

Teresa Malecka

Akademia Muzyczna w Krakowie

Kwartety smyczkowe Henryka Mikołaja Góreckiego wobec tradycji gatunku

Uwagi wstępne

Carl Dahlhaus pisał:

W dawniejszej, funkcjonalnej muzyce dzieło było przede wszystkim egzemplifikacją gatunku, w którego tradycję włączało się podobnie, jak indywidualna osoba włącza się w ciąg pokoleń, który sięga daleko poza nią i ją przeżywa. (...) Od późnych lat XVIII wieku gatunek traci jednak szybko swą substancjalność. (...) Pojęcie gatunku nie jest już z góry przyporządkowane pojedynczym dziełom, lecz zaciera się jako abstrakcyjne, ogólne pojęcie, oderwane ponadto od indywidualnych struktur, które w końcu – w XX wieku – jedynie pod presją pozwalają się podporządkować jakiemuś gatunkowi¹.

Z kolei w rozważaniach Hermanna Danusera pojawia się teza o, jak to określa autor, „odpowiedzialności” awangardy i moderny za zjawisko „rozkładu gatunków muzycznych”, ale także obserwacja o „powrocie do kategorii gatunku”². Autor przedstawia sytuacje owych powrotów:

- 1 C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, tłum. Zbigniew Skowron, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 17-18.
- 2 H. Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber Verlag, Laaber 1984, s. 400.

- w neoklasycyzmie, zdaniem Danusera, funkcją gatunku było ukazywanie drogi wyjścia z ekspresjonistycznej swobody i „odciążenie” subiektywności twórcy;

- po roku 1950 powroty do kategorii gatunku dotyczyły tradycji konserwatywnej (u późnego Hindemitha) lub umiarkowanej moderny (Benjamin Britten, Dymitr Szostakowicz, Hans Werner Henze) czy moderny Nowej Muzyki (choćby u György Ligetiego czy Eliotta Cartera);

- począwszy od lat siedemdziesiątych pojawiła się „tendencja preferowania gatunków mieszanych (...) sięgająca do Mahlerowskiego hybrydycznego (...) rozumienia symfonii (...)”³. Autor uważa, że tę tendencję można w pewnym stopniu zaliczyć do postmoderny.

Przywoływany wcześniej Dahlhaus również zwraca uwagę na aspekt relacji zachodzących między gatunkiem a tradycją. Stwierdza, że gatunek w muzyce jest zawsze związany z tradycją, która, jego zdaniem, „oferuje» niejako «gotowe» gatunki muzyczne. Jednak w epoce postmodernizmu ludzie nie żyją już dłużej w społeczności jednej tradycji, lecz w wielu, być może skonfliktowanych tradycjach”⁴.

1. Górecki a tradycja

Poglądy Henryka Mikołaja Góreckiego na problematykę tradycji są dość powszechnie znane, jednak przypomnę jego wypowiedź najwcześniejszą, i ze względu na specjalne okoliczności – podstawową. Podczas II Spotkań Muzycznych w Baranowie Sandomierskim w roku 1977, na konwersatorium kompozytorskim poświęconym *Symfonii pieśni żałobnych* (niebawem po jej prawykonaniu) mówił: „Siedzę głęboko zakorzeniony w tradycji i tam szukam klucza do terażniejszości. Klucza, który ułatwiłby mi przekazanie tego, w czym jestem teraz, co mnie otacza”⁵. Waga tej wypowiedzi jest tym większa, że otwiera niezwykłą historię recepcji *III Symfonii*, a zarazem jest świadectwem ogólnej atmosfery tamtego czasu i tendencji panujących wówczas w muzyce polskiej. Rok wcześniej Bohdan Pocię, prowadząc

3 H. Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts...*, s. 400.

4 Cyt. wg: Eero Tarasti, *The Concept of Genre. In General and in Music [w]: Music: Function And Value. Proceedings of the 11th International Congress On Musical Signification 27 IX-2 X 2010, Kraków, Poland*, vol. 1, red. Teresa Malecka, Małgorzata Pawłowska, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2013, s. 38.

