



## *Kwartety smyczkowe Hanny Kulenty. Pamięć gatunku a współczesne środki ekspresji*

ANNA NOWAK

Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy

The Feliks Nowowiejski Academy of Music, Bydgoszcz, Poland

DOI: [10.2478/prm-2022-0009](https://doi.org/10.2478/prm-2022-0009)

### **Tradycja kwartetu smyczkowego**

Kwartety smyczkowe Hanny Kulenty, dzieła ważne w jej dorobku, wpisują się we współczesne dzieje gatunku, którego znaczenie Jan Krenz określił słowami: „Niemal każdy z kompozytorów tęskni za spełnieniem marzeń w postaci kwartetu smyczkowego”<sup>1</sup>. Dla twórców naszego kręgu kulturowego jest to więc tradycja bogata, znaczone dziełami wybitnymi, wobec których — nie tylko wobec arcydzieł europejskiej twórczości kwartetowej — określa on własną koncepcję muzyki realizowanej przez cztery dialogujące instrumenty smyczkowe.

W polskiej kulturze muzycznej tradycję kwartetu smyczkowego zainicjowały utwory Józefa Elsnera i Franciszka Lessla, powstałe w ostatniej

1 Jan Krenz, *Musica da camera per quartetto d'archi*, w: Książka programowa 30. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 1987, s. 128; cyt. za: Ewa Kowalska-Zajac, *XX-wieczny kwartet smyczkowy w twórczości kompozytorów polskich — przemiany, nurty, idee*, Łódź 2005, s. 7.

dekadzie XVIII wieku<sup>2</sup>. Badania Julii Gołębiowskiej (w odniesieniu do kwartetu dziewiętnastowiecznego)<sup>3</sup> i Ewy Kowalskiej-Zajęc<sup>4</sup> (do dwudziestowiecznej twórczości kwartetowej), dokumentują zarówno obecność tego gatunku muzyki w twórczości kompozytorów reprezentujących różne nurty stylistyczne, jak i dają wgląd w charakter tej twórczości — jej własności brzmieniowe i konstrukcyjne, idee i inspiracje, recepcję poszczególnych dzieł w kulturze polskiej. W XXI wieku mierzenie się z tradycją gatunku pozostaje nadal ważnym artystycznie wyzwaniem dla polskich kompozytorów, czego świadectwem są wykazy utworów w bazie informacji o polskiej współczesnej twórczości kompozytorskiej Polskiego Centrum Informacji Muzycznej POLMIC<sup>5</sup>.

Analiza tej twórczości z perspektywy kompozytorek odsłania jeszcze inną jej specyfikę. O ile w XIX stuleciu gatunek kwartetu smyczkowego uprawiany był wyłącznie przez mężczyzn<sup>6</sup>, w wieku XX sytuacja uległa zmianie. Poczynając od okresu międzywojennego, odnotowana jest w kolejnych dekadach systematycznie wzrastająca liczba kobiet, które są autorkami kwartetów smyczkowych<sup>7</sup>. Pierwszą twórczynią, która podjęła to wyzwanie, jak podaje wykaz sporządzony przez Ewę Kowalską-Zajęc, była Grażyna Bacewicz, autorka siedmiu kwartetów. Z roku 1929 pochodzi

2 Dzieje kwartetu smyczkowego w kulturze polskiej w XVIII i XIX wieku omawia Julia Gołębiowska w pracy doktorskiej pt. *Kwartet smyczkowy w muzyce polskiej XIX wieku*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań 2014.

3 Wykaz kwartetów, zamieszczony przez Julię Gołębiowską, uwzględnia 43 nazwiska kompozytorów, będących autorami 70 kwartetów smyczkowych. Ibidem.

4 Spis kwartetów smyczkowych powstałych w XX wieku, sporządzony przez Ewę Kowalską-Zajęc, uwzględnia nazwiska 130 kompozytorów i 470 kwartetów. Zob. E. Kowalska-Zajęc, *XX-wieczny kwartet smyczkowy...*, op. cit.

5 W bazie informacji o polskiej współczesnej twórczości kompozytorskiej Polskiego Centrum Informacji Muzycznej POLMIC w latach 2000–2021 zarejestrowanych zostało 147 kwartetów smyczkowych, których autorami jest 65 kompozytorów — członków Związku Kompozytorów Polskich. Zob. <https://www.bazapolmic.infoforhumans.eu/index.php> [dostęp: 8.12.2021].

