

**Adam Dennison**

**O MUZYCE  
W „ZACHODZIE SŁOŃCAW MILANÓWKU”  
JAROSŁAWA MARKA RYMKIEWICZA**

**Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2009**

Biorąc pod uwagę paradygmat metodologiczny Stevena Schera, niniejszy wstęp do rozważań o „Zachodzie słońca w Milanówku” stanowi wyłącznie analizę muzyki jako motywu i tematu w tym zbiorze. Zaznaczyć należy, że większość utworów w tomie koresponduje z muzyką na poziomie jej tematyzowania, ale są i takie, w których muzyczne filiacje przybierają inny kształt, np. *Arietta zimowa (Na temat z Sonaty f-moll Sergiusza Prokofiewa)* czy *Kosmiczny walc Johannes Brahmsa*. Wiersze te wymagają skrajnie indywidualnych rozstrzygnięć i analiz artystycznych kreacji związanych ze zjawiskiem literackiej partytury, dlatego zostaną dokładniej omówione w osobnym podrozdziale.

Jarosław Marek Rymkiewicz już w wierszu otwierającym *Zachód słońca w Milanówku* wyraża *expressis verbis*, iż przyświeca mu ideał muzyki:

Co zostało z Pascala? Niebiańska muzyka  
Kiedy zagra to z gnoju słycać pisk robaka  
Tu mucha bzyka w sieci tam stonoga zmyka  
To jest to co cię czeka: wieczność lada jaka

(*Co zostało z Pascala*)

Liryk ten, jako jeden z nielicznych nienapisanych dystychem, zapowiada przestrzeń poetyckich rozważań, która sytuuje się w kręgu swoistych absolutów dostępnych człowiekowi dzięki doświadczeniu – muzyki, śmierci i nicości. Sfera transcendentalna zdaje się być w tym kontekście trudno dostępna, co niejednokrotnie zostaje podkreślone poprzez „zatrzymanie” obrazu poetyckiego w kadrze rzeczywistości, w momencie okrutnego „tu i teraz”, bo tylko ta widzialna rzeczywistość dana jest człowiekowi. Choć Rymkiewicz zagląda na drugą stronę bytu (czy też niebytu<sup>1</sup>), to jednak istnieje dla niego nieprzekraczalna granica poznania – stąd przywołanie postaci Blaise Pascala, którego *esprit de finesse*, poza ogólną niechęcią poety do panteizmu czy monizmu, najsilniej dochodzi do głosu w tym utworze. *To jest to co cię czeka: wieczność lada jaka (Co zostało z Pascala)* – partykuła ‘lada’ nadaje pośmiertnemu trwaniu dowolności i nieokreśloności, nasuwa jednoznaczne skojarzenie z nicością. Owa niepoznawalność nie staje się jednak dla twórcy ani przyczyną rozpacz, ani buntu. Człowiekowi pozostaje bowiem jeszcze jedno narzędzie poznania, które określić by można jako przecucie, intuicję. Z Pascala przecież „pozostała muzyka” i to właśnie ona stanowi dla autora *Konwencji* punkt odniesienia dla sfery transcendentalnej, zbliża do odwiecznej tajemnicy bytu poprzez zakorzenioną w niej świadomość śmierci:

---

<sup>1</sup> Granica bytu i niebytu w poezji Rymkiewicza jest bardzo płynna.