5 H.M. Górecki, *Powiem Państwu szczerze*, wypowiedź kompozytora podczas II Spotkań Muzycznych w Baranowie w roku 1977, „Vivo”, 1994, nr 1 (11), s. 44.

dyskusję na temat obecności tradycji we współczesności podczas I Spotkań Muzycznych w Baranowie, stwierdził, iż zapanowała wówczas „potrzeba przeszłości (...) większa, niż kiedykolwiek” i pytał: „Dlaczego tak bardzo pragniemy być w historii? (...) Czyżby dlatego, że tutaj, dziś, teraz, w swoim czasie czuję się niepewnie, słabo, nie u siebie?”⁶ Otóż wydaje się, iż twórczość polskich kompozytorów pokolenia nazwanego umownie: „1933” (Penderecki, Górecki, Bujarski) stanowi wyraźną odpowiedź na pytanie postawione przez Pocięją, odpowiedź na autentyczne potrzeby duchowe Polaka tamtych lat; jest także wyrazem postawy twórców. Postawy po pierwsze niezależnej, po drugie stanowiącej sprzeciw wobec ówczesnej rzeczywistości.

2. Kwartety Góreckiego

Lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte mimo wielkiego przełomu w życiu Polaków nie przyniosły radykalnych przewartościowań stylistycznych w twórczości kompozytorów polskich. Dla Góreckiego jednak rozpoczął się jakiś nowy okres – rozpoczął się czas ograniczeń; z jednej strony do muzyki na chór *a cappella*, z drugiej – do kameralistyki, w tym m.in. kwartetu smyczkowego, najszlachetniejszego gatunku muzyki kameralnej, nierzadko obecnego w tzw. twórczości późnej wielkich twórców, z oczywistym podkreśleniem późnych i ostatnich kwartetów smyczkowych Beethovena. U Mistrza z Bonn – kwartet był niemal stale obecny, u Góreckiego pojawił się w ostatnich latach jego aktywności twórczej. Ale oddziaływanie Beethovena na Góreckiego trwało niemal od jego dzieciństwa, kiedy to zafascynowany *IX Symfonią* podjął decyzję o oddaniu paletki pingpongowej w zamian za jej partyturę. Przejawy beethovenowskich inspiracji obserwujemy w wielu utworach Góreckiego i na wielu różnych płaszczyznach⁷.

Trzy kwartety smyczkowe (powstałe w latach 1988, 1991, 2005) poprzedzone *Triem* na klarnet, wiolonczelę i fortepian *Recitativa i Ariosa „Lerchenmusik”* (1984-1986) – utworem najsilniej i najwyraźniej, bo poprzez cytaty, nawiązującym do Beethovena, a dopełnione jednym z najbardziej zagadkowych utworów kompozytora *Małym requiem dla*

6 B. Pocięją, Wprowadzenie do dyskusji *Obecność tradycji we współczesności* [w:] *Muzyka w kontekście kultury. Spotkania Muzyczne w Baranowie. „Ars nova – ars antiqua” wrzesień 1976*, red. Leszek Polony, PWM, Kraków 1978, s. 199.

7 T. Malecka, *Górecki Faces Beethoven* [w:] *Beethoven 4. Studien und Interpretationen*, red. Mieczysław Tomaszewski, Magdalena Chrenkoff, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2009, s. 119-133.

pewnej polki stanowią specyficzny rozdział w twórczości Góreckiego, przynależny do stylu późnego⁸.

Struktura formalna kwartetów

I Kwartet smyczkowy został niejako wywiedziony z XVI-wiecznej pieśni Wacława z Szamotuł *Już się zmierzcha*, stanowiącej źródło inspiracji dla dwóch znacznie wcześniejszych dzieł kompozytora: *Chorału w formie kanonu* na kwartet smyczkowy (1961/1981) i *Muzyki Staropolskiej* (1969). Tym razem melodia posłużyła jako *cantus firmus* dla części wolnych w dynamice *pianissimo*, refleksyjnych (*Molto Lento – Tranquillo, Tranquilissimo*), stanowiących niejako trzon utworu, przewijających się w części I i w repryzowym zakończeniu. W opozycji do spokojnie płynącej staropolskiej melodii eksponującej coraz dłuższe jej fragmenty w coraz to nowych kontrapunktycznych opracowaniach – początkowo w inwersji, potem w ruchu prostym – pojawiają się żywiłowe, ostre, dysonansowe wielodźwięki, a potem fragmenty figuracyjne określane przez kompozytora jako: *Deciso – Marcatissimo – forte fortissimo*.


