tu podskórnie cały czas obecne. Melodie pierwszego segmentu bazowały na heksachordzie skali cis-moll doryckiej, segmentu drugiego – na akordzie es-moll. Są to dwa centra symetrycznie oddalone od *D* o sekundę małą (układ ten odnajdziemy w konstrukcji melodii w t. 86 oraz 89). Taki plan tonalny można wyprowadzić z raka akordów beethovenowskich. Przypomnijmy linię basu w ich pierwszym wystąpieniu: *D-Es-Cis*. *Cis* i *Es* (teraz w tej kolejności) wracają jako dwa melodyczne centra tonalne części drugiej.

ARIOSO. Adagio cantabile ma molto espressivo e molto appassionato

Po *A*⁷ można by się spodziewać D-dur. Ale na to jeszcze za wcześnie. Bas idzie w górę ku *F*. Centrum tonalnym jest F-dur, tak ułożone, żeby stanowić podręcznikowe rozwiązanie zwodnicze dominanty *A*⁷, zamykającej (a właściwie – otwierającej) część drugą. Jest to prawdopodobnie związane z *Heiliger Dankgesang*, którego kontrastujące części utrzymane są w F-dur oraz D-dur. Górecki, względem beethovenowskiego wzorca, odwraca kolejność tych dwóch tonacji. Jednak pamięta o poszukiwanym D-dur. Centrum F-dur daje przecież o wiele większe szanse na osiągnięcie tej tonacji (a przynajmniej – d-moll). Pierwszy z dwóch motywów melodycznych zdaje się tonację D-dur sugerować, oczywiście w sposób elizyjny. Na pierwszy rzut oka utrzymany zresztą jakby w A-dur, lecz ów A-dur jest dominantą w D-dur, zgodnie z implikacją niesioną przez wcześniejszy *A*⁷ [por. analogiczne miejsce w reprzyzie, zob. przykł. 12, t. 66].

O podtekście D-dur świadczy także uwaga, jaką Górecki podzielił się z Thomasem, który nie kryje swego zdziwienia: „Zaskakująca jest informacja, iż część materiału wykazuje dalekie związki z dystyngowanym klimatem dźwiękowym chopinowskiego *Poloneza d-moll*, [wydanego] pośmiertnie”⁸. Być może nie o arystokratyczny charakter tu chodziło, lecz o tonację? Zresztą: czyż nie można w pierwszej frazie *Arioso* dosłuchać się echa polonezowej formuły kadencyjnej? Nawiasem mówiąc, szczątkowy fragment poloneza – z tria, po powtórce (u Chopina t. 48-48) – da się zlokalizować w *Cadenzy* (t. 34-44). Jest to zarazem motyw początkowy w raku inwersji.

Ukazanie dramaturgii *Arioso* jest zadaniem na inną okazję: po intensywnej do granic szaleństwa, agogicznie rozchwianej, rozpaczliwej, lirycznej i delirycznej kulminacji w najwyższych rejestrach⁹ – muzyka uspokaja się. Po fragmencie oznaczonym *Tranquillo (quasi-cadenza)* (t. 33-44) pojawia się *Lento (triste – lamentoso)* (t. 45-50, zob. przykł. 5).

8 A. Thomas, *op. cit.*, s. 179.

9 W skali całego utworu Górecki dozuje górny ambitus precyzyjnie: rośnie on stopniowo ku *Arioso*, gdzie osiąga apogeum, a potem – w finale – opada.

Ancora pochiss.
più lento allarg. - - - - - Lento (triste – lamentoso)
poco marcato allarg. - -

48 Più lento allarg. - - - - - Largo

54 **Dolcissimo – Morbido (cantabilissimo) Sostenuto – poco pesante**

PRZYKŁAD 5. H.M. GÓRECKI, *II KWARTET, CZ. III*, T. 42-59. PO CADENZY:
LENTO (TRISTE – LAMENTOSO) ES-MOLL PRZEMIENIONY W H-DUR (TONACJA ŚMIERCI
I PRZEMIENIENIA IZOLDY), T. 44-50. AKORDY BEETHOVENOWSKIE W POSTACI
PIERWOTNEJ, T. 51-53. POCZĄTEK STRETTA CYTATÓW, T. 54-59.

© BOOSEY&HAWKES, 1991.

Powraca tu na krótko tercjowe ostinato, które pamiętamy z części drugiej. Ale tym razem repetycje są spokojne, i nie na dźwiękach e-g, lecz na dis-fis. Zmiana ta wpisuje się w beethovenowską alche-

mię uzdrowienia i przemiany: jest to enharmoniczna metamorfoza es-moll, sugerująca nawet „tristanowskie” (może stąd: *Triste?*) centrum H, z podwójną tercją – durową w basie, molową w partii altówki. Ta sama dwuznaczność trybu występuje w partiach melodycznych. Co więcej, w t. 48 skrzypce grają *ais-gis*, enharmoniczny równoważnik *as-b* w quasi-cadenzy – a więc też działa tu zasada transformacji enharmonicznej od ciemności ku jasności. Cadenza była etapem przemiany: ze sfery bemolowej w krzyżykową. Przemianie podlega też interwał paralelnych melodii: w sferze bemolowej (i jeszcze w cadenzy) jest nim „ekstrawertyczna” mała nona, w krzyżykowej – „introwertyczna” wielka septyma.