6 Badania Julii Gołębiowskiej nie potwierdzają istnienia kwartetów smyczkowych, których twórczyniami były kobiety.

7 Wykazy kwartetów smyczkowych w cytowanej monografii E. Kowalskiej-Zajęc i w bazie POLMIC obejmują 89 utworów, których autorkami są polskie kompozytorki.

pierwsza wersja jej *I Kwartetu smyczkowego*<sup>8</sup>. Za początek współtworzenia tradycji kwartetu smyczkowego w Polsce przez kobiety przyjąć powinno się jednak rok 1938, w którym utwór zyskał ostateczną postać, wskazywaną w wykazach dzieł kompozytorki<sup>9</sup>. O twórczości Bacewicz jej biografka Małgorzata Gąsiorowska pisała: „[jest — AN] muzyką o wyrazistych konturach, łatwo rozpoznawalnym stylu, podziwu godnej maestrii warsztatowej i owej szczególnej *élan vital*”<sup>10</sup>. Słowa te tłumaczą jeden z ważnych czynników, który sprawił, że kwartety smyczkowe Grażyny Bacewicz zyskały status najbardziej znaczących artystycznie dokonań tego nurtu muzyki kameralnej w Polsce i należą do kanonu dzieł kameralnych w repertuarze polskich zespołów.

Konstatacja Ewy Kowalskiej-Zajęc, podkreślająca, że kwartet smyczkowy „postrzegany zazwyczaj jako elitarny nurt twórczości, stawia wysokie wymagania zarówno przed słuchaczami [...], jak i kompozytorami — w żadnym bowiem innym gatunku «respekt» przed tradycją, [...] nie był tak wielki”<sup>11</sup>, wskazuje na jego rangę zarówno w odniesieniu do całej kwartetowej spuścizny kompozytorów polskich, jak i indywidualnych dokonań poszczególnych twórców. W gatunku bowiem — jak dowodził Michaił Bachtin — „zawsze zachowują się wciąż żywotne elementy archaiki”<sup>12</sup>. Rozwijając teorię gatunku literackiego jako reprezentanta twórczej pamięci, do której odnosili się późniejsi teoretycy literatury, pisał:

Prawda, że archaika ta może przetrwać tylko dzięki stałemu jej odnawianiu, rzec by można — jej uwspółcześnianiu. Gatunek zawsze pozostaje tenże, a nie taki sam, zawsze jest stary i nowy jednocześnie. Odradza się i odnawia na każdym nowym etapie rozwoju literatury, w każdym nowym indywidualnym utworze na swoim terenie. Na tym polega żywotność gatunków. Toteż archaika prze-

8 Ludomira Stawowy, *Bacewicz Grażyna*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 1, Kraków 1979, s. 101–109.

9 Ibidem, s. 103.

10 Małgorzata Gąsiorowska, *Bacewicz*, Kraków 1999, s. 443–444.

11 E. Kowalska-Zajęc, *XX-wieczny kwartet smyczkowy...*, op. cit., s. 7.

12 Michaił Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przekł. Natalia Modzelewska, Warszawa 1970, s. 164.

kazywana przez gatunki nie jest martwa, lecz wiecznie żywa, wciąż zdolna do odnowień. Gatunek żyje terażniejszością, ale zawsze pamięta swoje dzieje, swoje początki<sup>13</sup>.

Pośród autorów kwartetów smyczkowych, którzy w drugiej połowie XX i pierwszych dwóch dekadach XXI wieku mierzyli się z „pamięcią gatunku”, znajdują się więc nazwiska najznakomitszych polskich kompozytorów: Witolda Lutosławskiego, Krzysztofa Pendereckiego, Henryka Mikołaja Góreckiego, Marka Stachowskiego, Krzysztofa Meyera, Bogusława Schaeffera, Zygmunta Krauzego, Andrzeja Krzanowskiego, Aleksandra Lasonia i innych, jak też kompozytorek, w tym Joanny Bruzdowicz-Titel, Krystyny Moszumańskiej-Nazar, Elżbiety Sikory, Grażyny Pstrokońskiej-Nazar, Bettiny Skrzypczak, Hanny Kulenty. Są one autorkami więcej niż jednego kwartetu: Moszumańska-Nazar — czterech, Bruzdowicz, Sikora i Skrzypczak — trzech, a Pstrokońska-Nawratil — dwóch. Podobnie dla Hanny Kulenty, skomponowanie kwartetu smyczkowego nie było jednorazowo podjętym wyzwaniem artystycznym. W jej dorobku znajdujemy aż sześć utworów tego gatunku, z których pierwszy powstał w roku 1983, podczas studiów kompozytorskich w warszawskiej Akademii Muzycznej, a kwartet szósty pochodzi z roku 2014.

Nie tylko liczba kwartetów sytuuje ich twórczynię w gronie kompozytorów polskich, dla których ów gatunek muzyki instrumentalnej stanowi ważną formę dyskursu artystycznego i zasługuje na pogłębioną refleksję teoretyczną, by określić ich miejsce we współczesnej historii gatunku. Istotną jest także ich recepcja, w niej zaś godne podkreślenia są miejsca premier i wykonawcy. Kwartety Kulenty doczekały się pierwszych wykonań na tak ważnych scenach koncertowych Europy i Ameryki jak: Huddersfield Contemporary Music Festival (*II Kwartet*), Quebec — Pays-Bas Salle, Montreal (*III Kwartet*), Ravinia Festival w Highland Park, Illinois (*IV Kwartet*), Rotterdam — De Doelen (*V Kwartet*), Londyn — Wigmore Hall (*VI Kwartet*). Jedynie *I Kwartet smyczkowy* „*A song for string quartet*” pozostaje w rękopisie, czekając na prawykonanie<sup>14</sup>. Wykonawcami tych utworów byli Kronos

<sup>13</sup> Ibidem, s. 164.

