

Pieśni bólu i rozpacz. *O Pieśniach północnych* (1973) Andrzeja Krzanowskiego

DOI: 10.14746/rfn.2021.22.6

Twórczość Andrzeja Krzanowskiego, choć nadal nie została dogłębnie opisana w muzykografii polskiej, doczekała się już kilku opracowań, zarówno ogólnych, jak i szczegółowych¹. Powstałe przed laty teksty Andrzeja Chłopeckiego² czy Leszka Polonego³ koncentrują się na najważniejszych dziełach tegoż twórcy, na warsztat biorąc przede wszystkim cykl *Audycji* czy kwartety smyczkowe i wskazując na ich estetyczne i stylistyczne zakorzenienie. Z kolei wydana w ostatnich latach praca Kingi Kiwały⁴ ujmuje całościowo zjawisko pokolenia stalowowolskiego w kontekście czasów i indywidualnych stylów kompozytorskich, a w odniesieniu do kompozycji Krzanowskiego akcentuje główne wątki jego utworów. Autorka zalicza

do nich ideę symfonizmu, muzycznej rzeźby, wątki religijne i twórczość akordeonową.

Osobne miejsce w muzykografii i repertuarze koncertowym zajmują kompozycje akordeonowe Andrzeja Krzanowskiego. Utwory te, powstające przez całe życie twórcy, są niezmiennie obecne podczas konkursów wykonawczych i w programach koncertowych. Pośród licznych wydarzeń na mapie Polski szczególnie miejsce zajmuje festiwal Alkagran odbywający się od 1991 roku w Czechowicach-Dziedzicach, rodzinnym mieście kompozytora. Festiwal ten zajmuje się propagowaniem twórczości Andrzeja Krzanowskiego i innych twórców XX wieku, a konkursy akordeonowe zyskały istotną rangę w Polsce.

Gdzieś na marginesie kompozycji przytoczonych powyżej znajdują się utwory chóralne Krzanowskiego. Po tę obsadę sięgał on niezwykle rzadko, a w swoim katalogu ma zaledwie dwie partytury przeznaczone na taki skład wykonawczy. Są to wczesne *Pieśni północne* na ośmiogłosowy chór *a cappella*, powstałe w 1973 roku oraz znacznie późniejsze *Salve Regina* wersja B, których ukończenie datuje się na październik 1981 roku. Już więc przez samą wyjątkowość obsady utwory te zwracają uwagę w katalogu twórczości tego kompozytora, a niezwykle brzmienie młodzieńczych *Pieśni* skłania do stawiania pytań o ich sens estetyczny i cel kompozytorski.

¹ Szczególnie cennym źródłem informacji jest zbiór materiałów z sesji naukowej poświęconej muzyce Andrzeja Krzanowskiego wydany pod redakcją Janusza Patera. Zob. *Muzyczny świat Andrzeja Krzanowskiego*, Kraków 2000.

² A. Chłopecki, *Komentarz do koncertu utworów Andrzeja Krzanowskiego*, [w:] *Książka programowa 43. Festiwalu „Warszawska Jesień” 2000*; idem, *Kwartet smyczkowy w twórczości pokolenia stalowowolskiego*, [w:] *Pokolenie Stalowowolskie*, wyk. Kwartet Śląski, Katowice 2011 (książeczka dołączona do płyt CD).

³ L. Polony, *Podmiot liryczny Audycji Andrzeja Krzanowskiego*, [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, red. L. Polony, Kraków 1986; idem, *Andrzej Krzanowski – bard pokolenia stalowowolskiego*, [w:] *Muzyczny świat Andrzeja Krzanowskiego*, op. cit.

⁴ K. Kiwała, *Pokolenie Stalowej Woli. Knapik, Krzanowski, Laśoń. Studia estetyczne*, Kraków 2019, s. 89–234.

GENEZA

Chóralne *Pieśni północne* do niedawna pozostawały niemal zupełnie zapomniane. Na taki stan wpływ miały co najmniej dwie kwestie. Partytura utworu, w postaci nieco już wyblakłego rękopisu, przez długi czas znajdowała się w archiwum domowym kompozytora (a później w Śląskim Archiwum Muzycznym), a o jej istnieniu można było przeczytać jedynie w katalogu twórczości Krzanowskiego opracowanym przez Sanię Wachowską⁵. Brak oficjalnego wydania tłumaczy również nieobecność *Pieśni* zarówno w repertuarze koncertowym, jak i na nagraniu płytowym. Zrealizowane w ostatnim czasie znakomite nagranie⁶ oraz koncertowe prawykonanie utworu brak ten uzupełniają, a jednocześnie pozwalają przyrzeć się tej nietypowej kompozycji, by uzupełnić ogląd wczesnej twórczości Krzanowskiego.