To quasi-H-dur gaśnie. Po pauzie generalnej następuje najbardziej przejmujący fragment kwartetu. Otwierają go akordy beethovenowskie (t. 51-53), wreszcie w tej samej postaci, w jakiej pojawiły się na końcu części pierwszej. Po akordzie A-dur nie zabrzmi D-dur, tylko „oczyszczający” C-dur (t. 54) (zob. przykł. 6). Wciąż nie dotarliśmy do celu, ale jesteśmy o lata świetlne oddaleni od es-moll. Między A-dur a C-dur nie ma wiązania harmonicznego. Dzieli je frazowa cezura, oddech. Kolejne trzy takty (t. 54-56) określone są *Dolcissimo – Morbido (cantabilissimo)*¹⁰. W ramach tej sekwencji pojawiają się dwa akordy beethovenowskie (B-dur i A-dur), tu tracące samodzielność, bo wplecione w większą trajektorię narracyjną. Po A-dur następuje As-dur, osiągnięte bolesnym krokiem chromatycznym (t. 57). Odtąd akordy beethovenowskie będą wyraźnie ciążyć ku coraz głębszej sferze bemolowej, choć pozostajemy w aurze majorowej. Łądujemy na trytonowych antypodach D-dur¹¹. Basowa seksta C-As, we fragmencie *Sostenuto – poco pesante*, ustala się jako burdon na przestrzeni 6 taktów. Jest to najciemniejszy fragment utworu. Wiolonczela raz jedyny w całym kwartecie wprowadza tu swój najniższy dźwięk. Jej As-dur wchodzi w wieloznaczne związku tonalne z innymi głosami. Zauważmy tylko, że w t. 61 altówka przeciwstawia jej dźwięki *cis-e*, ze sfery A-dur, zapowiadając reprzytowy epilog tej części.

10 Włoskie *morbido* (dosł. „miętko”, „delikatnie”) pochodzi od łacińskiego *morbus* („choroba”). We włoskim ów korzeń etymologiczny nie jest już chyba odczuwany, skoro „skórę delikatną” określa się jako *pelle morbida*. Inaczej we francuskim: tam pierwsze znaczenie *morbid* to „chorobowy”, zaś znaczenia przenośne – „delikatny” oraz „chorobliwy, niezdrowy”. Z kolei słowniki angielskie i niemieckie zawierają słowo *morbid* w znaczeniu już tylko pejoratywnym: „chorobliwy, ponury, niezdrowy, zdegenerowany, schyłkowy”. Biorąc pod uwagę kontekst utworu oraz doskonałą znajomość języka niemieckiego u Góreckiego, wydaje się, że takie właśnie konotacje ma dla niego również włoskie *morbido*.

11 Całe arioso rozgrywa zatem zawartą w akordach beethovenowskich relację trytonową (Es-A) na dwa sposoby: po pierwsze, w opozycji wyjściowego F-dur i H-dur, obecnego w *Lento (triste – lamentoso)*; po drugie, domyślnie – w opozycji As-dur oraz D-dur, czyli spodziewanego rozwiązania dominantowego akordu A-dur.

Akordy beethovenowskie

J. S. Bach, *Wenn ich einmal soll scheiden'* G. Mahler, *X Symfonia*

← BACH

← CHOPIN

F. Chopin, *Marsz żałobny*
A. Bruckner, *VIII Symfonia*
H.M. Górecki *I Kwartet*
(ARMONIA)

PRZYKŁAD 6. H.M. GÓRECKI, II KWARTET, CZ. III, T. 54-65. STRETTO CYTATÓW?
© BOOSEY&HAWKES, 1991.

A teraz rzecz kluczowa: we fragmencie *Dolcissimo – Morbido. Sostenuto – poco pesante* znajduje się (omalże na pewno) jeszcze jeden przynajmniej cytat, zaś z mniejszą pewnością można wymienić dodatkowych pięć aluzji (zob. przykł. 6). Oto trop najważniejszy: pierwsza fraza zdaje się nawiązywać do chóru *Wenn ich einmal soll scheiden* z *Pasji według Św. Mateusza*, który u Jana Sebastiana Bacha pojawia się bezpośrednio po śmierci Jezusa (zob. przykł. 7)¹². Drugi i trzeci dźwięk chóru są harmonizowane identycznie jak u Bacha. Inny jest *Auftakt*. Inne jest też zakończenie frazy, harmonizowane za pomocą akordów beethovenowskich. Treść chóru („Kiedy przyjdzie mi opuścić [ten świat], /wtedy ty nie opuszczaj mnie”) pasuje do określenia *Dolcissimo – Morbido*.

12 Stanisław Kosz, w dyskusji nad tezami tego tekstu, zwrócił uwagę, że ostatnie słowa Jezusa („Eli, Eli, lama sabachthani?” – „Boże mój, Boże, czemuś mnie opuścił?”) umieszczone są w tonacji es-moll, która tworzy trytonowy biegun względem chóru w a-moll. Dziwnym trafem obie te tonacje stanowią zarazem jedną z osi narracyjnych w kwartecie Góreckiego – nie tylko jako bieguny koła kwintowego, lecz także jako opozycja tonacji „czarnej” i „białej”. Czy także te aspekty były świadomym nawiązaniem do Bacha, nie dowiemy się nigdy. Warto przy okazji przypomnieć, że melodia tego chóru pojawia się w *Pasji* pięciokrotnie, kolejno w E-dur (nr 15), Es-dur (nr 17), D-dur (nr 44), F-dur (nr 54) i a-moll (nr 62).

62 Choral

S. Fl. I, 2.
Ob. I, 2, VI, 1

Wenn ich ein-mal soll schei - den, so schei-de nicht von mir, Wenn mir am al - ler - bäng - sten wird
wenn ich den Tod soll lei - den, so tritt du denn her - für!

Vi. II

T. Vie

B.

Org.
Cont.

PRZYKŁAD 7. J.S. BACH, PASJA WEDŁUG ŚW. MATEUSZA, NR 62, CHORAŁ WENN ICH EINMAL SOLL SCHEIDEN.

W t. 58-61 znajdziemy formułę B-A-C-H (dwa pierwsze dźwięki w skrzypcach drugich, dwa ostatnie – w pierwszych), która uwiarygodnia tę interpretację.

Aluzja druga jest mniej pewna. Otóż melodia skrzypiec w *Sostenu-to – poco pesante* przypomina ostatnie, charakterystyczne takty altówkowego solo z początku ostatniej, niedokończony *X Symfonii* Mahlera¹³: „utykający” akcent na czwarta miarę, po którym następuje skok w dół (zob. przykł. 8). W tym przypadku też mielibyśmy w podtekście medytację o śmierci. Jeśli się z tą interpretacją zgodzimy, to wpisze się ona idealnie w krąg tematyki *Morbido*¹⁴.