<sup>14</sup> Na końcu artykułu zamieszczony jest wykaz kwartetów kompozytorki i ich premier.

Quartet, Arditti Quartet, Quattur Bozzini, Alexander Balanescu String Quartet, później także Kwartet Śląski — zespoły, które podejmując zadanie wydobywania z partytur Kulenty zakodowanych w nich brzmień i emocji, upowszechniały muzykę kompozytorki na różnych kontynentach.

## Geneza i inspiracje

Badanie genezy poszczególnych kwartetów Kulenty powala wskazać czynniki zewnętrzne determinujące decyzje artystyczne kompozytorki, jak i inspiracje wynikające z jej osobistych poszukiwań twórczych. Wspólne dla wszystkich kwartetów jest wyzwolenie impulsu twórczego zamówieniem artystycznym. Podczas studiów, zgłębiająca arkana techniki kompozytorskiej w klasie Włodzimierza Kotońskiego, Kulenty otrzymała zamówienie z Ministerstwa Kultury i Sztuki. Powstała w 1983 roku *Pieśń na kwartet smyczkowy* była zatem realizowana jako zamówienie kompozytorskie w ramach programu studiów, wymagających od adeptów kompozycji podejmowania zadań twórczych potwierdzających umiejętność budowania narracji w ramach gatunków muzycznych o rozbudowanej formie i obsadzie wykonawczej. Późniejsze kwartety, skomponowane w latach dziewięćdziesiątych XX i pierwszych dekadach XXI wieku, powstały na zamówienie wykonawców, co zapewniało im szybkie zaistnienie w życiu koncertowym.

Szczególnie ciekawa i złożona pod tym względem jest geneza *IV Kwartetu smyczkowego*, w przypadku którego obok muzycznych jednakowo istotne są inspiracje natury biograficznej. Kierują one do roku 1982, w którym Hanna Kulenty skomponowała kołysankę dla nowo narodzonej córeczki Misi. Jedenaście lat później, kilkanaście miesięcy po tragicznej śmierci córki, która zginęła w wypadku samochodowym w roku 1992, kołysanka powróciła jako leitmotiv przejmującego w wyrazie *trio A Cradle Song* na skrzypce, wiolonczelę i fortepian (1993). Ten zaś utwór, usłyszany przez pierwszego skrzypka Kronos Quartet, Davida Harringtona, którego czterastoletni syn zmarł nieoczekiwanie w 1994 roku, wywarł na muzyku tak wielkie wrażenie, że poprosił kompozytorkę o przeniesienie go na kwartet

smyczkowy. Zamówienie przyszło w roku 2006. Jakkolwiek kompozytorka wykorzystała w powstającym kwartecie cały materiał tria, to jednak w 2007 roku stworzyła nową muzyczną całość, znacznie rozbudowaną, z nowymi elementami dramaturgicznymi.

O ile zamówienia kompozytorskie stanowiły czynniki zewnętrzne, wyzwalające potrzebę podjęcia pracy nad nowymi utworami, o tyle postacie muzyczne i charaktery brzmieniowe tych utworów wynikały jedynie z inspiracji wewnętrznych, o których kompozytorka pisała następująco: „Dźwięk jest mi potrzebny, żeby zobrazować moje niezakłócone żadną niechcianą energią czy modą wizje”<sup>15</sup>. Owe pomysły muzyczne mogły pojawiać się pod wpływem innego utworu, co stało się podłożem nie tylko *IV Kwartetu*, ale także *III Kwartetu smyczkowego*, zainspirowanego piosenką *Tell me about it*, wykonywaną przez Natalie Coole. Swingujący rytm piosenki najpierw posłużył jako zaczyn utworu kameralnego o tym samym tytule, przeznaczonego na klarnet, wiolonczelę, puzon i fortepian (2006), by następnie przekształcić się w narrację muzyczną prowadzoną przez zespół czterech instrumentów smyczkowych. Wykorzystywanie swoich wcześniejszych utworów do napisania nowych kompozycji Kulenty objaśniła po latach następująco:

Każdy utwór ma (jak gdyby) inną siatkę — mapę ułożenia tych czasów. Niekiedy bywa tak, że jakaś bardzo dobrze ułożona i dobrze funkcjonująca siatka jest na tyle atrakcyjna i pociągająca, że wykorzystuję ją w dalszych kompozycjach. Dlaczego? Po prostu dlatego, że chcę dalej „bawić się” tymi czasami, dając im szansę zabrzmienia w innych konstelacjach, np. innych składach instrumentalnych<sup>16</sup>.

Wydaje się, że w przypadku *III i IV Kwartetu smyczkowego* zadziałał jeszcze jeden czynnik — potrzeba znajdowania dla własnych wizji muzycznych jak najdoskonalszych form. A do takich zaliczany jest kwartet smyczkowy, uosabiający mistrzostwo konstrukcyjne oraz szlachetność i elitarność muzyki przemawiającej brzmieniem czterech zestrojonych instrumentów.