Czas powstania *Pieśni północnych* przypada na pierwsze lata studiów kompozytora w katowickiej PWSM. Swoje twórcze eksploracje prowadzone w klasie kompozycji Henryka Mikołaja Góreckiego Krzanowski rozpoczął od zmierzenia się z innymi składami wykonawczymi niż najbliższy mu akordeon. Co prawda w tym czasie powstają utwory na ten instrument, zarówno solo, jak i w składach kameralnych, jednak w przewadze znajdują się kompozycje uwzględniające inną obsadę wykonawczą – instrumenty dęte, smyczkowe oraz głos ludzki. Niemal każda kolejna kompozytorska próba wykorzystuje zupełnie inną grupę instrumentów, tak jakby Krzanowski sprawdzał swoje możliwości w zakresie warsztatu czy wydobywania z nich elementów ekspresyjnych. Z początkiem studiów powstaje *Pięć utworów* na skrzypce i fortepian (1971), *I Kwartet akordeonowy* (1971), rok później *Sekstet* na instrumenty dęte i akordeon (1972), *Trzy utwory* na obój i trąbkę (1972), *Szkice* na klarnet solo (1972) oraz zaginione do dziś *Trio smyczkowe* (1972). Różnorodność podjętych gatunków i pomysłów muzycznych wczesnych kompozycji wskazuje na silną potrzebę poszukiwania nowych rozwiązań wymagających praktycznego sprawdzenia. Krzanowski śledził

„nowinki” muzyczne, a jednym z głównych źródeł kontaktu z muzyką współczesną były festiwale, wśród których prym wiodła „Warszawska Jesień”⁷. Tam, wprawdzie za sprawą radioodbiornika, później osobiście, mógł poznawać muzykę najnowsza, filtrując te doświadczenia przez własną wrażliwość i wybierając szczególnie interesujące.

Pieśni północne skomponowane zostały w 1973 roku, w czasie tych poszukiwań „muzycznej tożsamości”. Na stronie tytułowej utworu brak dokładnej daty powstania. Informacji tej nie znajdziemy także w katalogu twórczości kompozytora. Trudno stwierdzić z pewnością, czy pisząc *Pieśni północne*, miał już w swoim dorobku *I Audycję* (1973), która powstała we wrześniu tegoż roku oraz *Studium I* skomponowane w październiku 1973 roku – utwory uznawane za znaczące i identyfikujące późniejszy styl tego twórcy, czy też nie. Biorąc pod uwagę nietypowy charakter chóralnego utworu na tle innych kompozycji Krzanowskiego, wydaje się, że *Pieśni* powstały na krótko przed tymi dziełami, pod koniec drugiego roku studiów (pierwsza połowa 1973 roku). *Pieśni północne* zatem sytuują się gdzieś pomiędzy utworami wczesnymi, poszukującymi pod względem rozwiązań fakturalnych i brzmieniowych, a tymi dziełami, które z twórczością Krzanowskiego utożsamiamy: *Audycjami I i II* czy cyklem *Studiów*.

POETA

W *Pieśniach północnych* Andrzej Krzanowski sięgnął po poezję szczególną, dziś nieco zapomnianą – twórczość Kazimierza Ratonia (1942–1982). Ratoń pośród poetów swojego czasu zajmuje miejsce osobne, tak jak osamotnione i marginalne miejsce zajmowały przez długi czas jego wiersze. Określany był jako poeta wyklęty (lub nawet przeklęty), bo trudno ostatecznie rozstrzygnąć, czy o nieuchronności jego tragicznego losu zdecydowała choroba, z którą zmagał się od dziecka,

⁷ O wczesnych latach studiów wiemy niewiele, nie zachowały się bowiem żadne publikowane wypowiedzi kompozytora z tego okresu. Pośrednio informacje czerpiemy z rozmów z żoną kompozytora, Grażyną Krzanowską, która wskazuje, że w okresie przed studiami Krzanowski poznawał muzykę najnowsza, słuchając przede wszystkim Programu 2 Polskiego Radia. Por. m.in. <http://mea-kultura.pl/artukul/andrzej-toczyl-swoja-walke-za-pomoca-nut-i-slow-poetow-rozmowa-z-grazyna-krzanowska-1042> (dostęp: 15.06.2021).

