

## *Śmierć, która zabiera w pustkę*

Pierwsze objawy dziwnej choroby pojawiły się u Szostakowicza jeszcze w latach pięćdziesiątych, wkrótce po ukończeniu prac nad *XI Symfonią*. Kompozytor cierpiał na nieznosne bóle i niedowład mięśni rąk, które stopniowo ograniczały jego karierę pianistyczną. Właśnie dlatego musiał odwołać występ na Warszawskiej Jesieni w 1959 roku, kiedy miał zagrać *II Koncert fortepianowy* i wziąć udział w wykonaniu swojego *Kwintetu g-moll*. Niedługo później, na weselu syna Maksima, stracił władzę w nogach, upadł i doznał skomplikowanego złamania kości udowej. Przeleżał w szpitalu kilka miesięcy. Zanim lekarze postawili mu wreszcie diagnozę – zespół poporazenny, który pojawia się u dorosłych nawet kilkadziesiąt lat po pierwotnym, często utajonym zakażeniu wirusem polio – ratował się masażami, kuracjami witaminowymi, próbował nawet tradycyjnej medycyny tybetańskiej. Umierał na raty. W 1966 roku przeszedł rozległy zawał. Rok później żartował z sarkazmem w liście do Isaaka Glikmana, że udało mu się już zrealizować 75 procent planu: najpierw złamał prawą nogę, później lewą, potem stracił czucie w prawej ręce. Wystarczy już tylko zdruzgotać lewą, a będzie miał wszystkie kończyny niesprawne.

Schorowany, zaszczuty, nękany myślami samobójczymi, zaczął pisać muzykę niezwykłą: skierowaną jakby do wewnątrz, sprawiającą wrażenie tragicznej pociechy dla samego siebie – za minione lata prześladowań i nieustannego lęku przed władzą. W tym czasie powstały dedykowane Galinie Wiszniewskiej *Wiersze do słów Błoka* na sopran i trio fortepianowe, *II Koncert skrzypcowy* oraz *XII Kwartet smyczkowy* – we wszystkich tych utworach Szostakowicz podjął pierwsze w życiu eksperymenty z techniką dwunastodźwiękową, nurzając pojedyncze tematy dodekafoniczne w oswojonej od lat tonalnej aurze dźwiękowej. Wszystko to były zaledwie wprawki do jednej z najosobliwszych kompozycji w jego dorobku. Zaczął o niej myśleć już w roku 1962, kiedy skończył prace nad *XIII Symfonią*, inspirowaną poematem Jewtuszenki o kaźni Żydów w Babim Jarze, i zabrał się za orkiestrację *Pieśni i tańców śmierci* Musorgskiego. Jedyne, co go rozczarowało w tym arcydziele, to skromne rozmiary. „Zaledwie cztery części”, pisał potem. „Przyszło mi do głowy, żeby zebrać się na odwagę i podjąć próbę kontynuacji tego cyklu”.

Dość ponura okazja nadarzyła się w styczniu 1969 roku, kiedy Szostakowicz znów wylądował w szpitalu – tym razem dodatkowo objętym kwarantanną z powodu szalejącej epidemii grypy. Nieodwiedzany przez nikogo, słał do żony listy z prośbami o dostarczanie mu kolejnych

powieści i tomików poezji. Smakował wiersze Lorki, Apollinaire'a i Rilkego, zachwycił się twórczością Wilhelma Küchelbeckera, wychowanego w Estonii Niemca bałtyckiego, kolegi Puszkina z liceum w Carskim Siole i późniejszego dekabrysty, który po klęsce powstania spędził resztę życia na zesłaniu w Uralu. Pomysł noszony pod schorowanym sercem Szostakowicza wreszcie dojrzał do wyjścia na świat. Urodził się w szpitalnym łóżku kompozytora. Wyciąg fortepianowy był gotów w połowie lutego. Partyturę Szostakowicz ukończył już po powrocie do domu, w pierwszych dniach marca.