15 Hanna Kulenty-Majoor, *Moja filozofia muzyki*, autoreferat w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego doktora habilitowanego, Warszawa 2015, rękopis, wersja online: <https://am.katowice.pl/files/48/Kulenty%20Autoreferat.pdf> [dostęp: 20.06.2022].

16 *Ibidem*, s. 21.

## Język muzyczny i poetyka

Poszukując środków ekspresji pozwalających wyrazić dźwiękami owe muzyczne wizje, Kulenty korzystała początkowo z zastanych elementów współczesnego języka kompozytorskiego. Praktykę tę unaocznia chociażby wykaz skrótów i symboli, objaśniających sensory brzmień budujących narrację *I Kwartetu smyczkowego*. Precyzuje on rodzaje artykulacji mającej wpływ na charakter uzyskiwanych brzmień, wysokości poszczególnych dźwięków i współbrzmień, ich czasowe rozplanowanie, tak aby zrealizowany dźwiękowo zapis najbliższy był założonej przez kompozytorkę koncepcji (zob. przykład 1). W utworze uwagę zwraca operowanie bogatym zbiorem dźwięków zróżnicowanych mikrotonowo, a także o nieokreślonej precyzyjnie wysokości. Cała ta substancja dźwiękowa organizowana jest czasowo i przestrzennie w sposób wskazujący na inspiracje technikami punktualistyczną, aleatoryczną, sonorystyczną (przykład 2). Pamiętając o czasie skomponowania utworu, można taki dobór środków i technik kompozytorskich określić za Mieczysławem Tomaszewskim jako typowy dla „momentu przejścia dziedzictwa [...]. Uznanie tego dziedzictwa za własne [...] decydujące o «zakorzenieniu» twórcy w określonym kręgu kultury”<sup>17</sup>. Czas poszukiwania własnego idiomu brzmieniowego miał dopiero nadejść.

Poczynając od *II Kwartetu smyczkowego* (1990) język muzyczny kompozytorki ulega przemianom, zyskując charakterystyczną dla jej twórczości wyrazistość emocjonalną, nadającą intensywność i dynamikę muzycznym zdarzeniom. Ich przykładem mogą być gesty otwierające i zamykające narrację utworu. Dramaturgiczny sens akordów rozpoczynających *II Kwartet* (por. przykład 3) bardzo dobrze charakteryzuje stworzona przez Roberta Hattena definicja gestu muzycznego, mówiąca, że jest to „energetyczne kształtowanie w czasie”<sup>18</sup>.

17 Mieczysław Tomaszewski, *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*, Kraków 2003, s. 37.

18 Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington-Indianapolis 1994, s. 224.

Przykład 1. Hanna Kulenty, I Kwartet smyczkowy „A song for string quartet”, wykaz skrótów i symboli, rękopis.

SKRÓTY I SYMBOLE

ABBREVIATIONS AND SYMBOLS

• arco	AR
• pizzicato	PZ
• pizzicato lewą ręką	+ pizzicato with the left hand
• pizzicato alla Bartok	∅
• ordinario	ORD
• sul tasto	ST
• sul ponticello	SP
• Col legno	CL
• legno battuto	LB
• molto vibrato	M.V
•	RIC.

• bardzo szybko, nierytmizowane tremolo  $\times$  very rapid, non-rhythmicized tremolo

• najwyższy możliwy dźwięk, jednak nie fazyolet  $\blacktriangle$  the highest possible note (not a harmonic)

• bardzo wolne vibrato  $\sim$  very slow vibrato

• podwyższenie  $0\frac{1}{4}$  tonu  $\uparrow$  sharpen a quarter-tone  
 • obniżenie  $0\frac{1}{4}$  tonu  $\downarrow$  flatten a quarter-tone

• powtarzanie grupy dźwięków  $\cdots$  repetition of a group of notes

• przyspieszenie grupy  $\parallel\parallel\parallel$  speeding up of the group  
 • zwolnienie grupy  $\parallel\parallel\parallel$  slowing down of the group

• nieregularność grupy  $\parallel\parallel\parallel$  irregular group

• Znaki chromatyczne odnoszą się jedynie do nuty, przy której stoją. the accidentals apply only to the notes they precede

• czas trwania dźwięku określa długość linii poziomej następującej po nucie the duration of the note is indicated by the length of the horizontal line which follows it



Przykład 2. Hanna Kulenty, *I Kwartet smyczkowy „A song for string quartet”*, s. 1, rękopis.

The image displays a handwritten musical score for a string quartet, page 1. The score is organized into three systems, each beginning with a double bar line and a measure number (1, 2, and 3). The tempo is marked "Andantino" with a metronome marking of  $\lambda = 12-14$ . The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The instruments are Violin I (vl), Violin II (vl), Viola (vc), and Violoncello (vcl). The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, mf, f, pp), articulation (accents, slurs), and performance instructions (AR, M.V., SP, PZ, sf, mp, gliss., pp). The notation is dense and characteristic of a composer's manuscript.