⁵ S. Wachowska, *Katalog twórczości Andrzeja Krzanowskiego*, Katowice 2000.

⁶ *Camerata Silesia śpiewa utwory śląskich kompozytorów*, t. 1: Kilar, Krzanowski, Bogusławski, Dziadek, Gabryś, Katowice 2018. Prawykonanie *Pieśni północnych* odbyło się w NOSPR, 24 listopada 2018.

a która naznaczyła jego życie niemożliwym bólem, słaby charakter i ucieczka w stronę alkoholu, czy też zbyt wrażliwa natura i poczucie powszechnego niezrozumienia, które pchnęło go na tę beznadziejną drogę. Za sprawą tych doświadczeń, w połączeniu ze swoją filozoficzną naturą, Ratoń pisał wiersze boleśnie przejmujące, dotykające fizycznie czytelnika i poruszające w kontekście biografii autora.

Poeta urodził się 4 marca 1942 w Sosnowcu⁸. Jego ojciec Stanisław – z zawodu adwokat – chorował na gruźlicę, która, nieprawidłowo leczona, doprowadziła do jego przedwczesnej śmierci w 1951 roku. Młody poeta wychowywał się w domu z matką Zofią oraz młodszą siostrą Ewą. Jako dziecko Ratoń zachorował na gruźlicę kości, która w wyniku złego leczenia w wieku dorosłym przekształciła się w gruźlicę mózgu. Swoje życie dzielił między pobyt w domu rodzinnym a liczne wizyty w sanatoriach. Ślady tych wydarzeń pozostawił w napisanym wiele lat później wierszu *Sanatorium Józefa Gielniaka* (1972), wydanym w tomie *Pieśni północnych*. Po ukończeniu szkół oraz zaocznego Wydziału Teatralnego Studium Kulturolno-Oświatowego w Katowicach (najprawdopodobniej bez dyplomu) wyjechał do Warszawy i właściwie zerwał kontakty z rodziną. Pomimo tego, iż współpracował z czasopismami, m.in. „Więź”, „Współczesność”, „Poezja” i in., honoraria nie wystarczały ani na opłatę mieszkania, ani na zapewnienie podstawowych potrzeb. Sypiał w parkach, u znajomych; z czasem zaczął pić, a choroba stawała się coraz bardziej zaawansowana. Jak czytamy we wspomnieniach jemu współczesnych⁹, uciekał ze szpitali, nie brał leków, ból uśmierzał alkoholem, a potem również denaturatem i wodą brzoową. W końcu dostał nieogrzewane

i wymagające całkowitego remontu mieszkanie na ulicy Emilii Plater¹⁰, której głównymi lokatorami byli narkomani i prostytutki. Do domu wracał więc często okradziony i pobity, równie często jednak nie wracał wcale, włóczęg się po barach i śpiąc na parkowych ławkach. Daty jego śmierci nie udało się precyzyjnie ustalić – ciało odnaleziono 14 stycznia 1983, zgon jednak nastąpił wcześniej (może pod koniec grudnia 1982 roku).

Ratoń pozostawił po sobie niewielki dorobek: najwcześniejsze jego wiersze pochodzą z 1964 roku i publikowane były we „Współczesności”. W 1973 roku, już po publikacji arkusza poetyckiego *Pieśni północne*, otrzymał nagrodę na Siódmej Łódzkiej Wiośnie Poetów. Za tomik wierszy *Gdziekolwiek pójdę* (1974) otrzymał nagrodę Zarządu Głównego Polskiego PEN-Clubu, przyznaną przez Fundację Roberta Gravesa. Dobre przyjęcie przez krytykę zwiastowało narodziny artysty ważnego, u progu jego poetyckiej drogi. Tak się jednak nie stało. Ratoń uległ swoistemu syndromowi samowykluczenia i wybrał życie kłoszarda.

