

Monika Karwaszewska

Kwartety smyczkowe : testament Góreckiego zakorzeniony w tradycji

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja
Muzyczna 9, 113-130

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Monika KARWASZEWSKA

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

Kwartety smyczkowe – testament Góreckiego zakorzeniony w tradycji

[...] całe życie nie pisałem [muzyki kameralnej] bo miałem pietra przed kwartetami smyczkowymi. Uważałem i uważam, że rzeczywiście już po Beethovenowskich, po kwartetach Bartóka, Szostakowicza [...] pisze się na cztery instrumenty, ale nie na kwartet smyczkowy...

Henryk Mikołaj Górecki¹

Tymczasem twórczość kwartetowa Henryka Mikołaja Góreckiego obok *III Symfonii* zaliczana jest obecnie do najbardziej cennych i popularnych utworów w jego spuściźnie, które znalazły rezonans u odbiorców na całym świecie. W muzyce tej obecna jest synteza pomysłów konstrukcyjnych i fakturalnych, znamienych dla zakorzenionego w tradycji gatunku, jakim jest kwartet smyczkowy, tworzony przez Beethovena, Bartóka, czy Szymanowskiego. Rozwiązania te Górecki połączył z własnymi koncepcjami kompozytorskimi, tworząc oryginalne stylistycznie utwory.

Geneza powstania kwartetów smyczkowych i ich pole semantyczne

Kwartety smyczkowe powstawały w szczególnym, zarówno dla Góreckiego, jak i pokolenia Polaków, okresie. Sięgnięcie przez kompozytora po gatunek intymnej wypowiedzi muzycznej, z elementami stylizacji ludowej i sakralnej,

¹ Audycja radiowa z cyklu: *Henryk Mikołaj Górecki w Polskim Radiu. Roboty mam na 500 lat*, z Henrykiem Mikołajem Góreckim rozmawiał Grzegorz Michalski, Copyright © Polskie Radio SA, <http://www.polskieradio.pl/173/3132/Artykul/989793,Roboty-mam-na-500-lat> [stan z 9.10.2014].

zeterminowane było, jak można przypuszczać, z jednej strony dramatyczną sytuacją w kraju (stan wojenny), z drugiej zaś – przez nasilające się kłopoty kompozytora ze zdrowiem i towarzyszącemu temu braku optymizmu. Te fakty spowodowały sukcesywne wkraczanie Góreckiego w opisywaną przez Mieczysława Tomaszewskiego Conradowską „smugę cienia”, dającą poczucie zagrożenia egzystencji². W tym momencie kompozycje czysto instrumentalne, w których to głosy instrumentalne przekazują sens i ekspresję, spełniają funkcję *memento*, przynosząc mobilizację do pracy. Efektywne „okazało się ewokowanie z pamięci słuchacza ech muzyki zaistniałej wcześniej [w postaci cytatów, aluzji, reminiscencji]”³. Nadane przez kompozytora tytuły z założenia utworom absolutnym (podobnie jak innym dziełom instrumentalnym) niosą oczywiste przesłanie i swoisty „program”. Pierwszy kwartet, zatytułowany *Już się zmierzcha* i obdarzony podtytułem „muzyka na cztery instrumenty”, przypomina odbiorcy staropolską pieśnią Wacława z Szamotuł – „kiedy nadchodzi noc i że warto prosić Boga o pomoc”⁴, drugi kwartet – *Quasi una fantasia* – pełen Beethovenowskich aluzji, przywołuje wyraźne echa kolędy *Cicha noc*, ostatni z kwartetów, *...Pieśni śpiewają*, w swym tytule zawiera wers „Gdy umierają ludzie – śpiewają pieśni”, zaczerpnięty z miniatury rosyjskiego futurysty Wielemira Chlebnikowa; pełni funkcję osobistej i żalobnej monumentalnej pieśni-modlitwy, odwołującej się do spaw egzystencjalnych, a wręcz ostatecznych. Górecki, wyjaśniając semantyczny wymiar trzeciego kwartetu, odwoływał się do zawsze go poruszającego staroruskiego obrządku śpiewania pieśni towarzyszącego myciu zmarłego:

ten ostatni krok, czy to przejście do drugiego świata nie było zepchnięte w hospicja, czy szpitale, to się odbywało w rodzinie, wśród najbliższych [...] więc była modlitwa i była pieśń, pieśń była bardzo często modlitwą, czyli był śpiew. Śpiewali, i dlatego dla tej umarłej duszy to śpiewanie coś znaczy, jest czymś... To nie jest takie sobie li tylko śpiewanie, to naprawdę coś znaczy... Na początku, jak się dzidzius rodzi [...] to nie opowiada mu się bajeczek – nuci mu się. Tu to samo, to jest ten problem śpiewania. Oni śpiewają, kwartet śpiewa pewne pieśni⁵.