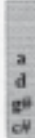
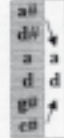
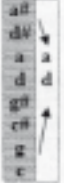
1-5 (5 t.)	6-19 (13 t.)	19-27 (8 t.)	18-51 (23 t.)	52-61 (9 t.)	62-95 (33 t.)	96-115 (19 t.)	166-124 (8 t.)
a	b	a1	b1	a2	b2	a3	b3
	CANTUS FIRMUS		CANTUS FIRMUS		CANTUS FIRMUS		C.F.

Tabela 1. H.M. Górecki, *I Kwartet smyczkowy*, struktura wewnętrzna cz. I

Ten typ ostrych brzmień, szybkie tempo, wrażenie wzmożonego ruchu i ekspresji opanowuje część środkową *Allegro Deciso – Energico, molto espressivo e molto marcato ma sempre ben tenuto*, w której zderzone ze sobą zostają szaleńcze zwroty rodem z muzyki góralskiej,

8 Por. T. Malecka, *Henryk Mikołaj Górecki. Styl późny*, „Res Facta Nova”, 2010, nr 11 (20), s. 135-150.

z nawiązaniem do materiału motywicznego *cantus firmus*. W części ostatniej o charakterze repryzowym powraca spokojna, cicha melodia *Już się zmierzcha* – owo *cantus firmus* – domknięta nieoczekiwanym następstwem pięciu durowych trójdźwięków stojących na kwincie i oznaczonych przez kompozytora w partyturze jako *Armonia*, jak często u Góreckiego, „zabrudzonych” przez powtarzającą się septymę wielką.


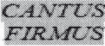
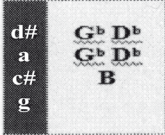
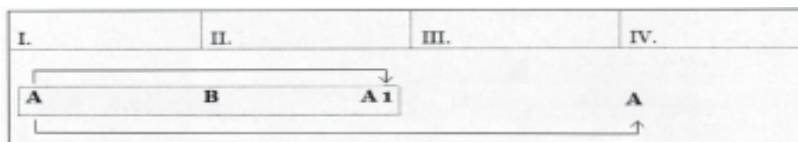
(15 t.)	(37 t.)	
a	b	coda
		

Tabela 2. H.M. Górecki, *I Kwartet smyczkowy*, struktura wewnętrzna cz. IV

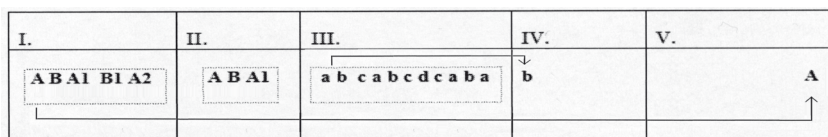
Struktura formalna czteroczęściowej (z kodą) całości wywodzi się jednej strony z zasadniczej dla utworu kategorii kontrastu: temp, faktury i ekspresji, z drugiej – z zasady repryzowości; część IV stanowi skröconą repryzę części I.

Jak sugeruje tytuł *II Kwartetu*, zapożyczony z sonaty fortepianowej Beethovena *Quasi una fantasia* op. 27 nr 1 (o tym kwartecie powiedziała kiedyś Górecki: „To właśnie dzięki Beethovenowi mogłem napisać ten kwartet”⁹), jego istotną cechą okazuje się swoboda i niekonwencjonalność rozwiązań formalnych. W sposób wyraźny obecna jest w utworze improwizacyjność, niespójność, rozdrobnienie, budowanie całości z wewnątrznie jednorodnych, ale różniących się od siebie, często kontrastujących ze sobą ugrupowań. Z drugiej strony obecne jest jednak myślenie tradycyjne. Dominuje typ formy repryzowej, i to zarówno w wymiarze makro (w odniesieniu do całości utworu), jak i mikro (w poszczególnych częściach). W zakończeniu ostatniej z czterech skontrastowanych części (wolna – szybka – wolna – szybka) pojawia się przypomnienie początku części I, a ponadto część I i część II, traktowane jako całość – tworzą również formę repryzową.