Br.

PRZYKŁAD 8. G. MAHLER, X SYMFONIA, WSTĘP ALTÓWKOWY, T. 7-15.

Trzecia aluzja, też nie całkiem pewna, dotyczy *Largo* (t. 62-65). Czy zawiera ono zniekształcony cytat z *Marsza żałobnego* Chopina? Skrzypce dają ramę tercji małej, *b-des*, tej samej, która otwiera kompozycję Chopina. Jeszcze ważniejsze są podobieństwa do akordów akompaniujących. To tam przede wszystkim eksponowana jest tercja *b-des*, która o Góreckiego wychodzi na plan pierwszy. Z kolei w linii basu, zdublowanej przez altówkę, mamy oscylację *ges-f*, tę samą, która poja-

13 Nie ma za to wątpliwości, że fragment ten nawiązuje do zakończenia cz. I (t. 63-70), przywołanego potem w cz. II (t. 139-145).

14 Na rzecz tych sugestii przemawiają także nie budzące kontrowersji szczytkowe cytaty w innych dziełach Góreckiego, np. w finale *III Symfonii* znajdziemy fragment *Mazurka a-moll* op. 17 nr 4 Fryderyka Chopina – w postaci zaledwie dwóch akordów w repetytywnym zapętleniu (zob. A. Thomas, *op.cit.*, s. 124), czy też sekundę harmoniczną *e-f*, stanowiącą aluzję do charakterystycznego momentu („skrzypiący” dysonans) przetworzenia beethovenowskiej *Eroiki* (zob. *ibidem*, s. 124-125).

wia się w środkowym głosie harmonizacji oryginalnej (zob. przykł. 9). Zamiast akordu b-moll mamy jego medianę, Des-dur. Kolejność tych zdeformowanych współbrzmień znów zostaje odwrócona. I tak jak wcześniej (t. 54-56) Górecki wpisał akordy beethovenowskie w cytaty bachowski, tak teraz inkrustuje nimi aluzję chopinowską, pogłębiając zejście do sfery bemolowej. Przy czym Ges-dur, choć ciemne, przynosi tu autentyczną konsolację i pogodę ducha, przełamując wreszcie siłę ciężenia es-moll.



PRZYKŁAD 9. F. CHOPIN, *SONATA B-MOLL OP. 35, CZ. III, T. 1-4*. AKORDY LEWEJ RĘKI PRZEDMIOTEM ALUZJI H.M. GÓRECKIEGO?

Dziwnym trafem, to samo miejsce (t. 62-65) w uderzający sposób przypomina też fragment *Adagio* z *VIII Symfonii* Antona Brucknera (zob. przykł. 10), oazę cichej rezygnacji między dwoma momentami nadzwyczajnej wzniosłości: pierwszym – nieoczekiwane „gasnącym”; i drugim – nieoczekiwane „rozkwitającym”. W porównaniu z Brucknerem u Góreckiego znajdziemy tylko jedną różnicę: dźwięk *a* (alteracja kwinty z akordzie Des-dur) zamieniony zostaje na *as*. Rejestr i faktura pozostają identyczne (tyle że zamiast sekcji smyczków mamy kwartet).

PRZYKŁAD 10. A. BRUCKNER, *VIII SYMFONIA, CZ. III, T. 20-22*.

Na tym nie koniec. Prócz Chopina i Brucknera jest jeszcze trzecie skojarzenie, które raczej trudno uznać za przypadkowe. Dotyczy zakończenia *I Kwartetu smyczkowego „Już się zmierzcha”*, gdzie oznaczona jako ARMONIA dwukrotna sekwencja Ges-dur + Des-dur poprzedza końcowy, długo wybrzmiewający B-dur (wszystkie akordy w drugim przewrocie) (zob. przykł. 11). W obu kwartetach identyczne są wartości rytmiczne (całe nuty wypełniające takt) oraz tempo (*Largo*). W utworze wcześniejszym akordy te ewokowały zapewne dzwony, zgodnie z puentą własnego wiersza, jaki Górecki umieścił w partyturze: „Anioł Pański z oddali / SPOKÓJ – cisza”. W marszu Chopina też mamy przecież dzwon w lewej ręce...

Più Lento (♩ = ♩) allarg. ----- Ancora Più Lento - Largo

allarg. -----

* akord słyszalny do samego końca / the chord should be heard till the very end

PRZYKŁAD 11. H.M. GÓRECKI, *I KWARTET „JUŻ SIĘ ZMIERZCHA”*, ZAKOŃCZENIE, T. 386-395. © PWM, 1997.

Który z tych kluczy pasuje do czterech taktów *Largo* w *II Kwartecie*? Wszystkie? Żaden? Zadać te pytania warto, nawet jeśli rozstrzygającej odpowiedzi być nie może. Całe to niezwykle *stretto* cytatów-aluzji wydaje się nie tylko medytacją o śmierci, ale także przywołaniem postaci późnemu Góreckiemu najbliższych, śmierć w swej muzyce oswojących. Niezależnie od oceny tych propozycji, jest rzeczą pewną, że w trajektorii narracyjnej utworu takty 54-65 są momentem przełomo-

wym. Następuje tu oczyszczenie, otwiera się inny wymiar. Ustaje wal-ka, przychodzi spokój.

Powrót materiału początkowego dokonuje się ruchem mediantowym, tak jak w przejściu między częścią drugą a trzecią, przy czym teraz chodzi o mediantę dolną (zob. przykł. 12). Górecki uzyskuje efekt konsolacji tym razem prawdziwej – dzięki dwóm zabiegom harmonicznym: po pierwsze, zamiany enharmonicznej *des* na *cis*; po drugie dzięki rozwiązaniu figury *piano* (basowe kroki *ges-f*, nawiązujące do części pierwszej) na akord durowy. Połączenie Des-dur i F-dur zawiera pikardyjskie rozjaśnienie. Do innych aspektów tego przejścia powrócimy później.

