

Maryla RENAT

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Poetyka słowno-dźwiękowa pieśni solowych Grażyny Bacewicz

1. Podłoże metodologiczne

Przystępując do analizy i interpretacji utworów wokalnoinstrumentalnych, trzeba mieć na uwadze ścisły, wzajemny związek tekstu słownego i jego dźwiękowego opracowania. Podkreślanie, uwypuklanie sensu literackiego pierwowzoru poprzez dopełnienie go dźwiękową oprawą w bodaj najsilniejszym stopniu przejawiało się w formie pieśni solowej. Ujęcie poezji czy też prozy w muzyczną formę wiąże się zawsze z pewną jej przemianą w wyższą postać przekazu estetycznego. Udźwiękowiony tekst literacki przemawia już na innej, niż czysto słowna, płaszczyźnie.

Najczęściej poezja jest czynnikiem inspirującym dla „oprawy muzycznej”. Badacz związków słowno-muzycznych, Michał Bristiger pisze: „Z punktu widzenia miejsca tekstu w łańcuchu komunikacyjnym «pierwszym» tekstem jest tekst literacki, np. wiersz, ze wszystkimi jego właściwościami treściowymi i brzmieniowymi, «transformacji», stając się tekstem linii wokalne (w jej dwóch postaciach – abstrakcyjnej i konkretnej). Ale linię wokalną możemy poddać idealnemu rozszczepieniu, uzyskując czystą linię muzyczną, czyli wokalizę, oraz jej tekst słowny, który z uwagi na muzyczny charakter nazwiemy «muzycznym tekstem słownym»”¹.

Aura treściowa tekstu literackiego zawsze wyzwala aurę ekspresyjną dokomponowanej muzyki. Powszechnie znane w liryce wokalne „chwytły ilustracyjne”, wkomponowane w warstwę towarzyszenia instrumentalnego, stają się

¹ M. Bristiger, *Muzykologia a lingwistyka. Zagadnienia z pogranicza dyscypliny*, [w:] *Muzyka w kontekście kultury. Spotkania muzyczne w Baranowie „ars nova – ars antiqua”*, cz. 1, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1978, s. 17 (przedruk także w: idem, *Myśl muzyczna. Studia wybrane II*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2011, s. 141–153).

komponentem owej „wyższej formy przekazu”. Zespolenie języka mówionego z językiem dźwiękowym wyzwala sieć wzajemnych oddziaływań. Forma poezji (zazwyczaj zwrotkowa o różnym ułożeniu sylab, rymowana bądź nie) z reguły wpływa wprost na formę materiałową opracowania muzycznego. Powtarzalność słów przywołuje powtarzalność motywyki muzycznej (czasem wariacyjnej), a kolejne strofy tekstu poetyckiego oddzielane są instrumentalnymi przejściami.

W ogólnym planie formalnym współzależności te są proste. Gdy jednak wnikiemy głębiej w strukturę oraz naturę języka muzyki i języka poezji, dostrzegamy istotne różnice. Znany belgijski językoznawca, twórca antropologii strukturalnej, Claude Lévi-Strauss, który swą teorią wywarł silny wpływ na powstanie nowych trendów metodologicznych w muzykologii (także polskiej), interpretuje muzykę jako język. Enrico Fubini w swej pracy o historii estetyki muzycznej przedstawia jego spostrzeżenia: „Język muzyki różni się [...] od języka poezji tym, iż muzyka posiada własny nośnik, który nie znajduje żadnego pozamuzycznego zastosowania”. Z kolei „nośnikiem poezji jest artykułowana mowa stanowiąca własność powszechną”². I dalej: „[...] muzyka, podobnie jak inne języki, uznana jest za element pośredniczący, za punkt styczny dwóch odrębnych sieci – kultury i natury; to właśnie sprawia, iż może ona nieść w sobie znaczenia”³.