9 Cyt. za: Adrian Thomas, *Górecki*, tłum. Ewa Gabryś, PWM, Kraków 1998, s. 178.

Tabela 3. H.M. Górecki, *II Kwartet smyczkowy*, makroforma / struktura całości cyklu

Trwający ponad 50 minut pięcioczęściowy *III Kwartet*, do niedawna uważany za ostatni opusowany utwór kompozytora, jest z jednej strony kontynuacją jego myślenia, z drugiej – posiada cechy nowe, które niejako zadecydowały o jego wysoce indywidualnym obliczu, o jego wyjątkowości. Do dotychczasowej koncepcji formy „rozbitej”, ale reprzyzowej, dochodzi myślenie w kategoriach refreniczności. Ponadto, w częściach dalszych, pojawiają się nawiązania motywiczne do części wcześniejszych. Przykładowo IV część rozpoczyna się przypomnieniem drugiego wątku części III, a w zakończeniu części V powraca materiał początku części I (solo wiolonczeli).

Tabela 4. H.M. Górecki, *III Kwartet smyczkowy*, makroforma / struktura całości

Próba syntetycznego ujęcia rezultatów analiz kwartetów

Wieloczęściowe formy, mimo wewnętrznego zróżnicowania i niespójności na poziomie mikroformy (szczególnie w *II Kwartecie*), dzięki reprzyzowości, a niekiedy refreniczności, tworzą cykle spójne o wyraźnej konstrukcji formalnej. Można wręcz powiedzieć, iż znany z wczesnej twórczości „konstruktywizm” Góreckiego (termin Krzysztofa Droby¹⁰) okazuje się pewnym *constans* jego stylu kompozytorskiego – mimo istotnych różnic w sferze języka dźwiękowego, techniki kompozytorskiej, wyrazu i ekspresji.

Materiał dźwiękowy, zarówno w ujęciu wertykalnym, jak i horyzontalnym jest maksymalnie zróżnicowany, bo i dwunastodźwiękowy, i *quasi*-tonalny, a także oparty na skalach modalnych lub ich fragmentach. W sferze współbrzmień i zachodzących między nimi relacji pojawiają się trójdźwięki dobarwiane przez ostre dysonanse lub zestrojenia

10 K. Droba, *Górecki Henryk Mikołaj* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna pod redakcją Elżbiety Dziębowskiej*, t. 3, PWM, Kraków 1987, s. 428.

dwóch dysonujących ze sobą trójdźwięków. Jako szczególny środek wyrazu oddziałują współbrzmienia konsonansowe, trójdźwięki zestawione zarówno funkcyjnie, jak i z pominięciem relacji funkcyjnych. Przypomnijmy zakończenie *I Kwartetu* (dookreślone przez kompozytora jako *ARMONIA*, następstwo pięciu akordów stojących na kwincie: Ges, Des, Ges, Des, B; przykł. 1).

378 **allarg.**
pochiss.
pochiss.
pochiss.
pochiss.

386 (♩ = ♩) **Più lento** **allarg.** **Ancora più lento - Largo**
pp
pp
pp (*ma ben sonore - ARMONIA*)
pp (*ma ben sonore - ARMONIA*)
pp (*ma ben sonore - ARMONIA*)

391 **allarg.** **lunga**
pp
pochiss. *)
lunga
pochiss. *)
lunga
pochiss. *)
lunga
pochiss. *)

Przykł. 1. H.M. Górecki, *I Kwartet smyczkowy*, partytura Boosey & Hawkes, s. 20

Melodyka jest elementem raz nieobecnym, a kiedy indziej znaczącym. Bywa w tym drugim przypadku nasycona relacjami małosекundowymi, tworząc nastrój smutku i rzewności (przykł. 2), co wraz z *ostinato*, które jest zasadniczą kategorią muzyki Góreckiego w ogóle, a w kwartetach zyskującą moc szczególną – buduje silną, choć jakby wewnętrzną, w pewnym sensie introwertyczną ekspresję (przykł. 3, s. 61).