Tomik poezji pt. *Pieśni północne*¹¹ zawiera dwadzieścia trzy wiersze pisane piórem trzydziestolatka doświadczonego wieloletnim bólem. W niewielkich rozmiarów lirykach Ratoń rozprawia się z Bogiem, ludźmi i sobą samym. Tematem przewodnim kolejnych wierszy jest ciało – bolejące, umierające – oraz Bóg – raz widziany jako sprawca nieszczęścia ludzkiego, innym razem jako sprawiedliwy i współodczuwający obserwator. Magdalena Boczkowska zwraca uwagę na to, iż ton wierszy Ratonia oscyluje między problemem nieobecności Boga („świat bez Boga lub też świat pomimo Boga”), poprzez głoszenie „śmierci Absolutu” czy powtarzanie „gestu symbolicznego Nietzschego”¹², a tonem wypowiedzi będącym bezpośrednią lub pośrednią modlitwą. Już w tych najwcześniejszych wierszach Ratonia zauważalne są wszystkie cechy jego poezji. Grzegorz Kociuba sumę tych cech widzi w „doskwierającym poczuciu osamotnienia, porażeniu złem, demaskowaniu kłamstwa świata, buncie przeciwko trywialności codziennego istnienia, skłonności do epatowania drastycznością, znużeniu

⁸ Informacje biograficzne podaję za: M. Boczkowska, *W centrum literatury, na marginesie życia. O twórczości Kazimierza Ratonia*, Katowice 2011, s. 34 i dalsze. Cennym źródłem może również być książka: J. Marx, *Agonia oddychającego jeszcze mięsa. O poezji Kazimierza Ratonia*, [w:] *Legendarni i tragiczni. Eseje o polskich poetach przeklętych*, Warszawa 1993, s. 493–514.

⁹ Zebrane fragmenty wspomnień przyjaciół Ratonia i współczesnych jemu poetów przytacza M. Boczkowska, dając szeroki kontekst dla zrozumienia życia i twórczości tego tragicznego poety. Są to m.in. następujące publikacje: S. Dan, *Żyłem tylko sobą*, „Kontrasty” 1979, nr 11, s. 19–20; Z. Dymecki, *Czarna legenda (Kazimierz Ratoń 1943–1983)*, „Kurier Literacki (dod. do „Kuriera Miejskiego”)” 2001, nr 3, s. 9; C.M. Szczepanik, *Powietrze płakało, gdy szedł...*, „Dziennik Zachodni” z dn. 1 grudnia 1993, s. 5. Cyt. za: M. Boczkowska, op. cit., s. 33–42.

¹⁰ B. Bocheński, *Kłoszard z Emilii Plater*, „Nowa Trybuna Opolska” 1994, nr 12, s. 11. Cyt. za: M. Boczkowska, op. cit., s. 35.

¹¹ K. Ratoń, *Pieśni północne*, Warszawa 1972.

¹² Por. M. Boczkowska, op. cit., s. 11.

daremnym poszukiwaniem sensu, ale też pragnieniu wspólnoty i tęsknocie za wartościami ocalającymi¹³.

TEKST

Krzanowski najpewniej nie miał w rękach całego tomiku, lecz znalazł wiersz Rationia w jakimś wydaniu zbiorowym poezji. Dla swojej kompozycji wybrał wiersz pt. *Pieśni północne* z omawianego powyżej tomiku o tym samym tytule. Do dyspozycji miał jedynie pierwszą wersję wiersza, a rozpowszechniona w kolejnych wydaniach, dwukrotnie dłuższa wersja *Pieśni*, powstała rok po skomponowaniu utworu Krzanowskiego, w 1974 roku, jest więc jasne, że nie mógł on mieć do niej dostępu. Pierwotny tekst, z którego skorzystał Krzanowski, miał sześć zwrotek, a dokonując jego umuzycznienia, kompozytor nie wprowadził żadnych zmian w zakresie układu czy wyboru wersów.