Moja pieśń jest zrobiona ze śmierci i z płaczu  
I właśnie tyle znaczy ile łązy tu znaczą  
[...]  
Muzyka jest ze śmierci – i do śmierci wzywa  
Jeśli piszesz muzykę to zrób ją nieżywą

(*Piękna młynarka*)

Stwierdzenie, że „muzyka jest ze śmierci” to z całą pewnością myślenie o takich tonach, które naznaczone są przecuciem nieuchronnego kresu – to przecucie jest wyłącznie udziałem człowieka. W tonach, które upodobał sobie Rymkiewicz, słyhać tchniętą przez kompozytorski geniusz harmonię kosmosu, muzykę sfer, którą poeta widzi nie tylko jako śpiew każdej żywej istoty, ale przede wszystkim jako potężny głos wszechświata. Zdolność komponowania takiej muzyki zarezerwowana była jednak dla nielicznych – dla tych, którzy przywracają dźwiękowi moc władania światem<sup>2</sup> i pierwiastek boski:

Kosmos jest jak Vivaldi jak jego zagadka  
W listkach pod mirabelką w rdestu białych kwiatkach  
[...]  
Vivaldi jak Bóg który sam sobie się przyśnił  
W mirabelkach i w rdeście w czarnych listkach wiśni

(*Ogród w Milanówku. Koniec listopada*)

Niektóre „bóstwa komosu” Rymkiewicz przedstawia wprost – Schuberta, Brahmsa, Dworzaka, Vivaldiego, Prokofiewa, Schostakowitscha, Mahlera. To hołd złożony tym, którzy swoją muzykę próbowali wydobywać z otchłani wieczności. Zbliżyli w ten sposób człowieka do nieznannej księgi życia, do przedziwnej transcendencji, której – według poety – doświadczyć robakom, kotom, „niemym nicościom” jest łatwiej niż ludziom.

Należy jednak wyraźnie zaznaczyć, że synteza muzyki i śmierci nie jest pomysłem Rymkiewicza. Intuicyjnej sile dźwięku zaufali już poeci romantyczni, zwłaszcza Cyprian Norwid, który w *Bema pamięci żałobnym rapsodzie*, odwołując się do tradycji gatunkowej chorału, wskazuje na inspirację formą requiem, czyli żałobnej mszy. Warto na chwilę przy tym się zatrzymać. Bardzo prawdopodobne jest, że autor *Promethidiona*, używając terminu ‘chorał’, ma na myśli konkretne dzieło, mianowicie *Requiem d-moll* KV 626 Wolfganga Amadeusza Mozarta. Przemawia za tym nie tylko fakt bardzo wczesnej i szerokiej recepcji

---

<sup>2</sup> Być może zasadne jest tu skojarzenie „muzycznych” poglądów Rymkiewicza z poetyckimi postulatami Cypriana Norwida, który wzywał do przywracania słowom ich „w y g ł o s u p i e r w s z e g o”.

twórczości Mozarta w Polsce, ale także ujęcie ściśle muzykologiczne rozpatrywanych gatunków. Głos główny w wielogłosowej muzyce średniowiecza i renesansu często był zaczerpnięty właśnie z melodii chorału gregoriańskiego. Taką melodię, skomponowaną wcześniej i wykorzystaną w nowej kompozycji, określało się mianem *cantus prius factus* lub inaczej *cantus firmus*. W tym kontekście warto podkreślić, że Mozartowskie *Requiem* kieruje słuchacza nie tylko ku romantycznej ekspresji, nowatorstwu i prekursorstwu, ale przede wszystkim odwołuje się do tradycji, do formy requiem chorałowego, średniowiecznej *missa pro defunctis*, której częścią główną jest sekwencja *Dies irae*, stanowiąca poetycki obraz Sądu Ostatecznego. Mozartowskie *Requiem* można by zatem uznać za pierwszy, najbardziej sugestywny i jednocześnie najlepiej przyswajalny przekaz artystyczny związany z syntezą muzyki i śmierci – przekaz nieliteracki rzecz jasna, ale ewokujący wiele skojarzeń i znaczeń. W liederze poromantycznej również dostrzega się sporo zjawisk związanych z omawianą tu filozoficzną optyką muzyki. Nie sposób nie wspomnieć o poecie, który jako jeden z niewielu z ogromnym zaangażowaniem ocalał w swojej twórczości romantyczną filozofię muzyki – chodzi o Bolesława Leśmiana, który pisał:

*I drgają w piersi rozdzwonione losy,  
Bije do głowy rozśpiewana krew,  
I pieśnią całe ogarniam niebiosy,  
I ziemię całą widzę poprzez śpiew!*

W wielu aspektach Rymkiewiczowski obraz poetycki przypomina barwny świat Leśmiana, jednak zaznaczyć trzeba, że jak muzyczna filozofia obu twórców ma wiele punktów wspólnych, tak ich poetycka ontologia ma ich niewiele. Bohaterowie Leśmiana bez przeszkód spotykają się i dyskutują z Bogiem, wędrują po światach i zaświatach. Postaci Rymkiewicza są natomiast skazane na zamknięcie w materialistycznej próżni i na zawieszenie gdzieś pomiędzy bytem a niebytem. Utworem, który najdobitniej potwierdza tę diagnozę jest *Arietta zimowa (Na temat z Sonaty f-moll na skrzypce i fortepian Sergiusza Prokofiewa)*:

Ktoś wychodzi spoza grobów spoza krzyży  
Śpiewaj głogu – jest już blisko coraz bliżej  
[...]  
Śpiewaj krecie śnieżnych grobów gospodarzu  
Skrzypią koła czarne koła na cmentarzu  
[...]  
Ktoś przychodzi przez zawieje przez zamiecie

Czy ktoś widział tutaj Boga – na tym świecie  
[...]  
A ty kołysz się w zawiei – dzwoń na trwoję  
To arietta na tę drogę na tę drogę

Pomijając na razie ściśle muzyczny kontekst utworu, nadmienić wypada, że mamy do czynienia z wyjątkowo dramatyczną sytuacją, w której pytanie przybysza z zaświatów trafia w próżnię. Ten tajemniczy „ktoś”, korzystając być może z pośmiertnego uwolnienia od ciała, zerka we właściwy sobie zaświat, by skonfrontować swoją wiedzę z tym, co mogą powiedzieć mu żywi. Nie otrzymuje jednak odpowiedzi na zadane pytanie. Optyczne pole bytu kurczy się więc niewyobrażalnie i zostaje w końcu ograniczone do zwierząt i roślin, które w stanie zimowej anabiozy wcale nie chcą podjąć się śpiewu arietty. Jeśli miał ktoś okazję posłyszeć Sonatę f-moll Prokofiewa<sup>3</sup>, to niewątpliwie zauważy płaszczyznę korespondencji.. Rymkiewicz w mistrzowski sposób oddaje treści ewokowane przez pierwsze takty *Sonaty*, dokonuje wypełnienia muzyki treścią poezji, co sprawia, że tekst utworu można odczytać jako literacką partyturę dzieła Prokofiewa. *Ktoś wychodzi spoza grobów spoza krzyży [...] jest już blisko coraz bliżej* – odzywają się dźwięki fortepianu w najniższym rejestrze, imitują kroki, zwiastują nadejście tajemniczego „kogoś”. *Skrzypią koła czarne koła na cmentarzu* – fortepianowy bas przyspiesza, wtórują mu skrzypcowe tryle, coraz wyżej i wyżej. Efekt jest imponujący. Mamy zatem zwiastowanie muzyczno-poetyckiego spotkania z kimś, kto przychodzi z zaświatów. Fortepianowe kroki słychać coraz wyraźniej, a możliwości poznania tajemniczy „tamtej strony” rosną do momentu, w którym pada pytanie przybysza: *Czy ktoś widział tutaj Boga – na tym świecie*. Ta dramatyczna sytuacja, związana z daremnym wysiłkiem poznania tajemnicy bytu, nawet na chwilę nie zakłóca śpiewnego toku wiersza, jak gdyby poeta z góry wiedział, że nie uda się wyprawa w zaświaty.