Przykład 3. Hanna Kulenty, II Kwartet smyczkowy, t. 1–16, rękopis.

String Quartet no 2. Duration = 12'

Hanna KULENTY 1990

The score is a handwritten manuscript for a string quartet. It consists of five staves: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vl.), and Violoncello (Vc.). The music is written in a complex, non-isometric style. Above the staves, there are time signatures: 7/11, 5/8, 5/8, 3/8, 3/8, and 2/8. The tempo is indicated as  $\text{♩} = 60$ . The score includes various dynamic markings such as *mf*, *f*, *p*, *cresc.*, and *decresc.*. There are also performance instructions like "no vibr.", "vibr.", "poco a poco cresc.", "molto vibr. subito", and "add tremolo". The score is handwritten and shows signs of being a manuscript.

Transformacje, którym podlegał język muzyczny kwartetów Hanny Kulenty, najdobitniej zaznaczyły się chyba w czasowej organizacji tych utworów. Kompozytorka zrezygnowała z polichronicznej zasady regulowania następstw rytmicznych, tak istotnej w *I Kwartecie*, bądź zaczęła ją stosować rzadko, ważną dramaturgiczną funkcję powierzając porządkom metrycznym, emanującym wyrazistym pulsem, a zarazem zaskakujących nagłymi zmianami miar taktowych (polimetria sukcesywna), zestawianiem przemiennym, ale także symultanicznym, różnych czasów — wolnych, szybkich, umiarkowanych. Owo „bawienie się” czasami — jak by sama powiedziała — stało się nie tylko znakiem rozpoznawczym jej techniki kompozytorskiej, lecz nade wszystko wyróżniającą się strategią kształtowania formy dzieła. Energetyczne kulminacje, budujące długie łuki dramaturgiczne w przebiegach, których tworzywo muzyczne kwartetu

podlega różnym transformacjom, sprawiają, że tektoniczną formę utworu określają zasady rozwoju i ciągłości. Przykładem takiej metody kształtowania toku narracyjnego jest początek *IV Kwartetu smyczkowego*, w którym wykuwa się melodia kołysanki, wyznaczająca muzyczny sens jego dramaturgii (przykład 4).

Przykład 4. Hanna Kulenty, *IV Kwartet smyczkowy*, t. 1–20, rękopis.

**String Quartet No. 4**  
(A Cradle Song)

X 3! Hanna Kulenty 2008

The score is divided into three systems, each with handwritten markings above the staves: '4!', '5!', and '3!'. The first system (measures 1-5) features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The second system (measures 6-10) continues this pattern with some rests and dynamic changes. The third system (measures 11-15) shows a more melodic line in the upper staves and a more rhythmic, bass-like line in the lower staves. The score is filled with dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *p*, *f*, *mf*, *ff*, and *fz*. There are also performance instructions like *arco*, *pizz.*, *tr.*, and *rit.* scattered throughout. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Ewolucję języka muzycznego kwartetów Hanny Kulenty dostrzega się również w obszarze porządków tonalno-harmonicznych. Pasma brzmieniowe, niejednokrotnie o eufonicznym charakterze, tworzone są przez sekwencje akordów, w których strukturze zawarte zostały współbrzmienia wnoszące napięcie lub niejednoznaczność tonalną za sprawą dysonansów (septymy, nony, trytony) powstających między wybranymi składnikami, w przeważającej mierze zestawianymi w stosunku tercjowym. Przykładem niuansowania brzmieniowego utworu środkami harmonicznymi jest rozpoczęcie VI Kwartetu smyczkowego flażoletowym czterodźwiękiem *g-c-e-des*. Brzmienie durowego akordu (C-dur w drugim przewrocie) zostało zabarwione dźwiękiem *des*, który sprawia, że współbrzmia tutaj dwa trójdźwięki: majorowy (*c-e-g*) i zmniejszony (*des-e-g*), mające dwa wspólne składniki (por. przykład 5).

Przykład 5. Hanna Kulenty, VI Kwartet smyczkowy, t. 1–13, rękopis.

**»STRING QUARTET No. 6«**

Hanna Kulenty 2014

The image shows a handwritten musical score for a string quartet. At the top, it is titled "»STRING QUARTET No. 6«" and dated "Hanna Kulenty 2014". The score is for five parts: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The time signature is 3/4, and the tempo is marked as 1=84. The first four measures of the score are shown, featuring complex harmonic structures with overlapping chords and dissonances, particularly in the upper strings. The notation includes various articulations and dynamics.