Tekst wiersza dzieli się na trzy części. Każda z nich zbudowana jest z dwóch czterowersowych zwrotek. Zachowują one wewnętrznie spójną budowę: trzynasto- i jedenastozgłoskowiec ze średniówką odpowiednio po siódmej i piątej sylabie. Każda z części kieruje uwagę w inną stronę: pierwsza (strofy 1 i 2) – do Boga, jako siły sprawczej, ostatnia (strofy 5 i 6) – do ludzi, żyjących obserwatorów niedoli podmiotu lirycznego. Centralna część wiersza – kulminacja, najbardziej dramatyczna w całym cyklu (strofy 3 i 4), kieruje uwagę odbiorcy w stronę śmierci jako nieuniknionej i bolesnej konsekwencji ziemskiej wędrówki człowieka. W odczuciu poety świadomość bliskości śmierci łączy się z „nieustannym bólem i lękiem”, jest dopełnieniem życia w cierpieniu, wyzwoleniem z ciała, w którym „płynie krew przegniła”. Ration nie stroni od słów mocnych, dotykających znaczeniem. Dramatyzm i ból podkreśla środkami literackimi, realizm opisu zwycięża jednak nad metaforą, a dosłowność ujęcia nad symbolem:

Śmierć swoją wołaj w nieustannym bólu
Kiedy już umysł przenika znużenie
Kiedy się w rzeczy poczyna zwątpienie
Proś aby przyszła proś o przebaczenie

Śmierć swoją wołaj w nieustannym lęku
Kiedy cię wiara nagle opuściła
Kiedy przez ciało płynie krew przegniła
Proś aby przyszła i trwogę spełniła

Przy tej centralnej, wstrząsającej części poematu, pełne uspokojenia i wiary są strofy początkowe (u Krzanowskiego *Pieśń I*):

Mój Bóg nie umarł jeszcze i wciąż żyje we mnie
Widzę Go we śnie i w trwodze porannej
Unosi chóry nad milczącą ziemią
I szuka światła w moim małym sercu

Mój Bóg nie umarł i wciąż mrok wybiela
Rozpędza chmury i głodne zwierzęta
Przynosi leki w chorujące ciało
Zapala ognie gdy padam złęczony

W strofach zamykających poemat podmiot zwraca się do obserwatorów jego niedoli – ludzi. Nie pała chęcią zemsty na nich, lecz wyraża głębokie przebaczenie mimo braku zrozumienia i odrzucenia. Fragment ten (u Krzanowskiego *Pieśń III*) brzmi niczym formuła osobistego testamentu:

Wy którzy nigdy słuchać mnie nie chcecie
Opuśćcie czoła gdy umierać zacznę
We wrotach grobu wszystko wam przebaczę
Nawet te rany które nie chcą zasnąć.

Wy którzy nigdzie widzieć mnie nie chcecie
Otwórzcie oczy gdy odchodzić zacznę
Bo pozostawiam źródła takie czyste
Że tylko w śmierci pojmiecie ich jasność.

Ostatnie słowa wiersza wyrażają swoistą zgodę podmiotu lirycznego na ból i wynikające z niego cierpienie jako dopełnienie i konsekwencję życia ludzkiego. Przy tak dramatycznym tekście zastanawia wybór tego wiersza Rationia jako bazy tekstowej dla utworu Krzanowskiego, wówczas zaledwie dwudziestodwulatka. Śmierci w sposób bezpośredni i bolesny doświadczył w 1966 roku, gdy zmarł ojciec kompozytora, co sprawiło, że jako nastolatek stał się półsierotą. Być może to osobiste doświadczenie straty i bólu leży u źródeł wyboru tak dotykającego swą wymową tekstu,

¹³ Por. G. Kociuba, *Ciemniejszą ciemność*, „Pobocza” 2004, t. 17, nr 3, http://www.kwartalnik-pobocza.pl/pob17/kr_r.html (dostęp: 15.06.2020).

gdyż owo poczucie bliskości śmierci, niemożliwości jej uniknięcia stało się dla kompozytora namacalne i bardzo osobiste.

WARSTWA BRZMIENIOWA

W warstwie muzycznej dla Krzanowskiego główne znaczenie ma wyeksponowanie samego tekstu i skoncentrowanie na jego sensie. Podkreśla on niektóre słowa, wyodrębniając je z gęstych faktur i splątanych zdań. Są to swoiste „drogowskazy” będące kluczem w interpretacji i kierujące uwagę słuchacza do istoty sensu. W zwrotce pierwszej to pełne dramatyzmu frazy odnoszące się do Boga: „widzę go we mnie”, „widzę go, nie umarł” z niemal skandowaną frazą „widzę go!” podkreślające bezpośredniość doświadczenia obecności Stwórcy. W wierszu środkowym to recytowane słowa odnoszą się do śmierci: „proś, aby przyszła, proś o przebaczenie”, „wołaj śmierć swoją”, a zamykająca fraza skierowana w stronę śmierci „aby przyszła i trwożę spełniła” powtórzona jest wielokrotnie niczym ostatnia prośba. Z kolei w ostatnim poemacie podkreślone jest słowo „przebaczyć” stanowiące punkt odniesienia pod względem konstrukcyjnym, harmonicznym i znaczeniowym.