W epilogu tym jesteśmy tak blisko D-dur, jak nigdy wcześniej. Końcowe *Molto largo* wprowadza eksponowane *d* w melodii, choć na akordzie C-dur. A potem długo wybrzmiewający F-dur zostaje zabarwiony dźwiękiem *cis* (reminiscencją głównego motywu *Arioso*). I to jest impuls decydujący: *cis* pchnie muzykę ku D-dur.

60 *poco ten.* *allarg.* *Largo* *allarg.*

poco f *dim. poco* *p*

poco f *dim. poco* *ten.* *p*

poco f *dim. poco* *p*

poco f *dim. poco* *p*

poco f *dim. poco* *p*

Adagio cantabile - Dolce
(pochiss. più lento che il Tempo I)

66 *(♩ = ♩)* *poco a poco più lento*

pochiss. più p

pochiss. più p

pochiss. più p

pochiss. più p

pochiss. più p

70 *allarg.* *(♩ = ♩)*

sempre pochiss. (quasi insensibile) dim.

sempre pochiss. (quasi insensibile) dim.

sempre pochiss. (quasi insensibile) dim.

sempre pochiss. (quasi insensibile) dim.

76 **Molto largo** **molto allarg.** - - - - -

*Pausa - ma silenzio
(e poi attacca)
ca. 9''*

PRZYKŁAD 12. H.M. GÓRECKI, *II KWARTET*, CZ. III, T. 60-85. PRZEJŚCIE DO REPRYZY I REPRYZA. KONSOLACJA PIKARDYJSKA I ROZJAŚNIENIE ENHARMONICZNE (*DES ZMIENIONE W CIS*). W ZAKOŃCZENIU – *CIS* JAKO REMINISCENCJA MOTYWU KOŁYSANKOWO-SICILIANOWEGO A ZARAZEM DŹWIĘK PROWADZĄCY KU *D*, TONACJI „NOWEJ SIŁY”. © BOOSEY&HAWKES, 1991.

Allegro sempre con grande passione e molto marcato

Nie trzeba długo czekać na skutki tego ukierunkowania. Akord otwierający taneczną i najjaśniejszą część finałową (*Allegro sempre con grande passione e molto marcato*) to Fis-dur postawiony na dźwięku *d* (zob. przykł. 13). Po raz pierwszy *d* staje się podstawą harmoniczną, choć to oczywiście nie daje jeszcze pełnej satysfakcji. Na tym tle zabrzmiał taneczny motyw wywiedziony z linii sopranu akordów beethovenowskich – znak, że dokonał się zasadniczy przełom narracyjny.

W omówieniu części finałowej także ograniczam się do spraw kluczowych. Trzema punktami węzłowymi są miejsca, w których brzmi D-dur. Tworzą one doskonale rozplanowany dyskurs muzyczny.

Allegro (♩ = ca. 144 ♩ = ca. 72) **sempre con grande passione e molto marcato**

PRZYKŁAD 13. H.M. GÓRECKI, *II KWARTET*, CZ. IV, T. 1-5. *D* JAKO PODSTAWA HARMONICZNA DLA „DYSONUJĄCEGO” AKORDU FIS-DUR (PARTIE SKRZYPIEC). CHORAŁ AKORDÓW BEETHOVENOWSKICH ZMIENIONY W MOTYW TANECZNY (PARTIE ALTÓWKI I WIOŁONCZELI). © BOOSEY&HAWKES, 1991.

Początek wyzwala falę, która osiąga D-dur w t. 40 (zob. przykł. 14). Obfitość krzyżyków (akordy Fis-dur i H-dur, oba w ramach większych kompleksów harmonicznyc) niesie muzykę w górę (tylko potencjalnie – akord skrzypiec jest w t. 12-39 „zamrożony”), ale jest też (w melodii) bemol (*des*), który ów wznoszący lot obniża. Po osiągnięciu D-dur

(t. 40) agon krzyżyków i bemoli przedstawia się fascynująco – tę sprawę jednak zostawiamy na boku. Zauważmy rzecz inną, chyba ważniejszą jeszcze: że ów pierwszy D-dur nie ma podstawy (prymy w niskim głosie). Tej podstawy będziemy szukać w dalszych perypetiach.

PRZYKŁAD 14. H.M. GÓRECKI, II KWARTET, CZ. IV, T. 23-44. D-DUR OSIĄGANY PO RAZ PIERWSZY. NIEOSTRY PODZIAŁ NA WARSTWĘ PENTATONIKI „CZARNEJ” I „BIAŁEJ”. ZAMROŻENIE FAKTURALNE REPETYCJI AKORDOWYCH. TRUDNE PRZEJŚCIE PRZEZ *DES*. © BOOSEY&HAWKES, 1991.

Pryma ta pojawi się w t. 58 (*Impetuoso – Deciso, con bravura*). Ale wtedy *d* stanowić będzie tercję pierwszego z akordów beethove-

nowskich (B-dur). Podlega on tu witalistycznej figuracji, powtarzanej w długim *ostinato* (takty 59-73, a potem 105-122, zob. przykł. 15). Skrzypce, w aurze góralskiego „krzesania”, intonują melodię o charakterze jakby biesiadnym. Czy nie słyszymy tu początku *Sto lat*? Czy nie jest to cokolwiek ironiczne nawiązanie do beethovenowskiego toposu uzdrowienia¹⁵?

The image shows a musical score for a piece titled "G. P. Impetuoso - Deciso, con bravura". The score is in G major and 2/4 time. It features a prominent bass line with a repeating eighth-note pattern, characteristic of Beethoven's "Sto lat" motif. The upper staves show a melodic line for strings with "cresc." markings. The lower staves show a rhythmic accompaniment with "ff molto (quasi)" markings. The score is divided into two systems, with measures 55-64 shown in the first system and measures 60-64 in the second system.

PRZYKŁAD 15. H.M. GÓRECKI, *II KWARTET, CZ. IV, T. 55-64. D PO RAZ PIERWSZY STAJE SIĘ PODSTAWĄ BASOWĄ W FIGURACJI AKORDU BEETHOVENOWSKIEGO B-DUR. STYL GÓRALSKI. INCIPIT *STO LAT*? (T. 60-61).*
© BOOSEY&HAWKES, 1991.