Na charakter uzyskiwanych brzmień wpływa nie tylko ich morfologia, równie istotne jest ich zestrojenie przestrzenne, które pozwala uaktywnić pewne zakresy alikwotów, oraz operowanie mikrotonami. W zależności od pełnionej funkcji dramaturgicznej stają się one w odbiorze audytywnym mniej lub bardziej „szorstkie”, emanujące napięciami, wkomponowujące się w daną płaszczyznę lub wyodrębniające jako kontrapunkt harmoniczny danej fazy utworu. Stabilizowanie się takich pasm harmonicznnych na dłuższych odcinkach działa centralizująco. Podobny efekt dramaturgiczny

uzyskuje kompozytorka, powtarzając wybrane dźwięki lub struktury melodyczne w węzłowych momentach kompozycji. Zasadę tę przyjęła np. w *III Kwartecie smyczkowym*, rozpoczynając jego nowe fazy „tematem” granym unisono kolejno od dźwięków: *d, a, d, e* (przykład 6).

Przykład 6. H. Kulenty, *III Kwartet smyczkowy nr 30*, rękopis.

W przestrzennym rozplanowaniu muzycznej substancji kwartetów niektóre z partii instrumentalnych zyskują znaczenie melodyczne. Ich charakterystyczne ukształtowanie meliczno-rytmiczne nadaje im funkcje tematyczne lub – posługując się terminologią narratologiczną, przyjętą przez Roberta S. Hattena – funkcje muzycznych aktantów<sup>19</sup>.

19 Wedle terminologii Roberta S. Hattena aktant stanowi jedno ze stadiów wirtualnego sprawstwa (*virtual agency*), które wylania się z odpowiedniego „wnioskowania transformatywnego” (*transformative inference*). Pozwala to słuchaczom rozumieć muzykę jako posiadającą pewne wirtualne właściwości, które nie są obiektywnie przyrodzone materiałowi czy zapisowi muzycznemu, takie jak gest czy ekspresja emocjonalna. Na przykład wirtualizowanie (*virtualizing*) „umożliwia rozumienie energii muzycznej jako działania jeszcze nieokreślonego wirtualnego aktanta”, natomiast ucieleśnienie (*embodiment*) „interpretuje aktant (lub grupę aktantów) jako wirtualnego(ych) ludzkiego(ych) agenta(ów), wyposażonego(ych) w ludzkie gesty i emocje, działającego(ych) w wirtualnym środowisku muzycznym”. Zob. Robert S. Hatten, *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*, Bloomington 2018, rozdział: *Prelude*, s. 18, 19. Jeśli nie podano inaczej, cytaty w przekładzie autorki.

Powyższa strategia kompozytorska, polegająca na przywróceniu formatwórczej roli melodyce, wyraźnie zauważalna w *III* i *IV Kwartecie* za sprawą parafraz tematów muzycznych zaczerpniętych z piosenek o charakterze popularnym, w *IV Kwartecie* nadała melodyce znaczenie pierwszoplanowe. Dwa z trzech muzycznych aktantów (B i C), wyznaczających przebieg dramaturgiczny utworu, to tematy melodyczne o charakterze tańecznym, z których pierwszy (B) — w charakterze żywy, pogodny, zwraca uwagę wyrazistym rytmem (przykład 7), a temat drugi (C) — wolniejszy, jest trawestacją tańca (przykład 8). Jako jednostki znaczenia muzycznego zachowują one swoją podmiotowość muzyczną pomimo transformacji strukturalno-brzmieniowych i różnorodności uzyskiwanych stanów emocjonalnych.

Przykład 7. Hanna Kulenty, *VI Kwartet smyczkowy*, t. 66–75, rękopis.

The image shows a handwritten musical score for a string quartet, consisting of four staves. The score is marked with '66' at the beginning and '31' and '41' above the staves. There are also some handwritten annotations like '(P)', '(F)', and '(D)'.

Takie jednostki, podobnie jak określone struktury harmoniczne, wyznaczają logikę przebiegu muzycznego nawet wówczas, gdy zniesiona jest segmentacja formy i występuje ewolucyjne kształtowanie. Charakterystyczna bowiem dla wszystkich kwartetów Hanny Kulenty jest jednoczęściowa forma, w której fazy, zestawiane na zasadzie przenikania się łuków energetycznych i/lub opozycji binarnych, budują narrację o dużej dynamice zdarzeń muzycznych.

Przykład 8. Hanna Kulenty, VI Kwartet smyczkowy, t. 250–279, rękopis.

## Gatunkowe konotacje

Spojrzenie z perspektywy narratologicznej na strategie organizowania tak kształtowanego przebiegu formalnego, pozwala — za Eero Tarastim<sup>20</sup> — określić go jako typ narracji organicznej, w której końcowym przebiegu dochodzi do ujawnienia się narracji egzystencjalnej, co następuje „w momentach otwierających inny wymiar (transcendentalny)”<sup>21</sup>. Kulenty takie

<sup>20</sup> Eero Tarasti, *Mozart, or, the Idea of a Continuous Avantgarde*, „Res Facta Nova” 2008 nr 10 (19), [http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer\\_19/RFN19%20Tarasti%20-%20Mozart%20or%20the%20idea.pdf](http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_19/RFN19%20Tarasti%20-%20Mozart%20or%20the%20idea.pdf) [dostęp: 20.06.2022].