Język harmoniczny utworu nie przypomina innych dzieł tego kompozytora, w których słyszalne są centra harmoniczne, a w zakresie struktur melicznych eksponowane są współbrzmienia trytonowo-sekundowe. W *Pieśniach* operuje on najczęściej współbrzmieniami dziewięcio- i dziesięciodźwiękowymi opartymi na swobodnie traktowanej chromatyce i przywodzącymi na myśl kompozycje atonalne, bliskie estetyce ekspresjonistycznej. Mimo dominującego w utworze swobodnego potraktowania pełnej skali chromatycznej, są w *Pieśniach* odcinki zwracające uwagę ściślejszą organizacją materiału dźwiękowego, jak np. początek *Pieśni I*. Krzanowski korzysta z serii dwunastu dźwięków, w której prezentacja głównego szeregu rozciągnięta została na początkowe cztery takty utworu. Inicjalne takty, m.in. ze względu na stopniowe wejście kolejnych głosek, podział słów na pojedyncze sylaby, a także grupy zdominowane przez interwał sekundy, przywołują skojarzenia z chóralnym fragmentem (cz. II) *Il canto sospeso* (1956) Luigiiego Nona.

Przykład 1. Andrzej Krzanowski, *Pieśni północne*, t. 1-4

Interesująco przedstawiają się również możliwości harmoniczne wynikające z budowy samego szeregu dźwięków. Układ ten można podzielić na dwie symetryczne części – w pierwszej z nich dominuje chromatyka; część druga szeregu to postępowanie diatoniczne wynikające z początkowych struktur gamy durowej i przetransponowany o półton w górę.

$$h - c - cis - d - b - a \quad \left| \begin{array}{l} \text{dis} - f - g - e - fis - gis \\ \text{dis} - f - g - e - fis - gis \end{array} \right.$$

Przykład 2. Andrzej Krzanowski, *Pieśni północne*, budowa serii – *Pieśń I*

Konstrukcja ta łącząca różne „światy” brzmieniowe jest odzwierciedleniem harmoniki utworu – balansowania między chromatyką a diatoniką, barwami ciemnymi, dramatycznymi a zaskakującymi „rozjaśnieniami” i momentami konsonansowymi. W *Pieśniach północnych* takich fragmentów jest kilka, jak choćby powrót części A_1 , liryczna melodia basów i czytelne centrum na dźwięku A.

Przykład 3. Andrzej Krzanowski, *Pieśni północne*, s. 14

Przewaga dysonansu w harmonice oraz stosowanie ekspresywnych recytacji zespołu nie wykluczają zastosowania tradycyjnych modeli formalnych. *Pieśń I* nawiązuje do reprzyzowego układu ogniwi (A–B–A1), ostatnia łączy cechy formy dwudzielnej i refrenicznej. Środkowa wynika z naprzemienności odcinków

homofonicznych całego zespołu oraz przeciwstawionych im tutti i solo jednego głosu.

UKŁAD CAŁOŚCI

Pieśni stanowią przemyślaną, konstrukcyjnie dopracowaną całość. Wynika ona z podziału całego wiersza na mniejsze części oraz z szeregu elementów muzycznych takich jak dynamika, agogika, faktura, a także zróżnicowane techniki wokalne. W *Pieśni* pierwszej oraz drugiej obowiązuje zasada naprzemienności dwóch temp – nieco spokojniejsze (ćwierćnuta 44–46) dla odcinków śpiewanych oraz żywsze (ćwierćnuta 60–70) dla odcinków recytowanych i szeptanych. Stały puls (ćwierćnuta 50) obejmuje część ostatnią, co ma znaczenie szczególne – dwie pierwsze pieśni ukazują wątpliwości i emocje targające podmiotem lirycznym, trzecia wyraża pewność głoszonych myśli. Wrażenie „dopełniania” formy w kolejnych pieśniach wzmacnia faktura i sposób traktowania zespołu wykonawczego. Niepokój wynikający z podziału słowa na sylaby i dynamiczne szepty przekazywane między głosami (*Pieśń I*) ustępuje odcinkom przedzielanym fragmentami wspólnej, spokojnej modlitwy, w naturalnym rytmie mowy (*Pieśń II*), by dojść do śpiewanej pełnym głosem, trzykrotnie powtórzonej frazy „przebaczę” (*Pieśń III*) i spokojnej recytacji domykającej formę całości.