Epizod ten ma swoje trio. W taktach 74-103 (*Furioso – Marcatissimo*) brzmi w basie *ostinato cis-e*, wywodzące się z akordu beethovenowskiego A-dur, podlegające tu przekształceniom. Górecki cytuje w tym miejscu, zniekształcając, Leonarda Bernsteina *West Side Story*. Był to spontaniczny hołd złożony na wieść o śmierci amerykańskiego kompozytora i dyrygenta – co wpisuje się w krąg żałobnych cytatów

15 Tu także można by wzmocnić argument poprzez analogię. Otóż chyba także w *III Kwartecie smyczkowym „Pieśni śpiewają”* Górecki wprowadza melodie popularnych przyśpiewek. Wydaje mi się, że jedną z nich (w cz. IV, t. 33-36 i nast.) jest znana wciąż na Górnym Śląsku piosenka: „Ukradli gacie mojemu tacie złodziejce. / W co się mój tata na stare lata łodziejce?”. Czarny to humor, zważywszy, że Góreckiego przejęła wiadomość, że wiersz Chlebnikowa, stanowiący motto kwartetu, odnosi się do rosyjskiego zwyczaju śpiewania podczas mycia zwłok (zob. K. Droba, *Kwartety Henryka Mikołaja Góreckiego*, książka programowa MFMW „Warszawska Jesień”, Warszawa 2013, s. 317).

w tym kwartecie¹⁶. Głos melodyczny (I skrzypce) porusza się po pentatonice („czarne klawisze”), zaś dysonujące harmonizacje altówki są diatoniczne („białe klawisze”). Następuje tu przemiana enharmoniczna komórek motywicznych ariosa – wcześniej bemolowe, teraz oblekają się w szatę krzyżkową (por. w arioso t. 4 itp.; w finale t. 78 itp.). Pod koniec tej sekcji (t. 101-103), przed powrotem „krzesania”, następuje przejście do materiału B-dur, w którym krzyżyki i bemole występują jednocześnie, zaś w basowym ostinato zamiast *cis-e* brzmi *cis-d*.

Drugi ruch ku D-dur rozpoczyna się w t. 124. Całotonowy czterodźwięk ma w górze jego tercję – *fis*, które stanowi wyjątek od reguły zastosowanej dla obojga skrzypiec: późniejsze akordy dobierane są z elementów skali jońskiej, „białoklawiszowej”. Z kolei instrumenty dolne wykorzystują tylko pentatonikę „czarnoklawiszową”, ale tym razem bez żadnego bemola i bez związanej z nim bolesnej chromatyki. Druga podejście ku D-dur jest już łatwiejsze. Oba te materiały (zestawione podobnie jak w epilogu *Symfonii Kopernikowskiej*, gdzie „biały” chorał nałożony został na „czarne” – tam bemolowe – klaster) tworzą w sumie skalę chromatyczną – symbol pełni, kompletności (zob. przykł. 16). Cały ten pasaż zmierza w górę (akordy, w pierwszym podejściu „zamrożone”, teraz konsekwentnie się wznoszą), by w t. 144 po raz drugi osiągnąć D-dur, w podobnym układzie fakturalnym, ale z większym natężeniem niż w t. 40. W t. 143 głosy dolne, melodyczne, oscylują między *cis* a *dis*, jakby okrążając *d*, motywowane chęcią wyrwania się z zaklętego kręgu pentatoniki „czarnoklawiszowej”.

16 A. Thomas, *op. cit.*, s. 179.

PRZYKŁAD 16. H.M. GÓRECKI, II KWARTET, CZ. IV, T. 130-149. D-DUR OSIĄGANY PO RAZ DRUGI. OSTRY PODZIAŁ NA WARSTWĘ „BIAŁĄ” I „CZARNĄ”. WZLOT FAKTURALNY REPETYCJI AKORDOWYCH. SFERA KRZYŻYKOWA. ZAMIĄST TRUDNEGO PRZEJŚCIA PRZEZ *DES* – OSCYLACJA *CIS-DIS*, T. 140-143. OSIĄGNIĘCIE D-DUR I GWAŁTOWNA REAKCJA: OŚ TRYTONOWA, CHROMATYKA, RÓWNOWAGA BEMOLI I KRZYŻYKÓW, T. 145-147. REMINISCENCJA CHORAŁU BACHA, T. 148-149.
 © BOOSEY&HAWKES, 1991.

Tym razem bemole budzą się poniewczasie (już po osiągnięciu D-dur), ale za to z jaką mocą! Reakcja na promienne D-dur jest natychmiastowa (*Agitato – Tumultuoso*): jej pierwszym dźwiękiem jest *gis/as*. Pojawia się zatem oś trytonowa względem toniki D. Symetrię podkreślają dwa inne jeszcze elementy: po pierwsze, zwierciadlany ruch głosów; po drugie – idealna homeostaza między krzyżkami i bemolami, które jakby wzajemnie się neutralizowały (widać to wyraźnie w partyturze, t. 145-147). Takty *Tumultoso* dwukrotnie (t. 148-149, t. 153-154) przerywane zostają opadającą sekwencją akordów sekstowych, które przywołują frazę *Wenn ich einmal soll scheiden*, a tym samym zostają od razu naznaczone topiką śmierci. Obie zaczynają się od D-dur, w niskim rejestrze (i z tercją w basie). Druga sekwencja różni się ostatnim współbrzmieniem: zamiast A-dur brzmi a-moll.