Geneza powstania kwartetów smyczkowych Góreckiego sięga roku 1985, kiedy to skrzypek z amerykańskiego kwartetu Kronos Quartet – David Harrington – zafascynował się nagraniem jego *III Symfonii*, otrzymanym na taśmie ma-

² Mieczysław Tomaszewski, *Życia twórcy punkty węzłowe. Rekonesans*, [w:] *Muzyka w dialogu ze słowem*, Kraków 2003, s. 38.

³ Tenże, *Recenzja w związku z nadaniem Profesorowi Henrykowi Mikołajowi Góreckiemu tytułu Doktora Honoris Causa Akademii Muzycznej w Krakowie*, [w:] Wydawnictwo okolicznościowe z okazji nadania tytułu doktora honoris causa Akademii Muzycznej w Krakowie Profesorowi Henrykowi Mikołajowi Góreckiemu, Kraków 2008, s. 42.

⁴ Tamże, s. 43.

⁵ Wywiad, którego Henryk Mikołaj Górecki udzielił przy okazji koncertu Kronos Quartet w Polsce w 2006 roku; Henryk Mikołaj Górecki, *III Kwartet smyczkowy „...pieśni śpiewają” op. 67*, Biblioteka multimedialna – NINATEKA Wortalu Narodowego Instytutu Audiowizualnego, <http://ninateka.pl/audio/iii-kwartet-smyczkowy-piesni-spiewaja-op-67> [stan z 9.09.2014].

gnetofonowej od swojego przyjaciela Davida Huntleya, pracownika londyńskiego wydawnictwa Boosey & Hawkes. Muzyk, nie znajdując w dorobku twórczym Góreckiego żadnego kwartetu smyczkowego, postanowił wspólnie z zespołem zamówić u niego utwór na ten skład wykonawczy. Górecki zdecydował się na skomponowanie pierwszego kwartetu z piętnastu zamówionych, który już po kilku miesiącach wspólnie z Kronos Quartet przygotowywał (1988). Po prawykonaniu tego dzieła, które miało miejsce w styczniu następnego roku w Minneapolis, David Harrington zamówił kolejny kwartet u kompozytora, który powstał już w 1991 roku. Trzeci kwartet – ostatni, jak wiadomo, zajął Góreckiemu dużo więcej czasu, powstał na przełomie 1994 i 1995 roku, jednak przepisany na czysto i udostępniony przez kompozytora został dopiero w 2005 roku. Górecki napisał w partyturze: „Zwlekałem z wypuszczeniem go na świat – sam nie wiem, dlaczego”⁶. Z rozmów z Davidem Harringtonem wynika, iż Górecki prawdopodobnie rozpoczął pracę nad czwartym kwartetem, który miał być krótszy i zupełnie inny od poprzednich; być może jakieś efekty tej pracy istnieją w tzw. „kompozytorskiej szufladzie”⁷. Ważny jest fakt, że wszystkie kwartety były ściśle konsultowane z zespołem w momencie, gdy powstawały. Górecki – wspominał skrzypek w rozmowie z Różą Świątczyńską na antenie Dwójki – „jak współpracowaliśmy, stawał się piątym członkiem Kronosa”⁸. Zatem nie bez znaczenia wszystkie trzy utwory kompozytor zadedykował zespołowi.

Konstrukcja formalna i idea harmonii Góreckiego w kwartetach smyczkowych

Kwartety smyczkowe Góreckiego cechują monumentalne rozmiary. Pierwszy jest jednocześnie z wewnętrznym rozczłonkowaniem na odcinki, drugi składa się z czterech wydzielonych części, trzeci zaś z pięciu. Ogromne znaczenie w kształtowaniu konstrukcji formy kwartetów mają charakterystyczna dla kompozycji Góreckiego technika redukcjonizmu materiału muzycznego, przejawiająca się uporemzywym jego powtarzaniem, oraz budowanie kulminacji.

I Kwartet smyczkowy *Już się zmierzcha* op. 62 ujęty został w formę jednoczęściową, w której można wydzielić różnorodnie materiałowo odcinki (a, b, c, d, e), tworzące trzy fazy konstrukcyjne. Na partykulację formy ma wpływ element agogiczny i wyrazowy (*Deciso – Marcatissimo – a, Molto Lento – Tran-*

⁶ Światowa premiera *III kwartetu smyczkowego* odbyła się podczas festiwalu w Bielsku-Białej, 15 października 2005 roku w wykonaniu Kronos Quartet.

⁷ Audycja radiowa z cyklu: *Henryk Mikołaj Górecki w Polskim Radiu, Górecki był piątym członkiem Kronosa*, z Davidem Harringtonem rozmawiała Róża Świątczyńska, Copyright © Polskie Radio SA, <http://www.polskieradio.pl/173/3132/Artykul/987776,Gorecki-byl-piatym-czlonkiem-Kronosa> [stan z 9.10.2014].