Przykład 4. Andrzej Krzanowski, *Pieśni północne*, s. 8; Krzysztof Penderecki, *Pasja wg św. Łukasza*, t. 8–10

SFERY INSPIRACJI I ODNIESIEN

Kinga Kiwała w swojej pracy wspomina kilkakrotnie, iż kompozycje Krzanowskiego mają charakter muzyki „przywodzącej na myśl”¹⁴ inne dzieła. Rzeczywiście, mimo iż trudno w *Pieśniach* wskazać dosłowny cytat, ma się poczucie, iż pobrzmiewa w niej „duch” czegoś dobrze znanego. O możliwych odniesieniach do *Il canto sospeso* Nona była mowa już powyżej. Pewne podobieństwa można także wskazać w odniesieniu do *Epitafium* Góreckiego, które Krzanowski bez cienia wątpliwości znał. Byłyby to podobieństwa natury ogólniejszej, jak sposób podejścia do umuzyczenia tekstu, rozczłonkowanie sylab, eksponowanie struktur bazujących na kroku chromatycznym, przyjęty typ ekspresji.

Lepiej uchwytnie źródło inspiracji słyszalne jest w *Pieśni I*. Są to być może echa *Pasji* Pendereckiego, zwłaszcza pierwszych jej taktów. Jak *Pasję* otwierał okrzyk „O Crux”, tak i tutaj chór skanduje na jednym dźwięku „Widzę go!”. Podobieństwo widoczne jest w następującej po tym zawołaniu strukturze melodycznej – krótkim, pięciodźwiękowym motywie (w *Pasji* prezentowany jest on najpierw w partii fagotów, wiolonczel i kontrabasów, a następnie wyeksponowany w partii tenorów). Struktura ta stanowi podstawę tego odcinka, poddawana jest przetworzeniom, a pośrednio wynika z podstawowego szeregu.

PODSUMOWANIE

Pieśni północne stanowią odrębną, lecz ciekawą próbę zmierzenia się Andrzeja Krzanowskiego z estetyką ekspresjonistyczną. Korzysta on z innych środków niż w przypadku niewiele późniejszych *Audycji I* i *II*. W *Pieśniach* wykorzystuje materiał pełnej skali chromatycznej bez wyraźnej hierarchizacji materiału dwunastodźwiękowego, a słowa wiersza podkreśla recytacją pojedynczych głosów lub całego zespołu. Środki te składają się na wyraźnie określony cel kompozytorski: osiągnięcie jednolitej wizji słowno-muzycznej o silnym ładunku dramatycznym. Organizacja materiału dźwiękowego *Pieśni* obejmuje odcinki krótkie, zwykle kilkuktaktowe. W dojrzałych kompozycjach

Krzanowskiego przeważać będzie jedna skala dla całego utworu lub dużego fragmentu dzieła – tak jest bez wątplenia w kompozycjach pisanych w latach osiemdziesiątych, m.in. *II Symfonii* (1984), *Reliefie IV* (1985) oraz *III Kwartecie smyczkowym* (1988). Podobne jest jednak ich użycie – ewolucyjne przetwarzanie komórki melodycznej, a także koncentrowanie się na kolorycie brzmienia rozumianym w kategoriach jasności i ciemności. I te rozwiązania zbliżają *Pieśni* do dojrzałych kompozycji, m.in. *II Symfonii* (1984), w której modyfikacje skali będą prowadzić do swobodnego „rozjaśniania” harmonii¹⁵.

Mimo ich odrębności muzycznej, w *Pieśniach* można wskazać pewne cechy zwiastujące późniejszy styl kompozytora. Podobnie jak w późniejszych utworach, tak i w *Pieśniach* jako bazę tekstową wybrał on wiersz poety nienależącego do kanonu literackiego (zrobił tak również w późniejszych *Audycjach*, opierając je na wierszach Jacka Bierzina i Zbigniewa Doleckiego). Słowo jest dla niego najważniejsze i decydujące przy wyborze ekspresji muzycznej. To podejście zwiastuje niewiele późniejsze *Audycje*.