Natura frazy muzycznej różni się od wersu poetyckiego. Słowa wersu literackiego wypowiedziane są najczęściej (lecz nie zawsze) w krótszym czasie, niż muzyczny tekst słowny. Wkomponowanie muzycznej rytmizacji, która często-kroć wydłuża dane sylaby, kreuje melizmatyczne figury, zmienia to w istotny sposób już samą prozodię poetycką, podnosząc jednocześnie jej poziom ekspresyjny. „Opis organizacji muzycznego tekstu słownego – stwierdza Michał Bristiger – musi wziąć pod uwagę fakt, że organizacja języka osiąga w utworze muzycznym swój trzeci stopień”⁴. Owe trzy stopnie można rozdzielić następująco: organizacja samego słowa – organizacja języka poetyckiego – organizacja muzyczna słów i poezji. Bardzo szczegółowa analiza poszczególnych stopni organizacji języka poetyckiego wymagałaby wejścia do terminologii językoznawstwa, jednakże „wychodząc ze struktury tekstu poetyckiego (np. wiersza), należałoby stwierdzić – tu zaczyna się kompetencja muzykologii – czy figury językowe tekstu otrzymują odpowiedniki w postaci figur muzycznych”⁵. A od strony aksjologicznej konstatuje bardzo istotny wniosek: „Nie zawsze będą to analogiczne, równoległe figury, często są stosowane antytetyczne figury muzyczne (np. kontrast muzyczny tam, gdzie po stronie słowa mamy identyczność lub podobieństwo, i wybitne dzieła muzyczne zdają się potwierdzać pogląd, że najbardziej płodne artystycznie są tylko **częściowe paralelizmy** [podkr. M.R.]

² E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 1997, s. 483.

³ Ibidem.

⁴ M. Bristiger, *Muzykologia a lingwistyka...*, s. 19.

⁵ Ibidem.

między słowem i muzyką, wzbogacone układami kontrastującymi, chiasmatycznymi. Współdziałanie struktury tekstu słownego i struktury muzycznej staje się przedmiotem takiego opisu analitycznego”⁶.

Powyższe założenie metodologiczne może być realizowane na różnych poziomach dzieła. Szczegółowa analiza na poziomie tzw. „semów” (minimalnych jednostek znaczenia słów) w warstwie niższej, związków między jednostkami muzycznymi (pojedynczymi dźwiękami) a słowami stanowi jeden z poziomów dzieła. Wyższe warstwy znaczenia, funkcjonujące jako obrazy poetycko-muzyczne w odniesieniu do formy pieśni posiadają większy sens, jako że pieśń, będąca wokalną miniaturą, zawsze tworzy sama w sobie jednostkę semantyczną. Analiza na tym poziomie, hermeneutyczna, w powiązaniu z formą materiałową i rozpatrzeniem strony ekspresyjnej, ściśle sprzężonej z tekstem literackim, będzie patronować analizie pieśni solowych Grażyny Bacewicz, przedstawionej w niniejszym opracowaniu.

Rozważania teoretyczne Michała Bristigera stanowią punkt wyjścia, moment świadomości obszaru problematyki badawczej. Wyższy stopień konkretyzacji metodologicznej zawiera praca Mieczysława Tomaszewskiego, poświęcona wybranym pieśniom Karola Szymanowskiego. Autor w podrozdziale zatytułowanym *W stronę teorii pieśni* wyróżnia cztery warstwy współtworzące utwór słowno-muzyczny: brzmienie, ukształtowanie, ekspresję i znaczenie. Zależności słowno-muzyczne ujmując tak: „I poezja i muzyka, jako sztuki czasowe i audytywne zarazem, posiadają, jak wiadomo, szereg właściwości wspólnych. Ich układ wzajemny i ich funkcja w utworze jest wprawdzie w obu sztukach zasadniczo odmienna, niemniej na tej właśnie ograniczonej wspólnocie polega możliwość ich współdziałania: w warstwie fonicznej – wspólność istnienia zjawisk dotyczących wysokości brzmienia, czasu jego trwania, jego jakości dynamicznych i w pewnym stopniu również barwnych; w warstwie strukturalnej – wspólność czasowego charakteru wszelkich układów konstrukcyjnych, a więc wspólność zasadniczych założeń wszelkich układów konstrukcyjnych [...]; w warstwie ekspresyjnej – wspólność niektórych sposobów przejawiania się ekspresji w utworze, tych mianowicie, które odwołują się do zjawisk dynamicznych, czasowych i wysokościowych; w warstwie semantycznej – wspólność odwołania się do desygnatów istniejących poza danym utworem [...]”⁷. W swojej teorii pieśni Tomaszewski wyszczególnia dwie klasyfikacje w zakresie:

- 1) możliwości wzajemnych stosunków słowno-muzycznych,
- 2) możliwości zestrojenia poezji z muzyką.

W każdej z nich z kolei wyróżnia 4 odmiany, które jednakże będą zawsze przybliżone w momencie ich przystosowywania do konkretnego utworu.

⁶ Ibidem.

⁷ M. Tomaszewski, *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego. Cztery studia*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1998, s. 51.

W pierwszej klasyfikacji, stosunków słowno-muzycznych, odmiany przedstawiają się tak:

- a) zestrojenie pełne (pełna zgodność tendencji),
- b) zbieżność (ogólna zgodność tendencji),
- c) obojętność (autonomia obu warstw, tzn. słownej i muzycznej),
- d) przeciwstawność (niezgodność obu warstw).

W drugiej klasyfikacji, a więc zestrojenia poezji z muzyką, Tomaszewski wyszczególnia także 4 typy:

- a) semantyczny (komunikatywna funkcja słowa jest na planie pierwszym),
- b) ekspresywny (jakości ekspresywne występują w roli formotwórczej),
- c) strukturalny (jakości wersyfikacyjne występują w funkcji formotwórczej),
- d) foniczny (wtórne dla poezji właściwości brzmieniowe wychodzą na plan pierwszy)⁸.

W niniejszym artykule, poświęconym analizie pieśni solowych Grażyny Bacewicz, punkt ciężkości skoncentrowano na relacjach pomiędzy materiałową formą muzyczną (wraz z omówieniem faktury) a rozplanowaniem tekstu poetyckiego z pominięciem analizy językoznawczej, która nie wchodzi w zakres badań muzykologicznych. Kolejnymi uwzględnionymi współczynnikami są: strona ekspresyjna, efekty ilustracyjne, które szczególnie wyraźnie manifestują swoją obecność w omawianych dziełach. Przytoczone we wstępie opinie ukazujące mnogość stanowisk badawczych dają podstawę i szerszą perspektywę spojrzenia na analizowane pieśni.

2. Część analityczna

Polska liryka wokalna w XX wieku tworzyła bardzo obszerny nurt. W latach międzywojennych, w których Grażyna Bacewicz skomponowała swe pierwsze pieśni, najwybitniejszym przedstawicielem w tym gatunku był oczywiście Karol Szymanowski. Jego *Słopiewnie* do słów Juliana Tuwima oraz solowe *Pieśni kurpiowskie* do słów ludowych stworzyły nowy wzorzec liryki o charakterze narodowym. Oprócz Szymanowskiego lirykę wokalną uprawiał prawie każdy czynny kompozytor, m.in.: Stanisław Niewiadomski, Feliks Nowowiejski, Raul Koczalski, działający poza granicami kraju (twórca ok. 250 pieśni), Aleksander Tansman, Tadeusz Kassern. Pieśni, podobnie jak inne gatunki, były świadectwem ścierania się różnych tendencji stylistycznych. Komponowano do tekstów poetów rodzimych, jak i obcych oraz opracowania pieśni ludowych.