Robi się więc coraz ciemniej. Następnie, nim muzyka odzyska swój impet, Górecki wprowadza pięciotaktowy nawias – wtrącenie, zatrzymanie akcji. W głosach dolnych pojawia się dwukrotnie następstwo całotaktowych akordów: drapieżnego *e7* i łagodnego *Es-dur*, zwieńczone łagodnym *As7* < (t. 155-159) – stanowiącym oś trytono-

wą względem D-dur, a zarazem reminiscencją kręgu cytatów o śmierci. Taki repetytywny wariant „akordów beethovenowskich” pojawił się wcześniej raz tylko – w aluzji do marsza żałobnego Chopina. Być może skrzypcowe *b*, na tle e-moll, przywołuje tę chopinowską tonację żałobną? Być może trytonowa opozycja *b* i *e* jest uzupełnieniem wcześniejszej, zbudowanej na osi *d* i *as*? To spekulacja, ale warta podjęcia. Tym bardziej, że zaraz potem, w *Allegro – sempre marcato*, pojawi się kolejna relacja trytonowa: między centrum *fis* w skrzypcach i centrum *c* w niskich smyczkach. Tym samym wypełnione zostaje całe pole skali całotonowej zbudowanej od *c* – i „rozkomponowany” zostaje klaster całotonowy *c-d-e-fis*, który w t. 124 wskazywał kierunek ku D-dur.

Kolejna fala (*Allegro – sempre marcato*, t. 160-186) nie dotrze do D-dur, choć łączy się z falą poprzednią, do D-dur prowadzącą. Wcześniej dwa górne instrumenty miały materiał „białoklawiszowy”, dolne – „czarnoklawiszowy”. Teraz (t. 160-186) jest odwrotnie: skrzypce grają czysto krzyżkową pentatonikę, zaś altówka z wiolonczelą – diatonikę. I tak jak wcześniej w „białym” obrazie skrzypiec wyróżniał się „intruz” *fis*, tak teraz, w niskich smyczkach, pojawia się obcy dźwięk *b*. To pewnie element równowagi między krzyżkami a bemolami. Czy jest dziełem przypadku, że oba te składniki – *fis* i *b* – są dźwiękami charakterystycznymi skali podhalańskiej? Tak czy owak, ruch kulminacyjny nie osiąga spełnienia – rwie się (t. 173-186). Być może dlatego, że *b* i *fis* nie mogły znaleźć dobrej relacji wzajemnej.

Problem ten znajdzie rozwiązanie we fragmencie kulminacyjnym (t. 224-251). Od t. 187 muzyka wzbudza nową falę, stanowiącą zarazem reprzykę tej części, tyle że tym razem Górecki nie stawia akordu Fis-dur na *d*. Fala rośnie, by w t. 224 (*Con bravura – con slancio – con massima passione*) osiągnąć D-dur (zob. przykł. 17). Jest to ta sama postać akordu co w t. 144. Teraz jednak prowadząca doń płaszczyzna harmoniczna utkana jest z „krzyżkowej” pentatoniki (bez *gis*), zaś melodia jest diatoniczna – odwrotnie niż wcześniej. Melodia ta przed osiągnięciem D-dur zatrzymuje się na dłużej, oscylując, jak w fali drugiej, w ramach wielkiej sekundy (t. 216-223, *notabane* numeracja taktów nie jest miarodajna, gdyż nie uwzględnia repetycji). Tym razem nie są to „czarne klawisze”, lecz diatoniczne *d-e*. Dzięki temu wejście D-dur jest przygotowane i osiągnięte bez trudu.

205

(f) cresc.

(f) cresc.

(f) cresc.

(f) cresc.

1.

211

(ff) cresc.

(ff) cresc.

(ff) cresc.

(ff) cresc.

2.

217

(p) ff cresc.

(p) ff cresc.

(p) ff cresc.

(p) ff cresc.

(fff) cresc.

(fff) cresc.

(fff) cresc.

(fff) cresc.

1.

2.

224

Con bravura - con slancio - con massima passione

fff

fff

fff

fff

PRZYKŁAD 17. H.M. GÓRCKI, *II KWARTET*, CZ. IV, T. 205-227. D-DUR OSIĄGANY PO RAZ TRZECI. OSTRY PODZIAŁ NA WARSTWĘ PENTATONIKI „CZARNEJ” I „BIAŁEJ”. ZAMROŻENIE FAKTURALNE REPETYCJI AKORDOWYCH. MELODYCZNA OSCYLACJA D-E JAKO „MIĘKKIE” PRZYGOTOWANIE KULMINACYJNEGO D-DUR, T. 217-223. EUFORIA I REAKCJA. DŁUGO OCZEKIWANE D W BASIE JAKO WYNIK KONTAMINACJI B-DUR ORAZ D-DUR, T. 225-227. RÓWNOWAGA ŚWIATEŁ I CIENIA.

© BOOSEY&HAWKES, 1991.

Dla przypomnienia zestawmy te trzy drogi ku D-dur: w t. 124-143 na przeszkodzie staje trudne i bolesne *des*; w t. 160-186 trzeba przełamać pentatonikę „czarnych klawiszy”, z której wywodzi się oscylacja *cis-dis*; w t. 224-251 wszystko idzie płynnie, bo ustala się oscylacja *d-e*.

I teraz następuje pasaż kulminacyjny. Polega on na nałożeniu dwóch współbrzmień: w dole pierwszy z akordów beethovenowskich – B-dur, w górze – D-dur, do którego akordy beethovenowskie zmierzają. Dopiero w tym miejscu D-dur postawione jest na prymie. Jest to szczytowy punkt narracji. Ale ta pryma należy nie tylko do D-dur! Jest to zarazem tercja pierwszego z akordów beethovenowskich. Być może wychodzi tu na jaw intencja zniekształcenia formuły beethovenowskiej – gdyby Górecki wyszedł, jak Beethoven, od akordu *d-moll*, nie mógłby rozegrać całej tej strategii, która tu wreszcie odsłania swój sens.

Nie jest to rozwiązanie triumfalne. W tych zapasach B-dur i D-dur krótko są partnerami równorzędnymi, łącząc w jednym współbrzmieniu owe *fis* i *b*, których rozdział przyczynił się do zerwania wcześniejszej kulminacji. Stabilny B-dur szybko zaczyna ściągać ku sobie chwiejny D-dur. *Neue Kraft* traci charakter oświeceniowej utopii. Począwszy od taktu 234 sfera bemolowa zaczyna przeważać, bo pojawiają się, też nałożone na siebie, elementy akordów *Es-dur* i *As-dur*. Ostatnie takty kulminacji (t. 244-251) poruszają się już tylko w tej ciemnej strefie (zob. przykł. 18).