Rymkiewiczowska muzyka sfer, naznaczona świadomością śmierci, dochodzi także do głosu w *Kosmicznym walcu Johannes Brahmsa*. Perfekcyjne wykonanie utworu muzycznego przez Karajana i Kremera<sup>4</sup> jest punktem wyjścia dla poetyckiej refleksji o bycie i niebycie:

Nagi Brahms tańczy walca na kosmicznej scenie  
To wierszyk kotki Psocki – takie ma widzenie

Melancholijny Muhlfeld gra mu *piu tranquillo*

---

<sup>3</sup> Wysłuchanie utworu możliwe jest poprzez protokół online: <http://www.violinist.com/media/416/>

<sup>4</sup> Herbert von Karajan – jeden z największych dyrygentów operowych i symfonicznych XX wieku; Gidon Kremer – genialny łotewski skrzypek, współpracownik Karajana.

To jest wada poetów – byt z niebytem mylą

(*Kosmiczny walc Johannes Brahmsa*)

Granica życia i śmierci zaczyna się zacierać. Odbiorca jest świadkiem podglądania kosmicznych zaświatów, w których tym razem pojawia się postać nagiego Brahmsa. Kompozytor nie uchyla jednak rąbka tajemnicy – tańczy w milczeniu „na kosmicznej scenie”. Samo wykreowanie poetyckiej wizji tańczącego Brahmsa<sup>5</sup>, być może nieopatrznie postrzeganego jako określony byt, to zatem próba wydobycia go z zaświatów. W tej postaci niedostępna staje się jednak istota owego bytu-niebytu. Żeby sięgnąć po jego tajemnicę (lub przynajmniej zbliżyć się do niej), trzeba by wtopić się w harmonię kosmicznego walca, przeczuć tchnienie Boga. „Żywy trup”<sup>6</sup> Brahmsa sam nic nie powie – milczy bezkreśnie, podobnie jak upiór Schuberta, który zasiadł wśród publiczności podczas koncertu Mitsuko Uchidy<sup>7</sup> (*Upiór pojawiający się podczas wykonania Sonaty B-dur D 960 »Ostatniej«*).

Postaci Rymkiewicza nie mówią nic zapewne dlatego, że sam poeta nie do końca ufa słowu. Z tego braku zaufania bierze się zapewne pęd do muzyki, remuzykalizacji świata czy też do kreacji związanej z ideą *ut musica poesis*. Zresztą jak pisał Schlegel:

Muzyk dysponuje językiem uczucia niezależnym od wszelkich przedmiotów zewnętrznych; w języku słów, przeciwnie, wyrażanie uczuć jest zawsze uzależnione od ich związku z ideą [...]<sup>8</sup>

Sąd ten Rymkiewicz zdaje się podtrzymywać. Domeną materii jest słowo, cechą transcendencji – dźwięk. Z zaświatów nie dociera bowiem do człowieka nic, oprócz pieśni Schuberta, którą ktoś śpiewa „daleko za czasem” (*Ktoś śpiewa pieśń Schuberta*). Wszystkie dźwięki w ogrodzie, odgłosy kosmosu, barwy instrumentów, ludzkie głosy zostają scalone w potężną *Lied*, muzykę istnienia, której wyrazem na płaszczyźnie formalnej jest dystych. Dystych to szczególnie, bowiem w swym niezmaconym rytmie mknie ślepo naprzód, w świat i „zaświat”. To tak, jak gdyby rzeczywistości towarzyszyło ciągłe odliczanie, tykanie zegara, które odmierza umieranie. Panem tego zegara jest Czas-Kronos, „ślepy czas”, obracający w pył wszystko, co istnieje.

<sup>5</sup> W *Kosmicznym walcu Johannes Brahmsa* nakładają się na siebie dwie przestrzenie poetyckie: odautorska, Rymkiewiczowska oraz wizja „tutejszej poetki” – wewnątrztekstowa, stworzona przez bohatera lirycznego..