QUASI UNA FANTASIA

HENRYK MIKOŁAJ GÓRCEKI
op. 64 (1991)

I

Largo (♩ = ca. 46) **Sostenuto – Mesto**

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

(non legato)

pp sempre

pp

sempre poco marcato

pp

5

pp

pochiss.

10

pp

pochiss.

14

pp

pp

18

p

cresc. sempre pochiss.

poco a poco più espressivo

poco ten.

poco più

Przykł. 2. H.M. Górecki, *II Kwartet smyczkowy*, cz. I, partytura Boosey & Hawkes, s. 1

ARIOSO
Adagio cantabile (♩ = 104-108) ma molto espressivo e molto appassionato

p *poco* *poco* *poco*

4 *poco f* *(senza dim.)* *p sub.* *poco* *poco f* *più*

poco f *(senza dim.)* *p sub.* *poco* *poco f* *più*

poco f *(senza dim.)* *p sub.* *poco* *poco f* *più*

poco f *(senza dim.)* *p sub.* *poco* *poco f* *più*

sempre aumentare la tensione e la passione

7 *f* *poco ten.*

f *poco ten.*

f *f* *f* *f*

Przykł. 3. H.M. Górecki, *II Kwartet smyczkowy*, cz. III, partytura Boosey & Hawkes, s. 13

Jak zwykle u Góreckiego przeważają tempa wolne, liczne odcienie *Adagio*, *Lento* i typ ekspresji smutku, nostalgii, rzewności. Zarazem nie brak w kwartetach momentów motorycznej, żywiołowej gry nasyczonej ludową (góralską) tanecznością. Ewokuje ona ekspresję ludycznego, choć nie wesołego szaleństwa, trochę tak, jak czytamy u Johana Huizingi, że zabawa jest samodzielną kategorią, i że nie należy jej traktować jako opozycji powagi, zabawa bywa poważna¹¹. O kwartetach można powiedzieć, że balansują na pograniczu muzyki wysokiej i niskiej, między ludową prostotą a nowoczesnym artyzmem, między trywialnością a wysublimowaniem, między motorycznością a narracją powolną, między muzyką własną a przywołaną (ale bliską, np. w części środkowej *III Kwartetu*, gdzie pojawia się cytat z pierwszej części *II Kwartetu* Szymanowskiego, przykł. 4, s. 63). Zestrajanie odmiennych, kontrastujących ze sobą sposobów kształtowania formy, bądź to luźnego zestawiania niespójnych myśli muzycznych, bądź nawiązywania typu reprzyzowego czy refrenicznego do materiału wcześniejszego – budzi kolejne skojarzenia z Beethovenem, tym razem z jego późnymi kwartetami. Robert Hatten omawiając Opus 130 pisze:

W swym stylu późnym Beethoven poszukuje alternatywnych źródeł dramaturgii, często zaburzając lub przewyciężając tradycyjne struktury konwencjonalnych form. W tej części [tzn. trzeciej części *Kwartetu smyczkowego b-moll* op. 130 – T. M.] na pierwszy plan wysuwa się gra między ciągłością a nieciągłością, forma sonatowa zaś schodzi na dalszy plan. W miarę jak schemat formalny zmienia się pod wpływem gatunku ekspresji, a liryka ustępuje pola scherzoidalnej ludyczności, tworzy się jedyna w swoim rodzaju, ekspresyjna synteza tej części utworu¹².

3. Kwartet a muzyka programowa

Kwartet reprezentuje gatunek traktowany w historii muzyki jako najbardziej modelowy przykład muzyki czystej, jako wręcz „paradygmat

11 J. Huizinga, *Homo Ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. Maria Kurecka i Witold Wirpsza, Aletheia, Warszawa 2007.

12 R. Hatten, *Expressive Doubling, Topics, Tropes and Shifts in Level of Discourse: Interpreting the Third Movement of Beethoven's String Quartet in Bb, Op. 130* [w:] *Beethoven 3. Studien Und Interpretationen*, red. M. Tomaszewski, M. Chrenkoff, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2006, s. 142.

czystej absolutnej sztuki dźwięków¹³. Zdaniem Dahlhaus: „Kwartet smyczkowy (...) skupiał się na niczym niezmałym modelowaniu czystej, absolutnej sztuki dźwięków¹⁴.”