248 molto rall. moltiss.
*)

(cresc.)
(cresc.)
(cresc.)
(cresc.)

pp subito pochiss. dim.
pp subito pochiss. dim.
pp subito pochiss. dim.

256 Lento - Tranquillissimo (♩ = c. 50)

fpp poco

fpp

263 *Poco pesante – marcato* *allarg.* - - - - -

*assoluta senza cesura

PRZYKŁAD 18. H.M. GÓRECKI, *II KWARTET*, CZ. IV, T. 248-265. OSTATNIE TAKTY KULMINACJI – W SFERZE BEMOLOWEJ, T. 248-250. CYTAT KOŁĘDY *CICHA NOC* (W A-DUR) NA TLE B-DUR W PRZEWROCIE SEKSTOWYM: NAŁOŻENIE CENTRÓW TONALNYCH PIERWSZEGO I TRZECIEGO AKORDU BEETHOVENOWSKIEGO, T. 256-262. OSCYLACJA *CIS-DIS* JAKO POSZUKIWANIE DROGI KU D, T. 263-265. © BOOSEY&HAWKES, 1991.

Ruch, nasyciwszy się, zastyga gwałtownie. Burdonowy akord B-dur, w układzie skupionym, w drugim przewrocie, rozpoczyna kodę. Na jego tle brzmi *Cicha noc* – w tonacji A-dur, o posmaku lidyjskim (zob. *dis* w t. 263-265), który można wiązać z lidyjskim *Heiliger Dankgesang*. Jest tu podskórnie obecne centrum D. Z dwóch powodów: po pierwsze, B-dur ułożony jest w pozycji tercji (*d*); po drugie, lidyjski epilog cytatu kolędowego opiera się na dwóch dźwiękach – *cis* i *dis* – symetrycznie okalających owo *d* (jak w drugiej fali finału podchodzącej ku D-dur).

Owo „osaczenie” prowadzi do akordu D-dur w t. 266 (zob. przykł. 19). To ostatnie jego wystąpienie, nawiązujące do t. 148-149 i t. 153-154 finału, a pośrednio – aczkolwiek nader znacząco – do *Dolcissimo – Morbido* z ariosa, czyniąc tym samym aluzję do chorału Bacha. A zaraz po opadającym tetrachordzie pojawia się *Pesante – Grave* w charakterze żałobnego marsza. To z kolei nawiązanie do wcześniejszego przywołania Chopina/Góreckiego/Brucknera i Mahlera.

266 **Largo** **Pesante - Grave** **allarg.**

271 **Molto largo - Sostenuto**

276

281 **allarg.** . . . **sempre rall.** - **allarg.**

ca. 12' 30"

PRZYKŁAD 19. H.M. GÓRECKI, *II KWARTET*, CZ. IV, T. 266-286. QUASI-PIKARDYJSKIE ROZWIĄZANIE B-DUR NA D-DUR. REMINISCENCJE: CHORAŁ (T. 266-267), MARSZ ŻAŁOBNY (T. 268-269), LAMENT (T. 271-275), *STO LAT* (T. 276-281). PEUNTA ELIZYJNA: W T. 286 BRZMI DOMYŚLNIE D-DUR, CZYLI PIKARDYJSKIE ROZJAŚNIENIE B-DUR (PRZEZ ANALOGIĘ DO T. 266). © BOOSEY&HAWKES, 1991.

Tych reminiscencji jest na ostatniej stronie więcej. Epilog nawiązuje do początkowego lamentu, a zarazem do cytatu kołędowego. Dźwięk e, nałożony na akord B-dur, pojawia się nie w sopranie (jak było w *Cichej nocy*), lecz w basie, jako reminiscencja początku kwar-

tetu. Epilog ten w innym świetle ukazuje motywy altówki. Na początku kwartetu tworzą one (wraz z *E* wiolonczeli) komórkę małotercjową, wypełnioną chromatycznie. Teraz zaś altówkowe *f-es-d* wpisuje się w kontekst akordu B-dur, z kolei końcowe *d* łączy się z centrum D, czyli tonacją *Neue Kraft fühlend*. Odzywa się tu także echo quasi-cytatu *Sto lat* – tym razem umieszczonego w polu marsza, choć w aurze durowej (B-dur, t. 275 i nast.).

Jest to zakończenie oksymoroniczne i enigmatyczne. Opozycja B-dur i D-dur, z taką siłą wyznaczająca punkty węzłowe finału, powraca tu w jeszcze jednej odmianie. W przedostatnim taktie pozostaje czysty B-dur. Ostatni takt wypełnia pauza. Kto chce, może sobie wyobrazić, że brzmi tam akord D-dur, czyli pikardyjskie rozwiązanie sekstowego B-dur, tak jak w przejściu z t. 265 do 266, ale już w jakimś niezwykłym wymiarze. Górecki zachował dyskrecję, wybrał rozwiązanie w duchu teologii apofatycznej¹⁷. Muzycznie rzecz ujmując, apogeum osiągają tu techniki elizyjne Góreckiego.

Cicha noc

Na koniec krótko o *Cichej nocy*. Komórka motywu początkowego w różnych postaciach pojawia się wcześniej: w cz. 2, t. 6 (i miejscach analogicznych, jako inwersja); w cz. 3, t. 3 (i analogiczne, w postaci zbliżonej do oryginału), a potem zwłaszcza w quasi-cadenzy, t. 33 i nast. (znów w postaci odwróconej); w cz. 4, t. 78-79 i nast. (w postaci zbliżonej do oryginału), t. 160 i nast. (w układzie symetrycznym: połączeniu oryginału z inwersją). Jest więc, jak zauważył Thomas, stopniowo przygotowywana, z wyraźną logiką odsłaniania jej tożsamości (symetryczna synteza występuje jako postać ostatnia przed ujawnieniem źródłowego cytatu). Na te zabiegi strukturalne nakłada się dyskurs topiczny, którego nie sposób tu przedstawić w całej pełni. Wyróżnionym momentem jest epilog *Ariosso*, gdzie – po kryptocytacie marsza żałobnego – *des* zamienia się na *cis*, po czym następuje repryza muzyki kołysankowo-sycilianowej (zob. przykł. 14).