⁸ Tamże.

quillo – b, *Allegro. Deciso – Energico, molto espressivo e molto marcato ma sempre ben tenuto* – c, *Feroce – Marcatissimo, Gridendo* – d, *Martellando – Tempestoso* – e) oraz zmiany materiału dźwiękowego. Faza centralna – żywiołowe i energiczne *Allegro* – przywołuje na myśl muzykowanie kapeli góralskiej oraz wirowy taniec ludowy, kontrastując do spokojnych części skrajnych, rozwijanych w oparciu o polifonicznie opracowaną pieśń Wacława z Szamotuł (b). Podział makroformy na mniejsze odcinki prezentuje poniższy schemat:

Faza I

Odcinek	a	b	a ₁	b ₁	a ₂	b ₂	a ₃	b ₃
Zakres taktów	(t. 1–5)	(t. 6–19)	(t. 20–27)	(t. 28–51)	(t. 52–61)	(t. 62–95)	(t. 96–115)	(t. 116–124)

Faza II *Allegro*

Odcinek	c	d	c ₁	e
Zakres taktów	(t. 125–160)	(t. 161–224)	(t. 225–264)	(t. 265–350)

Faza III *Molto Lento – Tranquillissimo*

Odcinek	a ₄	coda
Zakres taktów	(t. 351–387)	(t. 388–395)

Forma muzyczna II Kwartetu smyczkowego *Quasi una fantasia* op. 64 jest bardziej rozbudowana. Kompozytor, wprowadzając cztery niezależne ustępy, zbliża się do struktury tego gatunku znanej z tradycji. Części szybkie przypominają ludowe tańce, które cechuje ogromna energia oraz rytmiczność z echem nuty podhalańskiej. Powtarzalność motywu tercji małej (*e-g*) na zasadzie agresywnego *ostinato* w części II stanowi tło do chromatycznej linii melodycznej granej przez skrzypce. Charakter, rytmika oraz melodyka tej części nasuwa skojarzenia z drugą częścią *Święta Wiosny* Igora Strawińskiego („Święty taniec Wybranej”). Finałowa część kwartetu z uwagi na rozmiary i wprowadzenie kilku odrębnych odcinków może być zinterpretowana jako niezależna część z kodą. Wolne zaś przynoszą uspokojenie, przypominając „medytację”. Owa wyciszona „muzyczna medytacja” zostaje fragmentarycznie zaburzona poprzez wprowadzenie współbrzmień dysonansowych, które wprowadzają element niepokoju. W *Arioso* natomiast Górecki rozdziela role w kwartecie, na te instrumenty, które śpiewają „fałszywą”, ale niezwykle ekspresyjną melodię w interwale nony małej (skrzypce), oraz na te, które grają stałą podstawę basową (altówka i wiolonczela). Podział makroformy na części przedstawia poniższy schemat:

Część	Zakres taktów	Tempo
I. <i>Largo</i>	(t. 1–83)	wolne
II. <i>Deciso – energico</i>	(t. 1–155)	szybkie
III. <i>Arioso. Adagio cantabile</i>	(t. 1–85)	wolne
IV. <i>Allegro</i>	(t. 1–286)	szybkie

Trzeci kwartet smyczkowy *...Songs are sung. Pieśni śpiewają* op. 67, jest najdłuższy ze wszystkich. To prawie godzinna kompozycja, w której ustępy cechuje liryczny, wręcz żalobny i kontemplacyjny nastrój. Ów nastrój osiągnięty został przez Góreckiego za sprawą bardzo wolnego tempa oraz maksymalnej redukcji materiału muzycznego, który – powtarzany wielokrotnie – przynosi zamierzoną monotonię. Tytułową pieśń-modlitwę, często fałszywie (z przewagą sekund małych), „śpiewają” skrzypce w oktawie na tle niskich burdonowych współbrzmień. Wiolonczeli Górecki również powierzył rolę „nucenia” pełnej lamentu pieśni, którą rozpoczyna finał kwartetu, altówce zaś rolę dośpiewywania melodii w części IV. Ów „śpiew” wiolonczeli z elementami chromatyki jest bardzo istotny dla całej twórczości kwartetowej Góreckiego – to jedyny przykład wielkointerwałowej meliki (por. przykład 1).

Deciso - espressivo (♩ = c88) ma ben tenuto

Przykład 1. Henryk Mikołaj Górecki, III Kwartet smyczkowy *...Songs are sung*, Copyright © Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd 2009.