⁸ Ibidem, s. 52.

a) Pieśni wczesnego okresu twórczości

Grażyna Bacewicz ogółem skomponowała 16 pieśni solowych, niemal wszystkie na sopran z fortepianem. W pierwszych, młodzieńczych utworach Bacewiczówna, poszukując własnej drogi, nawiązywała do różnych stylów i technik, np. chętnie sięgała do polifonii, co było naturalną konsekwencją studiów kontrapunktu. Niektóre z jej wczesnych kompozycji utrzymane są w konwencji późnoromantycznej, z rozbudowaną fakturą i harmoniką. Z tego czasu, z roku 1929, pochodzi pierwsza liryczna pieśń, *Różowe w polu powoje*, do słów nieznanego autora, będąca jeszcze odgłosem odchodzącej epoki, a która „w strukturze swej i poetyce nawiązuje do romantyzujących pieśni Jana Galla, lecz w treści harmoniczej i wzajemnych związkach linii melodycznej i akompaniamentu zdradza wpływy nowszych rozwiązań”⁹. Zatem język dźwiękowy tej pierwszej próby pieśniarskiej zbliżony jest do kompozytorów przełomu XIX i XX wieku¹⁰. W następnym roku powstaje pieśń *Oj, matulu* do słów Danglówny¹¹. Obydwa te utwory, tak jak wiele innych młodzieńczych kompozycji, nie zostały opublikowane.

Dojrzałością warsztatową odznacza się pięć pieśni z lat 30. Wspólna dla nich jest inspiracja poezją orientalną. Anna Nowak, autorka referatu z 1989 roku poświęconego pieśniom Bacewiczówny, uzasadnia tę inspirację ogólną tendencją charakterystyczną dla formacji młodopolskiej, fascynacją egzotyczną sztuką Wschodu, która przecież tak silne piętno wyryła także na muzyce Karola Szymanowskiego w II okresie jego twórczości: „Poezje orientalne cieszyły się w międzywojennej Polsce sporą popularnością. Można powiedzieć, że panowała na nie swego rodzaju moda, także wśród kompozytorów. Przypomnijmy: pieśni inspirowanych poezją orientalną powstało wówczas kilkadziesiąt, komponowali je: Szymanowski, Perkowski, Lefeld, Friemann, Maklakiewicz, Regamey. Być może, iż ten impuls zadziałał”¹².

Serię pieśni Grażyny Bacewicz do arabskiej poezji otwiera pieśń *Róże*. Powstała w 1934 roku do wiersza *Nedže* z anonimowego zbioru z X wieku, opublikowanego w 1921 roku w przekładzie Leopolda Staffa i pod tytułem *Ogród pieszczot*. Formę muzyczną w tej pieśni kształtuje tekst. Zbudowana jest z 4 odcinków, opartych na tym samym materiale, przekształcanym w nowe warianty, odpowiadające nowym wersom tekstu. Tworzą schemat: **a a₁ a₂ a₃**. Poetycki układ zdań zbliżony jest do prozy, nie wykazuje rymowań, nie dzieli się na strofy. Materiał muzyczny wyprowadzony został z pierwszego odcinka, odpowiada-

⁹ M. Gąsiorowska, *Bacewicz*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1999, s. 49.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ W rękopisie pieśni brak jest imienia poetki, nie podaje go również Małgorzata Gąsiorowska w swej monografii kompozytorki; zob. eadem, *Bacewicz*, s. 448.

¹² A. Nowak, *Pieśni solowe Grażyny Bacewicz*, Referat wygłoszony na Sesji ZKP Grażyna Bacewicz – człowiek i dzieło. W 80 rocznicę urodzin i 20 rocznicę śmierci, Warszawa 9–10 stycznia 1989, cyt. za: M. Gąsiorowska, *Bacewicz*, s. 93.

jącego pierwszemu zdaniu wiersza. Poniżej przedstawiony jest tekst, z podziałem na muzyczne „odpowiedniki” materiałowe, stąd odstęp między zdaniami wiersza:

Dla trojga dziewcząt, co przechadzały się w moim ogrodzie,
Zerwałem trzy róże.] a