<sup>6</sup> Bardzo znamienne dla Rymkiewicza jest odwoływanie się do koncepcji i motywów baroku, jak chociażby do toposu „żywego trupa”.

<sup>7</sup> Mitsuko Uchida – japońska pianistka, wirtuoz, ur. 1948, laureatka II nagrody na Konkursie im. Fryderyka Chopina w Warszawie (1975).

<sup>8</sup> A. W. Schlegel, *Vorlesungen uber Philosophische Kunstlehre*, Leipzig 1911, s. 136.

Wpleciona w dźwięki świadomość śmierci to jednak przede wszystkim świadomość samego kompozytora, który respektuje odwieczne prawa wszechświata i nie igrza z rzeczywistością. Nieprzypadkowo w *Kosmicznym walcu Johannes Brahmsa* pojawia się postać Richarda Muhlfelda, klarncisty, dzięki któremu Brahms u schyłku życia komponuje kwintet, trio i dwie sonaty. W tym samym kontekście Rymkiewicz przywołuje sylwetkę Kathleen Ferrier, genialnej śpiewaczki mezzosopranowej, która umiera zaraz po premierze utworu Mahlera (*Kathleen Ferrier umiera w młodości na raka*). Poeta przybliży więc czytelnikowi doniosły moment „ziemskiego namaszczenia” śmiercią, czas, kiedy muzyk-kompozytor ma świadomość własnego umierania. To bardzo trafne skojarzenie, zwłaszcza, gdy przyjrzymy się twórczości „gigantów”. Mozart skomponował *Requiem d-moll* KV 626, jedno z największych dzieł muzyki klasycznej, kiedy leżał na łożu śmierci. Osłabiony chorobą, wyczerpany pracą zdołał podyktować swemu uczniowi mszę żałobną do ósmego taktu *Lacrimosa dies illa*. Jak twierdzą historycy muzyki, Mozart miał świadomość tego, że komponuje *Requiem* na własny pogrzeb. Z jeszcze ciekawszą sytuacją mamy do czynienia, gdy przeglądamy korespondencję Chopina. Okazuje się bowiem, że kompozytor, w liście z 1830 r. do Tytusa Woyciechowskiego, pisał:

Jeszcze siedzę – nie mam dosyć siły do zdecydowania dnia, myślę, że wyjeżdżam po to, żebym na zawsze zapomniał o domu; myślę, że jadę umrzeć – a jak to przykro musi być umierać gdzie indziej, nie tam, gdzie się żyło.<sup>9</sup>

Przypomnijmy – rok 1830 to data wyjazdu Chopina z kraju. Nie byłoby w tym liście nic nadzwyczajnego, gdyby nie swego rodzaju prorocza myśl pianisty, wizja, która narodziła się w jego głowie dziewiętnaście lat przed śmiercią. Sam Rymkiewicz mówi w rozmowie z Bohdanem Pociemem:

Jeśli chodzi o inspiracje Chopina — ich źródło — to nie ulega dla mnie wątpliwości, że było w śmierci, w umieraniu. Śmierć, umieranie, a więc także nicość — od tego często w sztuce wszystko się zaczyna. Mówią, że Pablo Casals był wielkim wiolonczelistą, ale posłuchaj, jak on gra koncert Schumanna — w ogóle mnie to nie porusza. To jest przepiękny koncert, sam w sobie. Ale Casals nie robi na mnie żadnego wrażenia. A kiedy słucham tego samego koncertu granego przez Jacqueline du Pré, to dygoczę. [...] I zauważ, że akurat tu mówimy o jednym biednym gruźliku od nokturnów, jednym biednym szaleńcu, który umarł przed pięćdziesiątką, oraz

---

<sup>9</sup> B. Weber, *Chopin*, Wrocław 2003, s. 50.

o rakowatej śpiewaczce i o wiolonczelistce, która umarła na stwardnienie rozsiane w młodym wieku. Jest być może tak, że nicość wysłała takie swoje światła.<sup>10</sup>