Znaczenie *Pieśni północnych* na drodze twórczego rozwoju poniekąd określił sam Andrzej Krzanowski, zamieszczając ten utwór w oficjalnym wykazie kompozycji dołączonych do swojej pracy dyplomowej, *I Symfonii* skomponowanej w 1975. I choć podjęta w *Pieśniach* ekspresjonistyczna estetyka okazała się jednorazowa, to kompozycja ta przyniosła mu kolejne, cenne doświadczenia w zakresie możliwości wykorzystania głosu, brzmienia i faktury.

BIBLIOGRAFIA

- Bocheński Bogdan, *Kloszard z Emilii Plater*, „Nowa Trybuna Polska” 1994, nr 12.
- Boczkowska Magdalena, *W centrum literatury, na marginesie życia. O twórczości Kazimierza Ratonia*, Oficyna Wydawnicza Waław Walasek, Katowice 2011.
- Chłopecki Andrzej, *Komentarz do koncertu utworów Andrzeja Krzanowskiego*, [w:] *Książka programowa 43 Festiwalu „Warszawska Jesień”*, Warszawska Jesień, Warszawa 2000.

¹⁴ K. Kiwała, op. cit., s. 106.

¹⁵ Szczegółowy opis materiału skalowego *II Symfonii* zawarty jest w komentarzu do utworu. Por. A. Krzanowski, *II Symfonia na 13 instrumentów smyczkowych, komentarz do utworu, maszynopis*.

- Chłopecki Andrzej, *Kwartet smyczkowy w twórczości pokolenia stalowowolskiego*, [w:] *Pokolenie Stalowowolskie*, wyk. Kwartet Śląski, Fundacja Musica Pro Bono, Katowice 2011 (książeczka dołączona do płyt CD).
- Kiwała Kinga, *Pokolenie Stalowej Woli. Knapik, Krzanowski, Lasoń. Studia estetyczne*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2019.
- Kociuba Grzegorz, *Ciemniejąca ciemność*, „Pobocza” 2004, t. 17, nr 3, http://www.kwartalnik-pobocza.pl/pob17kr_r.html (dostęp: 15.06.2020).
- Krzanowski Andrzej, *II Symfonia na 13 instrumentów smyczkowych, komentarz do utworu*, maszynopis.
- Marx Jan, *Agonia oddychającego jeszcze mięsa. O poezji Kazimierza Ratonia*, [w:] idem, *Legendarni i tragiczni. Eseje o polskich poetach przeklętych*, Wydawnictwo Alfa, Warszawa 1993, s. 493–514.
- Muzyczny świat Andrzeja Krzanowskiego*, red. Janusz Pater, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.
- Polony Leszek, *Andrzej Krzanowski – bard pokolenia stalowowolskiego*, [w:] *Muzyczny świat Andrzeja Krzanowskiego*, red. Janusz Pater, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.
- Polony Leszek, *Podmiot liryczny Audycji Andrzeja Krzanowskiego*, [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, red. Leszek Polony, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1986.
- Ratoń Kazimierz, *Pieśni północne*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1972.
- Wachowska Sonia, *Katalog twórczości Andrzeja Krzanowskiego*, Akademia Muzyczna w Katowicach, Katowice 2000.

Przykłady nutowe wykorzystane w artykule:

Andrzej Krzanowski, *Pieśni północne*

Autorka składa serdeczne podziękowania pani Grażynie Krzanowskiej, żonie kompozytora, za wyrażenie zgody na opublikowanie fragmentów niewydanej partytury.

Krzysztof Penderecki, *Lukaspassion* takty 8–10

© 2006 Assigned to Schott Music, Mainz, Germany

SUMMARY

Magdalena Stochniol

Songs of Pain and Despair: On Northern Songs (1973) by Andrzej Krzanowski

Andrzej Krzanowski's compositions, particularly those written at the beginning of his creative journey, are still sidelined by researchers and performers. The article describes his *Pieśni północne* [Northern songs] (1973) for eight-voice mixed choir *a cappella*, to words by Kazimierz Ratoń, composed while he was a student in the class of Henryk Miłkołaj Górecki. The axis of interpretation is provided by two strands: the meaning of the text and its relationship with the musical means of expression, as well as selected musical aspects such as scales, form and references to other compositions.

Keywords

Andrzej Krzanowski, choral works, transformations of style, spheres of inspiration