Forma kształtowana jest podobnie jak w dwóch pierwszych kwartetach – budowana jest w oparciu o powtarzanie i zestawianie odcinków. W części pierwszej, z uwagi na zmianę metrum i rytmu, można wydzielić trzy fazy, tak

jak w formie repryzowej ABA₁. Fazy skrajne (A i A₁) to pieśń żałobna utrzymana w metrum $\frac{4}{4}$, formułą rytmiczną nasuwająca skojarzenia z Beethovenowskim marszem żałobnym z VII Symfonii. Faza centralna przynosi zmianę metrum na $\frac{3}{4}$, przypominając spokojną kołysankę. Część II, *Largo*, jest jeszcze bardziej powolna i melancholijna. Rozciągnięcie w czasie kompozytor uzyskał poprzez rozszerzanie taktów o dodatkowe wartości rytmiczne, wprowadzając przerywane kreski taktowe. Dzięki temu monotonna, prosta melodia prowadzona w tercjach w skrzypcach pozbawiona zostaje pulsacji. Prezentacja tej melodii w tonacji D-dur, a następnie w skali podhalańskiej na tle burdonów w basie, z lekkim ożywieniem, dostarcza echa góralszczyzny. Część III, *Allegro*, jest najkrótszą w cyklu i przynosi chwilowe ożywienie, które z kolei nie ma już nic wspólnego z ludową tanecznością, obecną w poprzednich utworach. Ruchliwy akompaniament altówki i wiolonczeli towarzyszy linii melodycznej „śpiewanej” przez skrzypce. Pod koniec części narracja pieśni jest sukcesywnie przerywana, by całkowicie zaniknąć. Można przyrównać tę część do energicznego życia człowieka, które powoli zamiera. W części IV Górecki powraca do spokojnego nastroju „nucenia” pieśni w tercjach przez skrzypce, którym towarzyszy ostre i dysonansowe tło harmoniczne, nasuwające skojarzenia „fałszywego” burdonu kapeli ludowej. Część V cechuje homorytmiczność faktury, w której w skrzypcach ukryta jest melodia. Na zakończenie kompozytor przypomina śpiew wiolonczeli rozpoczynający kwartet, który prowadzi do konsonansowego współbrzmienia w tonacji Es-dur, zamykającego utwór. Warto przypomnieć w tym miejscu, iż w baroku tonacja Es-dur, według Matthesonowskiej barokowej charakterystyki tonacji, należy do patetycznych i pasowała do żalonych i poważnych sytuacji. Być może kompozytor brał ten aspekt pod uwagę... Podział makroformy kwartetu przedstawia poniższy schemat:

Część	Zakres taktów	Tempo
I. <i>Adagio – molto andante – cantabile</i>	(t. 1–83)	wolne
II. <i>Largo, cantabile</i>	(t. 1–91)	wolne
III. <i>Allegro, sempre ben marcato</i>	(t. 1–153)	szybkie
IV. <i>Deciso – espressivo ma ben tenuto</i>	(t. 1–121)	wolne
V. <i>Largo - tranquillo</i>	(t. 1–103)	wolne

Wszystkie trzy kwartety nacechowane są głęboką ekspresją i nowym romantyzmem. Uwidacznia się w tych utworach skrajność emocji, typowa dla Góreckiego – zestawia on bowiem fragmenty w dynamice *piano pianissimo* rozciągnięte w czasie, które przypominają jogę dźwięku z fragmentami pełnymi energii, żywiołu, prowadzonymi w dynamice *forte fortissimo*. To właśnie jeden z elementów, który sprawia, że kwartety te są trudne do wykonania, pomimo precyzyjnie opisanej partytury.

Piu Lento (♩ = ♩) *allarg.* ----- Ancora Piu Lento - Largo

pp (*ma ben sonore - ARMONIA*)

allarg. ----- lunga

pp *pochiss.* *pochiss.* *pochiss.* *pochiss.*

Przykład 2. Henryk Mikołaj Górecki, I Kwartet smyczkowy *Już się zmierzcha*, koda, Copyright © PWM 1996.

Charakterystyczna dla twórczości Góreckiego, zwłaszcza tej powstającej od lat 60. ubiegłego stulecia, wiodąca rola melodyki pozwala zaliczyć go do XX-wiecznych „melodystów”, poza Szymanowskim i Panufnikiem. Po jego doświadczeniach z techniką dodekafoniczną i serializmem, które zdeterminowały kształt meliki, zaczyna do głosu dochodzić w jego twórczości efekt sonorystyczny, intensywny emocjonalizm, znaczeniowość oraz ludyczny i sakralny wymiar. Warto podkreślić sposób, w jaki Górecki powierza realizację istotnych melodycznych momentów – podobnie jak zrobił to Béla Bartók w swych kwartetach smyczkowych. Dzieli on zespół na dwie pary, umieszczając wiodącą linię melodyczną albo w dwóch niższych, albo w dwóch wyższych partiach instrumentalnych kwartetu. Również oryginalne kształtowanie współbrzmień harmoniczych przez Góreckiego nie pozostaje bez znaczenia. W kwartetach słuchacz doświad-