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

Tempo I (Allegro) (♩ = c144) – **marcato**

Przykł. 4. H.M. Górecki, *III Kwartet smyczkowy*, cz. III, partytura Boosey & Hawkes, s. 24

13 C. Dahlhaus, *Paradygmat estetyczny muzyki absolutnej* [w:] Tegoż, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, tłum. Antoni Buchner, PWM, Kraków 1988, s. 23.

14 C. Dahlhaus, *Paradygmat estetyczny muzyki absolutnej...*, s. 21.

W *Tezach o muzyce programowej* Dahlhausa czytamy: „Gatunek kwartetu smyczkowego jest (...) najbardziej oporny na wszelkie zakusy programowe; pod tym względem kwartety Smetany i Janáčka wyłamują się z tradycji gatunku”¹⁵.

U Góreckiego kwartety smyczkowe stają się utworami programowymi. Tytuły: *Już się zmierzcha*, *Quasi una fantasia*, ... *Pieśni śpiewają* – wnoszą zróżnicowane pola semantyczne. Dwa pierwsze, choć nie muzyczne – odnoszą się do rzeczywistości właśnie muzycznej: do pieśni Wacława z Szamotuł i do *Sonaty Es-dur* op. 27 nr 1 Beethovena, przy czym pierwszy jest także nawiązaniem do własnej twórczości wcześniejszej. Tytuł *III Kwartetu* – choć muzyczny – odnosi się nie do muzyki, lecz do poezji Wielimira Chlebnikowa, a w gruncie rzeczy, poprzez zawarte w niej słowa „kiedy umiera słońce – gaśnie / kiedy umierają konie – rżą / kiedy umierają trawy – schną / kiedy umierają ludzie – ...pieśni śpiewają” – do sytuacji egzystencjalnej.

W komentarzu wydawcy *III Kwartetu* (Boosey and Hawkes) czytamy: „Tytuł utworu został zainspirowany ostatnim wersem wiersza rosyjskiego poety Wielimira Chlebnikowa (1885-1922). Kompozytor pragnie jednak podkreślić, że jego kwartet smyczkowy *Pieśni śpiewają* nie jest odwzorowaniem żadnej z części wiersza”¹⁶.

I otóż, wspomniane „wyłamanie się” Smetany czy Janáčka z tradycji gatunku i nadanie kwartetom tytułów programowych (Smetany – kwartet *Z mojego życia*, Janáčka – kwartet *Listy intymne*) stało się być może początkiem przełamywania owej „oporności” kwartetu „na zakusy programowości”. Jeśli dodamy do katalogu kwartetów posiadających tytuły programowe wszystkie cztery kwartety smyczkowe Zbigniewa Bujarskiego: *Na otwarcie domu*, *Na Adwent*, *Na Wielkanoc*, *Na jesień*, *III Kwartet* Krzysztofa Pendereckiego *Kartki z nienapisanego dziennika* czy Marka Stachowskiego *IV Kwartet* „*Quando resta l'estate*”, Aleksandra Lasonia *Kwartet smyczkowy nr 4* „*Tarnogórski*”, *Kwartet smyczkowy nr 5* „*7,5 kwartetu*” (2004), Andrzeja Panufnika *Kwartet smyczkowy nr 2* „*Messages*” (1980), *Kwartet smyczkowy nr 3* „*Wycinanki*” (1990), G. Ligetiego *Kwartet smyczkowy nr 1* „*Métamorphoses nocturnes*” (1958) i inne, okazuje się, że programowość stała się cechą wręcz gatunkową kwartetu smyczkowego XX wieku, wieku apokalipsy i nadziei,

15 C. Dahlhaus, *Tezy o muzyce programowej* [w:] Tegoż, *Idea muzyki absolutnej...*, s. 209.

16 H.M. Górecki, ... *Songs are sung / ... Pieśni śpiewają*, *String Quartet No. 3 op. 67*, Boosey and Hawkes, London 2007.

jak wiek ten określa Mieczysław Tomaszewski¹⁷. Dymitr Szostakowicz, twórca piętnastu kwartetów smyczkowych tego wieku, którym nie nadał tytułów, kwartet „wybrał (...) do wypowiedzania swoich najgłębszych myśli, do wyrażania swoich najważniejszych koncepcji filozoficznych”¹⁸. Być może dotyczy to również Góreckiego?