Długo nie mógł się zdecydować, jak nazwie swój nowy utwór, niezwykłością formy prześcigający nawet *Babi Jar*. Kompozycja składa się z jedenastu krótkich części, luźno powiązanych w pięć większych epizodów wokально-instrumentalnych, przeznaczonych na bas i sopran, które śpiewają na przemian, dopiero w ostatniej części łącząc się w duet, oraz kameralną orkiestrę w nietypowym składzie dziewiętnastu instrumentów smyczkowych i dziesięciu pozostałych (woodblock, kastaniety, frusta, trzy tom-tomy, ksylofon, dzwony rurowe, wibrafon i czelesta), obsługiwanych przez trzech perkusistów. Nie przypomina ani tradycyjnego cyklu symfonicznego, ani cyklu pieśni orkiestrowych. Narracja co chwila się rwie, przechodzi raptownie od napęczniałego bólem *De profundis*, wywiedzionego wprost ze średniowiecznej sekwencji *Dies irae*, do złowieszczonego fandanga w *Malagueña*, klekoczącego kastanietami niczym umrzyk kośćmi (Lorca); od stratosferycznie wysokich dźwięków smyczków, obrazujących tragiczną ucieczkę Loreley, poprzez wstrząsający liryzm wiolonczeli dialogującej z sopranem w *Samobójcy* oraz niesamowitą dodekafoniczną fugę z *Więżnia z Santé*, aż po szaleńcze kulminacje i zgrzytliwe klastery w *Odpowiedzi Kozaków zaporoskich* (Appollinaire); od zaskakująco tradycyjnego, tonalnego romansu w *O Delwig, Delwig* do wiersza Küchelbeckera, po zamykające całość dwa ustępy z tekstami zaczerpniętymi z poezji Rilkego – rozbudowane, rozdzierająco smutne *Largo w Śmierci poety*, zderzone z krótkim, narastającym jak ryk rannego zwierzęcia crescendo z pieśni pod znamienym tytułem *Zakończenie*. Dysonansowy skowyt urywa się w fortissimo: przychodzi ostatnia, jedenasta śmierć, zabierając ze sobą całą symfonię.

W *Pieśniach i tańcach śmierci* Musorgskiego śpiew miał być artystycznym odwzorowaniem mowy: w materiale muzycznym nie było pustych dygresji, każda struktura oddawała konkretną emocję. Kompozytor nie operował długą frazą, lecz znacznie krótszymi, złożonymi czasem z kilku wyrazów odcinkami. Jeśli gdziekolwiek w *XIV Symfonii* Szostakowicza słychać bezpośrednią inspirację cyklem Musorgskiego, to właśnie w partiach wokalnych. Z obydwu

dzieł wynika jednak całkiem inne przesłanie. Musorgski przedstawia cztery różne śmierci: troskliwą, kołyszącą w ramionach umierającą niemowlę; uwodzicielską, kuszącą na tamten świat młodą kobietę; obłudną, mamiącą zamarzającego w śniegu pijaka wizją umajonych łąk; wreszcie okrutną, prowadzącą żołnierzy na śmierć w polu bitwy. Śmierć Szostakowicza jest jedna – straszna ponad wszelkie wyobrażenie, niszczycielska, wraz z życiem odbierająca wszelką nadzieję, nawet na zaświaty.

Leningradzka premiera pod batutą Rudolfa Barszaja, z udziałem Galiny Wiszniewskiej i Marka Rieszetyna (1 października 1969), zakończyła się huraganową owacją publiczności, której kompozytor zdołał wmówić, że dzieło jest symbolem „walki o oswobodzenie ludzkości”. Znalazł się jednak słuchacz, który zrozumiał *XIV Symfonię* i nie wybaczył jej Szostakowiczowi. Nazywał się Aleksander Sołżenicyn. Głęboko wierzący dysydent struchlał w obliczu rozpaczliwej agnostyki. W utworze Szostakowicza rozpoznał jeszcze dobitniejszy protest przeciw ohydzie śmierci niż ten, który wykrzyczał w swych pieśniach Musorgski.

DOROTA KOZIŃSKA