Jednak to, co dla Rymkiewicza zdaje się być najistotniejsze w kontekście muzyki, związane jest nie z samymi muzykami, ale przede wszystkim z szeroko pojętym dziełem czy też konkretnym wykonaniem utworu. Schubert-upiór, który pojawia się podczas koncertu Mitsuko Uchidy jest całkowicie bezużyteczny. Siedzi wśród publiczności w spleśniałym surducie, ma tłuste włosy, brudne paznokcie, skarpetki i buty nie do pary. Dopiero metonimia w puencie utworu nadaje właściwy sens postaci Schuberta:

Tu czy tam taki Schubert komuż on się przyda  
Ale bosko ach bosko grała go Uchida

Kontrast pomiędzy estetycznym doświadczeniem słuchacza koncertu Uchidy a lekko nadgniłym Schubertem wskazuje na szczególne zainteresowanie Rymkiewicza ocalającą siłą muzyki. Jest to dla poety zapewne graniczna sfera transcendencji, ponieważ ludzkie doświadczenie dalej sięgnąć nie może. Rymkiewiczowska metonimia spełnia tu rolę zasadniczą – koncert jest odtworzeniem utworu Schuberta i zarazem odtworzeniem samego Schuberta. Ten metafizyczny fenomen zostaje wyeksponowany przez podmiot liryczny poprzez trzykrotne użycie epitetu ‘bosko’, odsyłając jednocześnie do do pojęcia ‘muzyki sfer’. Przyjmując muzyczną perspektywę odgłosów wszechświata, to właśnie Schubert jawi się jako jedyny możliwy byt-niebyt, któremu można by przypisać pierwiastek boski. Rymkiewicz nie jest jednak pewien takiego rozstrzygnięcia, co dość wyraźnie sygnalizuje. Na wszelki wypadek lewy but Schuberta zostaje wysłany w otchłań, by dowiedzieć się, czy Bóg gdzieś się nie schował:

Siedział wśród publiczności w spleśniałym surducie  
Prawa noga w skarpetce lewa w prawym bucie

Zaś but lewy – gdzie w otchłań skręca jego droga  
Właśnie poszedł – i pytał czy jest tam coś z Boga

Nader często poszukiwaniom Boga towarzyszy w utworach Rymkiewicza muzyka. Muzyczne tło sprawia, że dla „istnieniowego przygłupa”, jakim jest człowiek, otwierają się nowe

---

<sup>10</sup> *Rozmowa Pocięja z Rymkiewiczem w Milanówku*, opr. M. Bojanowska-Pomierny, 1999, [protokół online:] <http://free.art.pl/podkowa.magazyn/archiwum/rozmowa24.htm>, [czas dostępu:] 21.05.2007r., godz. 14,30.

możliwości poznania. Wbrew pozorom nie zawsze jest to dla poety mglista i wyłącznie intuicyjna perspektywa. Rymkiewicz zdaje się poszukiwać prawdziwego doświadczenia transcendencji nie tylko w płaszczyźnie estetycznej, ale także intelektualnej. I ten właśnie intelekt podsuwa mu myśl o tym, że ocalająca moc muzyki i sztuki w ogóle istnieje, toteż możliwa jest pół-śmierć czy pół-żywość. Implikuje to jednak zgodę artysty na istnienie kalekie i niepełne.