W ostatniej linii *Ariosa siciliana* ponownie zamienia się w marsz (*Molto largo*), o takich samych wartościach rytmicznych jak w marszowym *Largo* kilkanaście taktów wcześniej. Kontekst ten sprawia, że w tle znów pobrzmiewa marsz żałobny. W podobną sferę przyciąga ją analogia z cytatem bachowskim – połączenie F-dur i C-dur miało tam (t. 54) ten sam układ harmoniczny, co marszowe całe nuty

¹⁷ Trzeba też zauważyć uderzające podobieństwo tego zakończenia do puenty *I Kwartetu*: także tam wybrzmiewa akord B-dur, w identycznym układzie, tyle że „zabrudzony” repetowanym dźwiękiem *a*¹ (być może to on dopiero wprowadza sugestię dzwonu). A ponieważ zauważyliśmy już wcześniej, że w taktach oznaczonych *Largo*, w cz. III, także znajduje się prawdopodobna aluzja do tej puenty, to wypada skonstatować osobliwą cechę tych nawiązań: myśl pierwotnie jednorodna zostaje w późniejszym utworze rozcięta, a potem we fragmentach sparafrazowana w dwóch różnych miejscach.

w epilogu (t. 76-85). Na tle tych miarowych pochodów altówki i wiolonczeli drugie skrzypce wprowadzają melodię, która najbardziej zbliża się do znanej postaci cytatu kolędowego. Ale przecież nie czujemy smutku. Nastroj jest jaśniejszy, chciałoby się rzec – „pastoralny”. I mamy tonację *Heiliger Dankgesang*, szukając przejścia do sfery D-dur.

Finałny cytat *Cichej nocy* też nie jest dosłowny (zob. przykł. 22). Melodia – uproszczona, niekompletna. Rytm – swobodny, przypominający niesymetryczną, naturalną rytmikę chorału gregoriańskiego¹⁸. *Cicha noc* jest w A-dur, tonacji ostatniego z akordów beethovenowskich, nałożonej na burdon B-dur (tonacji pierwszego z tych akordów). To znów oksymoron (bemole i krzyżyki – „blask ciemnieje”), a zarazem, tak jak kształt melodii, aspekt technik elizyjnych Góreckiego. W planie znaczenia – kolęda ta pojawia się po rozładowaniu witalistycznej kulminacji, która, przypomnijmy, wychodziła od stanu równowagi między D-dur a B-dur, przez stopniową przewagę tonacji bemolowych, aż po zupełną utratę łączności z kręgiem krzyżkowym. Ten wymiar jasnej sfery tu otwiera się ponownie, ale jakby już z drugiej strony, poza czasem rytmicznie mierzalnym. Śpiewają tu chyba owe „niebiańskie istoty”, o których Górecki mówił w Krakowie, odbierając tytuł doktora honorowego Akademii¹⁹. Śpiewają: „Cicha noc, święta noc”. To oczywiście więcej niż kolęda-kołysanka. Otwiera się tu jakby widok na „niebiańskie polany”²⁰. Zresztą, gdyby podstawić dokładnie słowa, to mamy tylko: „Cicha noc, wszystko śpi, atoli czuwa Józef i Ma...”. Tu się cytat urywa: może dlatego, że dałoby się zamiast „Ma-ryja” powiedzieć też „Ma-tka”?

To już pewnie nadinterpretacja. Być może od samego początku tego eseju idę w ślad narratora *Kosmosu* Gombrowicza, który przypisuje obserwowanym zjawiskom związku wyobrazone, w ten sposób broniąc się przed chaosem. Niech mi więc będzie wolno dorzucić na koniec jeszcze jedną fikcję. Otóż lubię sobie pofantazjować, że tytuł *Quasi una fantasia* nie dotyczy tylko beethovenowskiej sonaty. Może Górecki, jak Calderón, chce nam powiedzieć, że życie jest snem.

18 W finale (prawykonanego jesienią 2015) oratorium *Sanctus Adalbertus* Góreckiego znajduje się analogicznie potraktowany cytat z *Bogurodzicy* – z podobnymi uproszczeniami meliki i rytmiki.

19 H. M. Górecki, *Wystąpienie doktora* Honoris Causa, „Teoria muzyki. Studia – interpretacje – dokumentacje”, 3/2013, s. 118.

20 *Ibidem*.

Abstract

Regeneration and resignation. Henryk Mikołaj Górecki's *Quasiuna fantasia*

Marcin Trzęsiok

This article proposes a new reading of Henryk Mikołaj Górecki's second quartet, *Quasi una fantasia*. Previous interpretations have pointed to the enigmatic use of 'Beethovenian chords' and the arbitrary use of a quotation from the Christmas carol 'Silent Night'. Key to the interpretation put forward here is the identification of the sequence of 'Beethovenian chords'. The author posits the thesis that they come from Ludwig van Beethoven's Quartet in A minor, Op. 132, and specifically from a characteristic modulation in the middle movement of that work (deformed in the Górecki, but clearly recognisable). The programmatic context of this Beethoven quartet enables another thesis to be advanced: given that the quoted modulation is part of the 'Sacred song of thanksgiving from a convalescent to the deity' and appears at the point of transition into the segment described in the score as 'Feeling new strength', in the Górecki we also have the opposition of suffering and healing. The Polish composer's concept involves delaying the resolution of the 'Beethovenian chords' onto the tonic of the destination key of D major, which is a symbol of vitality. That process of delaying the D major is spread out over the whole thirty-minute work, merging its four movements into a single narrative stream. Also important in this interpretation are the quotations from other sources (especially Bach and Chopin), as well as self-quotations. These function as meditations on death. Seen in this light, the carol quotation becomes an integral part of the symbolic discourse, helping to forge the remarkable ending to the quartet: suspended between the earthly and the heavenly.