cza emancypacji współbrzmień dysonansowych, szorstkich i ostrych. Jednakże w kwartetach pojawiają się również współbrzmienia konsonansowe, które Bohdan Pociąg nazywa *a k o r d e m G ó r e c k i e g o*⁹. Akord ten, jak zaznacza B. Pociąg, cechuje brzmienie trwające, stałe, jako opozycja ruchu i traktowany jest „jako muzyczny symbol Bożego istnienia, tożsamego z istotą”¹⁰. Tego typu akord wprowadza Górecki chociażby w kodzie *I Kwartetu* określeniem w partyturze *ARMONIA*. Konsonansowe brzmienia tworzy w tym przypadku ciąg durowych akordów w II przewrocie, rozciągniętych w czasie (Ges–Des–B–B^{7<}) (por. przykład 2). W *II Kwartecie* uwagę zwracają współbrzmienia harmoniczne, które Górecki nazywał *a k r o d a m i b e e t h o v e n o w s k i m i*. Pojawiają się one w kwartecie kilkakrotnie w postaci sekwencji kadencyjnej, którą tworzą akordy B–(w I przewrocie)–Es–A (w I przewrocie)–es (por. przykład 3). Pomimo zdominowanej dysonansami meliki oraz ostrych współbrzmień harmonicznych, w *Quasi una fantasia* na plan pierwszy wysuwa się dźwięk *e* w partii basowej (części I, II), natomiast w *Arioso* tonacje F, B i C, stanowią centra tonalne. W finałowej części kwartetu warto wskazać fragment, w którym wyraźnie wyodrębnione zostaje centrum tonalne. Chodzi o odcinek *Impetuoso – Deciso, con bravura*, w którym kompozytor eksponuje tonację B-dur (rozłożone akordy w altówce i wiolonczeli), na tle której skrzypce prowadzą w równoległych tercjach i sekstach ludową melodię w skali lidyjskiej (por. przykład 4, cz. IV, t. 60–73 oraz 105–123). W kwartecie *...Pieśni śpiewają* również pojawiają się krótkie znaczące fragmenty, w których kompozytor wprowadza współbrzmienia konsonansowe (F, D, Es).

Molto largo - Tranquillissimo, dolce, cantabile

Przykład 3. Henryk Mikołaj Górecki, II Kwartet smyczkowy *Quasi una fantasia*, cz. I (t. 80–83), Copyright © Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd 1991.

⁹ Bohdan Pociąg, *Bycie w muzyce. Próba opisanie twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Katowice 2005, s. 172.

¹⁰ Tamże.

Impetuoso - Deciso, con bravura

ff molto (quasi *fff*)

ff molto (quasi *fff*)

ff molto (quasi *fff*)

ff molto (quasi *fff*)

Przykład 4a. Henryk Mikołaj Górecki, II Kwartet smyczkowy *Quasi una fantasia*, cz. IV (t. 105–116), Copyright © Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd 1991.

Przykład 4b. Henryk Mikołaj Górecki, II Kwartet smyczkowy *Quasi una fantasia*, cz. IV (t. 117–123), Copyright © Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd 1991.

„Muzyka w muzyce” – zakorzenie w tradycji

Kwartety smyczkowe Henryka Mikołaja Góreckiego, dzięki licznym nawiązaniom do źródeł, stanowią bez wątpienia tak zwaną muzykę i n k l u z y w n ą, która:

wchłania, przejmując ów obcy fragment w sposób z całością zestrojony [...], a ten konkretny fragment muzyki prymarnej – w sposób specyficzny wzbogaca muzykę nową. [...] Owa muzyka prymarna pojawia się w niej jako moment wyróżniony, znaczący, najczęściej wprost symboliczny. Jako środek dla przekazania kompozytorskiego *envoi*¹¹.

Poziom odniesień do źródeł jest duży, już nadane utworom tytuły i nazwy gatunkowe wskazują na zakorzenie w tradycji kompozytorskiej. Poza tym

¹¹ Mieczysław Tomaszewski, *Utwór muzyczny w kontekście czasu i miejsca*, [w:] *Dzieło muzyczne. Estetyka, struktura, recepcja*, Bydgoszcz 2005, s. 25–26.

o zakorzenieniu świadczą ukryte w muzyce fragmenty innych kompozycji, prezentowane w formie cytatu, aluzji czy reminiscencji.