Nadeszła Nedże niedobra i rzekła:
Zerwałś trzy róże.] a₁

Pokaż mi w swym ogrodzie tę, która jest Ci najmiłsza
I którejś nie dał nikomu.] a₂

Cicho podałem jej zwierciadło.
(Trzy róże, trzy róże)] a₃

Ostatnie słowa, ujęte w nawias, dodane są przez kompozytorkę. Każdy z odcinków jest tej samej długości; Bacewiczówna uwypukla punkty węzłowe tekstu – „zerwałem trzy róże” – poprzez krótkie *parlando*. Wers ten powtarza się na niemal identycznych frazach:

Meno mosso

dzie - ucząt, co prze - cha - dza - ły się w mo - im o - gro - dzie, ze -

mp

Tempo I

- rwa - łem trzy ró - że, ze - rwa - łem trzy ró - że.

Przykład 1. Pieśń *Róże* (1934) do anonimowej poezji arabskiej z X wieku w przekładzie Leopolda Staffa, takty 10–14

Drugim czynnikiem podkreślającym sens słów jest zmiana faktury partii fortepianowej, zatrzymanie ruchu szesnastkowego w akompaniamencie (jest to semantyczne odniesienie do sytuacji przechadzania się w ogrodzie, a zerwanie róż – spowolnienie ruchu dźwiękowego) i przejście w tryb akordowy. Tonalność pieśni osadzona jest w C-dur, z licznymi wychyleniami do innych tonacji i zmia-

nami chromatycznymi, logicznie występującymi w wyżej wspomnianych punktach węzłowych narracji. Ten sam sens posiada dwukrotna zmiana metrum. Opracowanie tekstu jest sylabiczne, a rytmizacja dostosowana do ilości zgłosek tekstu. Pieśń *Róże* w zakresie wzajemnych stosunków słowno-muzycznych reprezentuje odmianę „zbieżność”, czyli ogólną zgodność tendencji słowa i oprawy dźwiękowej, natomiast w drugiej klasyfikacji, zestrojenia poezji z muzyką, przedstawia typ semantyczny.

Dwa lata później Bacewiczówna ponownie sięga do poezji Wschodu, do tekstu Rabindranatha Tagore ze zbioru *Ogrodnik* w przekładzie Jana Kasprowicza. Tytuł pieśni pochodzi od pierwszych słów tekstu: *Mów do mnie, o miły* (1936). W charakterystyce Małgorzaty Gąsiorowskiej, autorki monografii kompozytorki, czytamy: „Narracją muzyczną rządzi tu swoboda emocjonalnego kształtowania linii melodycznej tkanej z krótkich fraz, układających się mimo to w dość regularny wzór. Regularność budowy ustępuje tu ekspresji; muzyczna mowa rozpostarta jest między pełnym napięciem *parlando* a dwukrotnym wybuchem szerokointerwałowych zwrotów. Emocjonalność utworu, przywodząca na myśl niektóre pieśni Szymanowskiego, podkreślana jest przez płynny akompaniament, zaś tonacja A-dur pojawiająca się jedynie na początku i końcu tej repryzowej formy – tym bardziej kontrastuje ze swobodą harmoniczną przebiegu, w którym diatoniczna «szorstkość» ustąpiła tym razem pola miękkości pełnej chromatyki»¹³.