4. Kwartety Góreckiego wobec kategorii stylu późnego

Czas powstawania kwartetów smyczkowych Góreckiego – rozpatrywany w kontekście całokształtu jego twórczości i kolei losów – wskazuje na ich przynależność do kategorii tzw. stylu późnego czy wręcz ostatniego. Mieczysław Wallis, twórca koncepcji stylu późnego w polskiej teorii i historii sztuki pisał: „Wobec niektórych późnych dzieł wielkich artystów (...) mamy wrażenie, że twórcy usiłowali przekroczyć w nich granice swojej sztuki”¹⁹. I dalej: „Artysta rości sobie prawo do absolutnej swobody w posługiwaniu się środkami swej sztuki, do nieliczenia się z żadnymi względami: z głęboko wkorzenionymi tradycjami, z uświęconymi przez wieki konwencjami i kanonami”²⁰.

Mieczysław Tomaszewski dla stylu późnego i ostatniego formułuje, jak to określa – zespół właściwości konstytutywnych. Wśród cech stylu późnego wymienia m.in.:

poczucie niezależności od ograniczeń zewnętrznych, odwagę „bycia sobą”, (...) introwertyczność, zerwanie z konwencjami (...) czasu i miejsca (...) nieliczenie się z presją środowiska (...), redukcję środków zbędnych, (...) nawiązywanie do tematyki i środków czasów młodości;

a dla stylu ostatniego: „poczucie samotności (...) fragmentaryczność dzieła, (...) rozchwianie lub dezintegrację wyobraźni”²¹.

17 M. Tomaszewski nadał swej ostatnio wydanej książce znaczący tytuł: *12 spojrzeń na muzykę polską wieku apokalipsy i nadziei*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011.

18 Wypowiedź syna kompozytora, cyt. wg Alan George, *The Soviet and Russian Quartet* [w:] Douglas Jarman (Ed.), *The Twentieth-Century String Quartet*, Arc Publications, Todmorden 2002, s. 38.

19 M. Wallis, *Późna twórczość wielkich artystów*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 164.

20 M. Wallis, *Późna twórczość...*

21 M. Tomaszewski, *Chopin, Szymanowski, Lutosławski w swych stylach późnych i ostatnich* [w:] Wojciech Kalaga i Eugeniusz Knapik (red.) *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, „Śląsk”, Katowice 2002, s. 159.

Górecki w tym czasie, czyli w czasie swojego stylu późnego i ostatniego komponuje kwartety smyczkowe, jako utwory programowe, a ostatniemu nadaje tytuł: ...*Pieśni śpiewają*, wybierając go z poezji Chlebnikowa.

Mimo wyraźnego oświadczenia kompozytora wyrażonego w przypomnianych słowach wydawcy – nie da się nie wysłyszeć, że w *III Kwartecie* H.M. Góreckiego jednak **pieśni śpiewają**.

Jakie?

Takie, iż nie sposób uwolnić się od konieczności ich skojarzenia z relacjami rozmówców Beaty Bolesławskiej-Lewandowskiej²². Mówią oni o kolejnym, wskazanym przez kompozytora, źródle inspiracji *III Kwartetu*. Grzegorz Michalski przypomina opowiadanie Góreckiego o młodej spodziewającej się dziecka góralce, oskarżonej podczas II wojny światowej o kolaborację z Niemcami, którą rozstrzelano: „to na Henryku zrobiło okropne wrażenie. Znał tę historię od mieszkańców wioski i wiedział dokładnie, łącznie z nazwiskami, jak to się stało”²³. W relacji Davida Harringtona²⁴ pojawia się niejako kolejny wątek. Czytamy: „16 kwietnia zmarł mój syn... Powiedziałem mu [Henrykowi], co się stało i pokazałem zdjęcie mojego syna – fotografię tę noszę zawsze przy sobie, w futerale na skrzypce. Henryk trzymał to zdjęcie w rękach niemal przez dziesięć minut, nie mówiąc ani słowa. Potem opowiedział mi historię *III Kwartetu smyczkowego* – o młodej kobiecie, która została zabita podczas drugiej wojny światowej (...). Powiedział mi, że ta historia nie dawała mu spokoju od kiedy skończył dziewięć czy dziesięć lat”²⁵.