Tytuł I kwartetu smyczkowego *Już się zmierzcha* wskazuje na użycie staropolskiej pieśni wieczornej Waława z Szamotuł. Kompozytor po raz trzeci zdecydował się na wykorzystanie XVI-wiecznego źródła polskiego – wcześniej zacytował je w *Chorale w formie kanonu* (1961, wersja popr. 1984) na kwartet smyczkowy oraz w *Muzyce staropolskiej* na orkiestrę (1969). W kwartecie owa *Modlitwa, gdy dziatki spać idą* autorstwa protestanckiego poety Andrzeja Trzczińskiego posłużyła Góreckiemu zarówno jako materiał muzyczny, jak i słowny. Kwartet powstawał we wsi Chochołowskiej i jest „obrazkiem [tej wsi] przed zapadnięciem nocy”¹². Kompozytor w rodzinnym Zębie, zapytany przez Ireneusza Janika o wymiar absolutny dzieła w kontekście zapożyczenia materiału z pieśni Waława z Szamotuł do kwartetu, patrząc na Tatry, odpowiedział:

Niech pan patrzy, drzewo zasłania szczyt Kasprowego, trzeba będzie o jakieś dwa metry przesunąć górę... Owo „przesuwanie góry” można usłyszeć w Kwartecie *Już się zmierzcha* – fraza odległej pieśni, choćby i początkowa, jest tylko lekkim skłonieniem głowy, łukiem pamięci, a nie sugestią jakiegoś programu. Nasze wyobrażenia o sztuce absolutnej tracą w takich przypadkach rację bytu. Liczy się tylko „przesuwanie góry” – choćby iluzorycznej lub dopiero stwarzanej – nieodłączny stygmat sztuki czystej i absolutnej¹³.

Górecki uzupełnił renesansowy tekst słowny o własne zwrotki, które umieścił we wstępie do partytury¹⁴:

Przed zmierzchem

kury gdaczą
gęsi-kaczki gęgają
psy poszczekują

konie rżą
świnie kwiczą
barany beczą
krowy ryczą

Chłopi pokrzykują
Baby się drą
Dzieci biegają
Muzyka rżnie
R U C H – Zgiełk

Wszystko to powoli zamiera
uspokaja się

Dymy z kominów
Światła w oknach

¹² Adrian Thomas, *Górecki*, Kraków 1998, s. 169.

¹³ Ireneusz Janik, *Górecki absolutny*, „Ruch Muzyczny” 2011, nr 19, s. 40.

¹⁴ Henryk Mikołaj Górecki, I Kwartet smyczkowy *Już się zmierzcha*, koda, Copyright © PWM 1996.

Mgiewka na polach – łąkach
 Anioł Pański z oddali
 SPOKÓJ – Cisza.

Od Szamotulczyka zaczerpnął Górecki tenorowy *cantus firmus*, który poddał ścisłym zmianom polifonicznym, aby repliki serii powierzyć czterem instrumentalistom: postać oryginalną umieścił w altówce, raka w wiolonczeli, natomiast formy inwersji i raka inwersji w skrzypcach (por. przykład 5). Warto dodać, że oryginalny tenor powinien rozpoczynać się od dźwięku *a*, natomiast w partyturze został zaprezentowany od dźwięku *c*¹. Partie skrzypiec pierwszych, altówki i wiolonczeli dokładnie odwzorowują oryginał tenoru, natomiast w skrzypcach drugich z powodów brzmieniowych temat w postaci raka inwersji Górecki rozpoczyna od wstępującego pochodu dźwięków *a–h* zamiast zstępującego *c–b*.

Deciso - Marcatissimo (♩ = 54-56) Molto Lento - Tranquillo (♩ = 42)

ten. rall. ----- Tutti: poco vibrato

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

sff *pp sempre* *poco meno pp* *pp sempre*

allarg. -----

poco *poco* *poco* *poco*

Przykład 5. Henryk Mikołaj Górecki, I Kwartet smyczkowy *Już się zmierzcha*, Copyright © PWM 1996.

W II kwartecie smyczkowym wiele zapożyczył Górecki od Beethovena. W rozmowie kompozytor wyznał Thomasowi, iż „to właśnie dzięki Beethovenowi mógł napisać te kwartety”¹⁵. Nawiązanie do Beethovenowskiej *Sonaty quasi una Fantasia* op. 27 nr 2 obecne jest już w samym tytule oraz w cztero-częściowym układzie cyklu kwartetu. Kolejnym elementem są konsonansowe współbrzmienia, zwane przez Góreckiego „akordami beethovenowskimi”, oraz silne kontrasty dynamiczne. W finale kwartetu słuchacz doświadcza aluzji do czwartego układu tanecznego z musicalu *West Side Story* Leonarda Bersteina w fragmencie *Furioso – Marcatissimo* (ostinato w basie na dźwiękach *cis–e* wraz z motywami synkopowanymi i swingowe motywy musicalu) (por. przykład 6). W kodzie kwartetu Górecki zamieścił cytat zmienionej rytmicznie kolędy *Cicha noc*. Kolęda jawi się jako „falszywy śpiew” – skrzypce grają ją w tonalności A-dur na tle tonacji B-dur (por. przykład 7).