Wiersze poety „zatapiają się” w dźwiękach, jego ogród wypełniają grania i śpiewy. Wszystko w myśl odwiecznej zasady, że to, co istnieje wydaje odgłosy życia. Śpiewają nie tylko jeże i krasnale. Muzykę świata współtworzą nawet „grająca na rożku przestrzeń”<sup>11</sup> (*Ogród w Milanówku. Koniec listopada*) i *tańcząca boso zima* (*Zima w Milanówku*). Oprócz tych wszystkich odgłosów, w ogrodzie słychać także wiele utworów muzyki klasycznej, których pojawienie się konstytuuje wątek autotematyczny. Zbiór daje możliwość poznania poety-melomana i miłośnika dobrego smaku muzycznego. Zdarza się też, że tego typu wątki odzwierciedlają nie tylko wysublimowany gust autora, ale także wskazują na konkretne fakty z jego biografii. Nie są to bynajmniej rozwiązania akcydentalne, a na ich poetycką kreację składa się wiele warstw sensów, znaczeń i odczytań – fragment wiersza *Ogród w Milanówku – palenie gałęzi*:

Do ognia gałązeczko! W ogień suche wino!  
Nawet nie wiesz kim byłeś chłopcem czy dziewczyną

Ósmy kwartet Dymitra grają cztery grusze  
Byłaby niespodzianka – gdybyś ty miał duszę

Dymitr Szostakowicz, radziecki kompozytor, autor piętnastu kwartetów smyczkowych uważanych za arcydzieła muzyki klasycznej, kilkakrotnie pojawia się w tomie Rymkiewicza. Nieprzypadkowo. *VIII kwartet smyczkowy*, napisany w 1960 roku, najbardziej przesiąknięty jest duchem wojny i ludzkiej tragedii, co w sposób oczywisty koresponduje z młodzięcym doświadczeniem samego poety. *Kwartet* powstał po wizycie kompozytora w zniszczonym nalotami Dreźnie. Trzy z pięciu części utworu utrzymane są w bardzo wolnym tempie *largo*, natomiast jednej narzuca Szostakowicz tempo szybkie – *Allegro molto*, co sprawia, że fragment ten nie odzwierciedla li tylko smutnej refleksji o brutalnym XX wieku, ale odwołuje się bezpośrednio do przebiegu drezdeńskiej katastrofy. Opisowość kwartetów smyczkowych

---

<sup>11</sup> Wszystkie fragmenty wierszy, jeśli nie opatrzone ich odrębnym przypisem, cytowane są za: J. M. Rymkiewicz, *Zachód słońca w Milanówku*, Warszawa 2002.

Szostakowicza związana jest również z dramatem, jakiego kompozytor doświadczał na co dzień, żyjąc w zakłamanym systemie ZSRR. Zagadnienia te, tak bliskie przecież autorowi *Zachodu słońca w Milanówku*, zajmują w jego utworze miejsce centralne. Gałązki gruszy, delikatne i kruche, wrzucane do ogniska na tle *Allegro molto* dobitnie kojarzą przypadkowość i ślepy los z życiem człowieka, a nade wszystko ewokują obraz ludzkiej zagłady i największej maszyny zła XX wieku:

W ogrodzie ślepy starzec w starym kapeluszu  
Grabi liście – w ognisko rzuca garstkę suszu  
[...]  
Jesteś z mroku gałązek jesteś bardzo blisko  
Gałązeczki listeczki rzuć to na ognisko

Da się jednak zauważyć, że pesymistyczna refleksja dotycząca ślepego ludzkiego losu znów znajduje swe dopełnienie w pierwiastku ocalającym. Dla piszącego ten tekst istotnym zagadnieniem był wybór grusz na wykonawców *Kwartetu* w wierszu Rymkiewicza. Wybór ten nie okazał się przypadkowy. Podglądając historię lutnictwa, nie sposób nie zauważyć, że drewno gruszy było niegdyś jednym z podstawowych surowców do budowy skrzypiec, altówek czy wiolonczel. Sam mistrz, Antonio Stradivari, jeden z najwybitniejszych lutników, przedstawiciel szkoły kremoenkiej, wykorzystywał drewno gruszy w swych niepowtarzalnych konstrukcjach.

Tematyka muzyczna „Zachodu słońca w Milanówku” zarysowana w niniejszym artykule stanowi jedynie wstęp do rozważań o tym zjawisku – szerzej o Rymkiewiczowskiej muzyczności w innych moich pracach.