Otóż pieśni *III Kwartetu* przepojone są wewnętrznym smutkiem, głęboką zadumą, tragizmem, zarazem silnym napięciem. Tak jak np. „śpiew” I i II skrzypiec w części IV w pochodzie wielko- i małoskundowym, najpierw unisono, potem w tercjach na tle konduktowego (na 5/4) „kroczenia” trójdzwięków durowych, pozostających w relacjach dysonansowych z melodią.

Może, rozwijając myśl Andrzeja Chłopeckiego, który porównał *III Kwartet* do *III Symfonii*²⁶ – są to kolejne „pieśni żałosne”? (przykł. 5, s. 67).

22 B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki. Portret w pamięci*, PWM, Fundacja Universitatis Varsoviensis, Kraków 2013, s. 195.

23 B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki. Portret w pamięci...*, s. 195.

24 D. Harrington – I skrzypek i dyrektor artystyczny Kronos Quartet.

25 B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki...*, s. 322.

26 A. Chłopecki w rozmowie z B. Bolesławską-Lewandowską [w:] Tejże, *Górecki...*, s. 423.

29 **Tranquillo – dolce – cantabile. Morbido**

31

33

Przykł. 5. H.M. Górecki, *III Kwartet smyczkowy*, cz. IV, partytura Boosey & Hawkes, s. 31

Jednak nie pozbawione są one nadziei, wyrażonej wieńczącym dzieło akordem Es-dur, tonacji określanej w dziewiętnastowiecznej literaturze muzykologicznej jako przynależna kategoriom powagi, podniosłości, z wyraźnym odniesieniem do sytuacji metafizycznych: do modlitwy, do rozmowy z Bogiem²⁷ (przykł. 6, s. 68).

27 Por. R.D. Goliańek, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1998, s. 127.

94

ten ten ten ten

p

98

II° poco a poco dim

II° poco a poco dim

II° poco a poco dim

II° poco a poco dim

101

allarg

lunga

lunga

lunga

lunga

Przykł. 6. H.M. Górecki, *III Kwartet smyczkowy*, partytura Boosey & Hawkes, s. 48

Henryk Mikołaj Górecki's String Quartets and the Tradition of Genre

S u m m a r y

The category of genre occupies an important place in the process of significant change that underwent in the ideas and the aesthetics of Polish composers of the 20th century. The problem of existence of genre is also present in Western-European music, although the conditions of that presence seem somewhat different. Carl Dahlhaus claims that genre has always been associated with tradition, which, in his opinion, ...“offers’ musical genres as something readymade. And yet in the postmodern age people no longer live in a society of one tradition but of several and possibly conflicting traditions.”

Górecki's views on tradition are fairly well known: “I dwell deeply rooted in tradition and this is where I search for a key to the present, a key that would let me to render what I am now and what is around me.” The three quartets (1988, 1990, and 2005), with *Recitativa and Ariosa* “*Lerchenmusik*” (1984) and *Kleine Requiem fuer eine Polka*, can be seen as belonging to a special and specific chapter in Górecki's *oeuvre*, so called late style. The quartet represents a genre that has been treated throughout musical history as the epitome of pure music; in fact, according to C. Dahlhaus, it was “the paradigm of pure, absolute musical art.”

The quartets however become programme pieces in Górecki. Their titles – *Already it is Dusk*, *Quasi una fantasia*, *They Sing Songs* – usher in a variety of semantic fields. The first two relate to a musical reality: the first to a song by Waclaw of Szamotuły, the other to Beethoven's *Piano sonata* in E flat major Op. 27 No. 1. Both connote with the artist's own earlier work, which is a feature of late style. The musical title of the third quartet refers to the poetry of Velimir Khlebnikov, and in fact, with the lyrics “When horses die, they breathe, / When grasses die, they wither, / When suns die, they go out, / When people die, they sing songs,” to an existential situation, also close to the concepts of last style.