Furioso - Marcatissimo

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: two for violins (top two) and two for violas (bottom two). The second system also has four staves. The music is in B major (one sharp) and 3/4 time. The tempo and dynamics are marked 'Furioso - Marcatissimo' and 'ff' (fortissimo). The bass line is a constant eighth-note pattern on the notes C5 and E5. The upper staves feature chords and short melodic lines, often with accents.

Przykład 6a. Henryk Mikołaj Górecki, II Kwartet smyczkowy *Quasi una fantasia*, cz. IV (t. 74–81), Copyright © Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd 1991.

¹⁵ Adrian Thomas, dz. cyt., s. 178.

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of three systems of staves. Each system contains four staves: two for the first violin and second violin, one for the first viola and second viola, and one for the first and second violas. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second system features a section marked *fff* (fortissimo) in the upper staves, with a corresponding *fff* marking in the lower staves. The third system continues the intricate rhythmic and melodic development of the piece.

Przykład 6b. Henryk Mikołaj Górecki, II Kwartet smyczkowy *Quasi una fantasia*, cz. IV (t. 82–95), Copyright © Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd 1991.

molto rall. ----- moltiss. Lento - Tranquillissimo (♩ = c50)

Poco pesante - marcato allarg. -----

Przykład 7. Henryk Mikołaj Górecki, II Kwartet smyczkowy *Quasi una fantasia*, cz. IV (t. 251–266), Copyright © Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd 1991.

Trzeci kwartet smyczkowy *...Pieśni śpiewają* uzupełniony jest o przejmujący fragment tekstu poetyckiego Chlebnikowa, poprzedzony wielokropkiem, który zainspirował Góreckiego i który ma wiele wspólnego ze wspomnianiem ludzi, których już nie ma wśród niego. Poprzez przywoływanie muzyki znanej z przeszłości muzyka kwartetu pełni funkcję przypominania. Kompozytor podkreślał, że czterowiersz odnalazł już w latach 70., a dopisał go dopiero po ukończeniu kompozycji¹⁶:

¹⁶ Henryk Mikołaj Górecki, III Kwartet smyczkowy *...Songs are sung*, Copyright © Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd 2009.

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

Góreckiemu zależało, aby w tytule tego kwartetu znalazła się „pieśń”, którą ma zespół czterech muzyków zaśpiewać. Pierwsza część kwartetu stanowi aluzję do żałobnej chaconny z *VII Symfonii* L. van Beethovena. Z kolei w szybkiej części kwartetu Górecki zwrócił się ponownie do tradycji i zacytował akordy z „podhalańskiego” *II Kwartetu smyczkowego* Karola Szymanowskiego, a następnie w augmentacji rozpoczął nimi część czwartą, przedstawił w ten sposób swoje własne muzyczne epitafium. W szybkiej części Górecki przypomina zwroty kadencyjne z poprzednich dwóch kwartetów.

Podsumowując dorobek kwartetowy Henryka Mikołaja Góreckiego, warto odnieść się do słów Davida Harringtona z Kronos Quartet, które wypowiedział wspominając kompozytora:

Kochałem go za to, co przekazał mi osobiście, co dał Kronosowi, ale też światu muzyki i ogólnie ludzkości. I wiem, że muzyka, którą dla nas pisał, te trzy kwartety, zostanie niezwykłym testamentem jego wspaniałej twórczości i jakości, jakiej zawsze poszukiwał w swojej muzyce, czegoś naprawdę autentycznego i dotkliwego, pewnej prawdy, która jest w wielu jego dziełach. Trzeci kwartet rodził się bardzo długo, myślę, że ukończył go na jakieś 10 lat, zanim go dostaliśmy. Wydaje mi się, że on po prostu nie mógł się z nim rozstać, ta muzyka jest tak osobista, tak bezpośrednio dotykająca spraw życia i śmierci, chyba chciał mieć ją cały czas przy sobie, czekając na te magiczne momenty, które w niej zapisał. Tak to czułem, kiedy w końcu trafił on w nasze ręce, nie ma dla mnie nic porównywalnego w całej historii muzyki kwartetowej [...] ¹⁷.

Bibliografia

Źródła muzyczne:

- Górecki Henryk Mikołaj, I Kwartet smyczkowy *Już się zmierzcha* op. 62, Copyright © PWM 1996.
Górecki Henryk Mikołaj, II Kwartet smyczkowy *Quasi una fantasia*, op. 64, Copyright © Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd 1991.
Górecki Henryk Mikołaj, III Kwartet smyczkowy *...Songs are sung*, op. 67, Copyright © Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd 2009.