<sup>21</sup> Małgorzata Pawłowska, *Muzyczne narracje o kochankach z Werony. Wprowadzenie do narratologii muzycznej*, Toruń 2016, s. 89.

momenty nazywa osiąganiem stanu muzycznego transu, wejściem w inny wymiar muzyki.

Powyższe zasady kształtowania kwartetów smyczkowych sprawiają, że tożsamość gatunku lub — przyjmując optykę Bachtina — „pamięć gatunku” ujawnia się w nich nie tyle jako „zbiór procedur utrwalonych w zbiorowej pamięci, a uobecniających się jedynie pośrednio poprzez rozproszone utrwalenia”<sup>22</sup>, stanowiących „trwałe i typowe formy kształtowania całości”<sup>23</sup>, ile — jak ujmują to zagadnienie kognitywiści — jako „odsyłanie do ciągów analogii nawarstwiających się w doświadczeniu”<sup>24</sup> muzycznym. Odmienność strukturalna, brzmieniowa i ekspresyjna każdego kwartetu Hanny Kulenty nie pozwala bowiem spoglądać na nie jako jedynie „trwałe i typowe [dla tego gatunku — AN] formy kształtowania całości”. Każdy z kwartetów operuje innym spektrum wyrazowym, przekazuje inne treści muzyczne, zawierające zarówno te, które — jak pisała Ewa Kowalska-Zajac — „skłaniają kompozytorów do traktowania swych kwartetów jako rodzaju prywatnego dziennika”<sup>25</sup>, jak i te „ze sfery ludycznej — zabawy, tańca aż po radosną afirmację życia”<sup>26</sup>. Nie są te kwartety dziełami stereotypowymi, w których różne doświadczenia historyczne nawarstwiają się niemal mechanicznie. Parafrazując słowa Grzegorza Grochowskiego, można o nich powiedzieć, że ich wartość artystyczna jest efektem nadania im takich postaci, które „na tle stereotypowej wiedzy [o kwartecie — AN] jawią się jako zjawiska wyłamujące się ze wstępnie uznawanego porządku”<sup>27</sup> gatunku. Kwartety Hanny Kulenty wpisują się tym samym w dominujący współcześnie nurt poszukiwań niestandardowych ucieleśnień klasycznego wzorca gatunku, nurt współtworzony przez wybitne dzieła współczesnej polskiej kameralistyki, której stały się ważnymi reprezentantami.

22 Grzegorz Grochowski, *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej*, Olsztyn 2018, s. 120.

23 Michaił Bachtin, *Problem gatunków mowy*, w: idem, *Estetyka twórczości słownej*, przekł. Danuta Ulicka, Warszawa 1986, s. 373; cyt. za: G. Grochowski, *Pamięć gatunków...*, op. cit., s. 40.

24 G. Grochowski, *Pamięć gatunków...*, op. cit., s. 260.

25 E. Kowalska-Zajac, *XX-wieczny kwartet smyczkowy...*, op. cit., s. 159.

26 Ibidem, s. 159.

27 G. Grochowski, *Pamięć gatunków...*, op. cit., s. 276.



## BIBLIOGRAFIA/BIBLIOGRAPHY

- Michaił Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przekł. Natalia Modzelewska, Warszawa 1970
- Michaił Bachtin, *Problem gatunków mowy*, w: idem, *Estetyka twórczości słownej*, przekł. Danuta Ulicka, Warszawa 1986.
- Baza informacji o polskiej współczesnej twórczości kompozytorskiej Polskiego Centrum Informacji Muzycznej POLMIC, <https://www.bazapolmic.infoforhumans.eu/index.php> [dostęp: 8.12.2021].
- Małgorzata Gąsiorowska, *Bacewicz*, Kraków 1999.
- Julia Gołębiowska, *Kwartet smyczkowy w muzyce polskiej XIX wieku*, praca doktorska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań 2014.
- Grzegorz Grochowski, *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej*, Olsztyn 2018.
- Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington-Indianapolis 1994.
- Robert S. Hatten, *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*, Bloomington 2018.
- Ewa Kowalska-Zajac, *XX-wieczny kwartet smyczkowy w twórczości kompozytorów polskich – przemiany, nurty, idee*, Łódź 2005.
- Jan Krenz, *Musica da camera per quartetto d'archi*, w: Książka programowa 30. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 1987, s. 128.
- Hanna Kulenty-Majoor, *Moja filozofia muzyki*, autoreferat w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego doktora habilitowanego, Warszawa 2015, rękopis, wersja online: <https://am.katowice.pl/files/48/Kulenty%20Autoreferat.pdf> [dostęp: 20.06.2022].
- Małgorzata Pawłowska, *Muzyczne narracje o kochankach z Werony. Wprowadzenie do narratologii muzycznej*, Toruń 2016.
- Ludomira Stawowy, *Bacewicz Grażyna*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 1, Kraków 1979, s. 101–109.
- Eero Tarasti, *Mozart, or, the Idea of a Continuous Avantgarde*, „Res Facta Nova” 2008 nr 10 (19), [http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer\\_19/RFN19%20Tarasti%20-%20Mozart%20or%20the%20idea.pdf](http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_19/RFN19%20Tarasti%20-%20Mozart%20or%20the%20idea.pdf) [dostęp: 20.06.2022]
- Mieczysław Tomaszewski, *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*, Kraków 2003.