Specyficzny, asymetryczny jest układ tekstu w repryzowej formie tej pieśni: ogniwa skrajne, zawierające odpowiednio 8 i 10 taktów, są opracowaniem tylko jednego wersu. Ogniwo środkowe, 32-taktowe, emituje niemal cały tekst wiersza; realizuje 10 wersów. Schematyczne przedstawienie formy tej pieśni stwarza pewne trudności. O ile partia wokalna, dostosowana ściśle do prozodii tekstu, pretenduje do miana formy przekomponowanej, to partia fortepianowa oparta jest w całości na dwóch formułach, ewolucyjnie rozwijanych w narracji. Ponownie mamy tu do czynienia z typem semantycznym, w którym linia wokalna potraktowana jest niemal recytatywnie, deklamacyjnie (liczne recytacje na jednej wysokości). Partia fortepianowa, kształtowana z wyjściowej formuły figuracyjno-harmonicznej, podpartej dwudźwiękowym „pedałem” całonutowym (na początku każdego taktu), posiada charakter autonomiczny względem warstwy wokalne (trzecia odmiana: „obojętność” w zakresie wzajemnych stosunków słowno-muzycznych).

Pieśń ta zwróciła uwagę samej Stanisławy Korwin-Szymanowskiej, która była też jej pierwszą wykonawczynią (z towarzyszeniem Kiejstuta Bacewicza, brata kompozytorki)¹⁴.

¹³ Ibidem, s. 105.

¹⁴ Warto odnotować fakt biograficzny – rok powstania utworu (1936) to szczególny moment w życiu kompozytorki, bowiem w tym samym roku wyszła za mąż za Andrzeja Biernackiego, lekarza, melomana i muzyka-amatora.

Andante

Mów do mnie

o miły ty! Po-wiedz mi w słowach

Przykład 2. Pieśń *Mów do mnie, o miły* (1936) do słów Rabindranatha Tagore, takty 1–6

Trzy kolejne pieśni stanowią swego rodzaju tryptyk, choć Bacewiczówna nie ujęła ich tak. Wszystkie czerpią poezję z tego samego źródła; ponownie jest to poezja arabska w przekładzie Leopolda Staffa. Wszystkie oscylują wokół tej samej tematyki: miłości i samotności. To swoiste erotyki. Powstały w 1938 roku, a ich tytuły to: *Mamidło*, *Inna*, *Samotność*. W sensie czysto muzycznym również tworzą minicykl liryczny. Pierwsza i trzecia pieśń posiada charakter deklamacyjny-epicki, środkowa jest lżejsza, nieco groteskowa. Budowa pierwszej pieśni, *Mamidło*, wykazuje cechy podobne do pieśni *Mów do mnie, o miły*. Partia wokalna, recytatywna operuje melodyką przekomponowaną, stale zmieniającą, natomiast partia fortepianowa tworzy konstrukcję repryzową **a b a₁**. Jest tłem, który w swym rozwoju fakturalnym podkreśla ekspresję poezji. Układ wiersza, heterosylabiczny (różna ilość sylab w każdym wersie), nieregularny, zbliżony jest do prozy. Treść na wpół realna, o nostalgicznej wymowie, przywołuje recytatywną linię wokálną, podkreślającą wydłużoną wartością rytmiczną (z fermatą) słowa semantycznie kluczowe. Charakter mowy śpiewanej w tej pieśni podkreślony także został polimetrią i niemirowymi kwartolami w metrum ⁶/₈. Jest to nie tyle pieśń, co krótka, mroczna opowieść epicka. Towarzyszenie instrumentalne imituje „pustynny krajobraz” („Śniłem, że wycieńczona karawana ciągnęła pustynią” – tak brzmi drugi wers tekstu), ze statyczną linią w górnym głosie, kontrapunktującą tok wokalny. Głos środkowy i najniższy fortepianu na dłuższym odcinku pozostają w prostej relacji polirytmicznej (ze-

spolenie pulsu trójkowego z duolami), co można odczytać jako dźwiękowy symbol aury snu, toczącego się w atmosferze wyczerpania i wzrokowych halucynacji. Typ semantyczny splata się tu z tzw. „odmianą zbieżną” zestrojenia poetycko-muzycznego. Fortepian swą miarową figuracją opowiada „pustynny sen”.