¹⁷ Audycja radiowa z cyklu: *Henryk Mikołaj Górecki w Polskim Radiu, Górecki był piątym członkiem Kronosa*, z Davidem Harringtonem rozmawiała Róża Świątczyńska, Copyright © Polskie Radio SA, <http://www.polskieradio.pl/173/3132/Artykul/987776,Gorecki-byl-piatym-czlonkiem-Kronosa> [stan z 9.10.2014].

Monografie i rozdziały w monografii:

Pociej Bohdan, *Bycie w muzyce. Próba opisanie twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Katowice 2005.

Thomas Adrian, *Górecki*, Kraków 1998.

Tomaszewski Mieczysław, *Życia twórcy punkty węzłowe. Rekonesans*, [w:] *Muzyka w dialogu ze słowem*, Kraków 2003.

Tomaszewski Mieczysław, *Recenzja w związku z nadaniem Profesorowi Henrykowi Mikołajowi Góreckiemu tytułu Doktora Honoris Causa Akademii Muzycznej w Krakowie*, [w:] *Wydawnictwo okolicznościowe z okazji nadania tytułu doktora honoris causa Akademii Muzycznej w Krakowie Profesorowi Henrykowi Mikołajowi Góreckiemu*, Kraków 2008.

Tomaszewski Mieczysław, *Utwór muzyczny w kontekście czasu i miejsca*, [w:] *Dzieło muzyczne. Estetyka, struktura, recepcja*, Bydgoszcz 2005, s. 11–36.

Artykuły w czasopismach:

Janik Ireneusz, *Górecki absolutny*, „Ruch Muzyczny” 2011, nr 19, s. 40.

Źródła internetowe:

Audycja radiowa z cyklu: *Henryk Mikołaj Górecki w Polskim Radiu, Roboty mam na 500 lat*, z Henrykiem Mikołajem Góreckim rozmawiał Grzegorz Michalski, Copyright © Polskie Radio S.A, <http://www.polskieradio.pl/173/3132/Artykul/989793,Roboty-mam-na-500-lat> [stan z 9.10.2014].

Audycja radiowa z cyklu: *Henryk Mikołaj Górecki w Polskim Radiu, Górecki był piątym członkiem Kronosa*, z Davidem Harringtonem rozmawiała Róża Świątczyńska, Copyright © Polskie Radio S.A, <http://www.polskieradio.pl/173/3132/Artykul/987776,Gorecki-byl-piatym-czlonkiem-Kronosa> [stan z 9.10.2014].

Wywiad z H.M. Góreckim – Henryk Mikołaj Górecki, *III Kwartet smyczkowy „...pieśni śpiewają” op. 67*, Biblioteka multimedialna – NINATEKA Wortalu Narodowego Instytutu Audiowizualnego, <http://ninateka.pl/audio/iii-kwartet-smyczkowy-piesni-spiewaja-op-67> [stan z 7.09.2014].

Streszczenie

Kwartety smyczkowe – testament Góreckiego zakorzeniony w tradycji

Kwartety smyczkowe, nazywane przez Góreckiego „muzyką na cztery instrumenty”, napisał kompozytor specjalnie dla amerykańskiego zespołu muzyków Kronos Quartet. Wszystkie trzy powstały w „okresie późnym” twórczości, jako symbol intymnej wypowiedzi kompozytora w latach 1988–1990–1994 (2005). Interesujący jest los zwłaszcza kwartetu ostatniego, który czekał na swą premierę aż dekadę. Kwartety te, ze względu na użyty w nich materiał muzyczny od-

wołający się do dziedzictwa polskiej kultury stanowiąc mogą rodzimy testament. Odwołania te są różne: od aluzji do renesansowych źródeł, poprzez wątki Chopinowskie, autonomiczności gatunku Górecki nadał utworom tytuły, które sugerują rodzaj zacytowanego autentyku. Artykuł ma na celu przedstawienie stopnia tych nawiązań.

Słowa kluczowe: współczesna muzyka polska, muzyka kameralna, cytaty w muzyce, Henryk Mikołaj Górecki.

Summary

String Quartets – Górecki’s Testament Rooted in Tradition

String quartets called by Górecki “the music on four instruments” were written especially for the American group of musicians Kronos Quartet. All the three were created in the late period of his creativity, as the symbol of the composer’s intimate statement in the years 1988–1990–1994 (2005). What is interesting is the fate of the last quartet, which had to wait a decade for its premiere. Those quartets, because of the used musical material referring to Polish cultural heritage, can pose a native testimony. These references are of various character: from allusions to renaissance sources, through Chopin threads, Shymanowski’s citations, to the references to the highland culture. In order to meet the requirements of the tradition of the genre autonomism, Górecki entitled his works so the titles suggest the type of cited authentic work. The goal of the article is to present the degree of those references.

Keywords: contemporary Polish music, chamber music, citation in music, Henryk Mikołaj Górecki.