## KWARTETY SMYCZKOWE HANNY KULENTY

Tytuł	Rok powstania	Prawykonanie: data, miejsce, wykonawcy	Wydanie
I Kwartet smyczkowy <i>A song for string quartet</i>	1983		
II Kwartet smyczkowy	1990	1 XII 1990, Huddersfield Contemporary Music Festival, wyk. Alexander Balanescu String Quartet	PWM 1991
III Kwartet smyczkowy <i>Tell me about it</i>	2006	7 XI 2008, Quebec — Pays-Bas Salle, Montreal, wyk. Quatuor Bozzini	Donemus 2006
IV Kwartet smyczkowy <i>A Cradle Song</i>	2007	3 IX 2008, Ravinia Festival w Highland Park w Illinois, wyk. Kronos Quartet	Donemus 2008
V Kwartet smyczkowy	2011	19 V 2012, Rotterdam, De Doelen, wyk. Kronos Quartet	Donemus 2011
VI Kwartet smyczkowy	2014	26 XI 2016, Londyn, Wigmore Hall, wyk. Arditti Quartet	Donemus 2015

## BIOGRAM

Anna Nowak — profesor, dr hab., teoretyk muzyki. W Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy pełniła funkcje: prorektora ds. artystycznych, naukowych i współpracy z zagranicą (2005–2012) oraz dziekana Wydziału Kompozycji, Teorii Muzyki i Reżyserii Dźwięku (2012–2020). W pracy naukowej skoncentrowana na zagadnieniach teorii i historii muzyki polskiej XX i XXI wieku, zwłaszcza problematyce genologicznej pieśni solowej, koncertu instrumentalnego i mazurka fortepianowego oraz twórczości Hanny Kulenty. Opublikowała 3 książki: *Pomorska Orkiestra Symfoniczna. Idea urzeczywistniona* (Bydgoszcz 1994), *Współczesny koncert polski. Przemiany gatunku* (Bydgoszcz 1997), *Mazurek fortepianowy w muzyce polskiej XX wieku* (Kraków 2013), kilkadziesiąt haseł encyklopedycznych oraz blisko

## BIOGRAM

Anna Nowak — professor, dr hab., music theorist. At the Feliks Nowowiejski Academy of Music in Bydgoszcz she served as deputy rector for artistic and scholarly matters and international cooperation (2005–2012), as well as dean of the Faculty of Composition, Theory of Music and Sound Engineering (2012–2020). In her research she focuses on the theory and history of Polish music in the 20th and 21st centuries, especially the genology of the solo song, instrumental concerto and piano mazurka, as well as the oeuvre of Hanna Kulenty. She has published three books: *Pomorska Orkiestra Symfoniczna. Idea urzeczywistniona* (Bydgoszcz 1994), *Współczesny koncert polski. Przemiany gatunku* (Bydgoszcz 1997), *Mazurek fortepianowy w muzyce polskiej XX wieku* (Kraków 2013), several dozen encyclopaedic entries as well as nearly

100 artykułów. Jest członkiem sekcji muzykologów Związku Kompozytorów Polskich oraz Bydgoskiego Towarzystwa Naukowego.

one hundred articles. Member of the Musicological Section of the Polish Composers' Union and the Bydgoszcz Scholarly Society.

**STRESZCZENIE**

*Kwartety smyczkowe Hanny Kulenty. Pamięć gatunku a współczesne środki ekspresji*

W twórczości Hanny Kulenty kwartet smyczkowy jawi się jako znacząca forma wypowiedzi artystycznej. Jego kolejne wcielenia (6 kwartetów powstałych w latach 1983–2014) obrazują ewolucję języka muzycznego kompozytorki, jej spojrzenie na problemy formy, czasu, przestrzeni, brzmienia. Artykuł jest próbą uchwycenia idiomatycznych cech tej muzyki, ujmowanych w kontekście Bachtinowskiej teorii gatunku jako reprezentanta twórczej pamięci, oraz wskazania miejsca kwartetów we współczesnej muzyce kameralnej polskich kompozytorów.

**SŁOWA KLUCZOWE** kwartet smyczkowy, muzyka polska, Hanna Kulenty

**ABSTRACT**

*String Quartets by Hanna Kulenty. The Memory of the Genre and Modern Means of Expression*

In the work of Hanna Kulenty, a string quartet appears as a significant form of artistic expression. Its successive incarnations (6 quartets created in 1983–2014) illustrate the evolution of the musical language of composers, her approach to the problem of form, time, space, and sound. The article is an attempt to capture the idiomatic features of this music, presented in the context of Bakhtin's theory of genre as a representative of creative memory, and to indicate the place of quartets in contemporary chamber music by Polish composers.

**KEYWORDS** string quartet, Polish music, Hanna Kulenty