W drugiej pieśni, *Inna*, faktura fortepianu operuje stałym pulsem ósemkowym w całej pieśni, pomimo zmian motywiki w sensie melodycznym (budowa **a b a₁**). Odcinki **a** i **a₁** partii fortepianowej tej pieśni posiadają krótką artykulację, nadającą charakter groteskowy. Melodyka linii wokalne jest tu bardziej ruchliwa, zróżnicowana melorytmicznie.

The musical score for 'Inna' is presented in two systems. The first system shows the vocal line (treble clef) and the piano accompaniment (grand staff). The tempo is 'Allegretto' and the dynamic is 'mp'. The lyrics are 'Dłoń mo-ja, prze-su-nę-ła się'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pulse. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'po jej cie-le. Spa-ła. Pa-trzy-łem'. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pulse, with some dynamics like 'mf' and 'p' indicated.

Przykład 3. Pieśń *Inna* (1938) do anonimowej poezji arabskiej w tłumaczeniu Leopolda Staffa, takty 1–8

Z kolei pieśń *Samotność* łączy płynną, liryczną melodykę z deklamacyjnością, forma muzyczna tworzy małe rondo: **a b a c a₁**. Powrót materiału **a** oznacza powrót wersu poetyckiego: „Czekam jej, jak co dzień. Czy wróci?”. Końcowy powrót akordowo-chorałowej treści fortepianu towarzyszy nowej frazie i podtrzymuje jej spokojny, melancholijny wyraz.

Omówione trzy pieśni z 1938 roku odznaczają się ekspresją ściszoną, nieco przytłumioną. Intensywniejsze momenty wyrażane są większym skokiem interwałowym linii wokalne. Ważnym współczynnikiem kreującym wyraz emocjonalny jest harmonika partii fortepianowej oscylująca między łagodną, konsonansową akordyką a współbrzmieniami dysonującymi, silnie schromatyzowanymi.

Występują też – tak znamienne dla języka dźwiękowego późniejszej twórczości kompozytorki – paralelizmy oraz zmienność trybów. Często swą narrację prowadzi w układzie trójpłanowym. Zmienne są formuły rytmiczno-fakturalne fortepianu, stanowiące tło brzmieniowe, płaszczyznę-osnowę, na tle której postępuje motywicznie samodzielna partia wokalna. Omówione wyżej pieśni posiadają wersję na tenor i orkiestrę, z klasyczną, podwójną obsadą instrumentów dętych¹⁵.

b) Pieśni lat powojennych – w stronę poezji polskiej

Kolejne pieśni powstały w latach powojennych, w okresie rozkwitu stylu neoklasycznego kompozytorki. Wtedy tylko raz Grażyna Bacewicz sięga do poezji Rabindranatha Tagore ze zbioru *Gitanjali* tłumaczonego przez Jana Kasprowicza z angielskiego przekładu autora wierszy. Sam wiersz, po który sięgnęła kompozytorka, utrzymany jest w podobnej jak pieśni z lat 30. aurze ekspresyjnej. Nosi tytuł: *Zakończ więc pieśń*, natomiast pieśń Bacewiczówny oparta na nim zatytułowana została *Rozstanie* (1949). Posiada prostą formę repryzową, na koniec powtarzany jest pierwszy wers wiersza. Melodyka wokalna niespokojna, zróżnicowana rytmicznie, uwypukla emocjonalny wymiar tekstu, także poprzez stosowanie niemiaryowych grup rytmicznych. Sylabiczne traktowanie tekstu – wzorem pieśni wczesnego okresu – pozostaje. Faktura fortepianu zawiera struktury poliakordowe w odcinkach skrajnych, a w ogniwie środkowym przyjmuje postać polifonizującą. I w tym ogniwie środkowym opracowuje właściwie cały tok wiersza. Zatem forma muzyczna jest niezależna od swobodnego układu wersyfikacyjnego poezji. Stosunki słowno-muzyczne w pieśni *Rozstanie* są zmienne. W początkowych taktach (pierwszy wers) pozostają w relacji wręcz przeciwstawnej, dla tekstu mówiącego o konieczności rozstania (od taktu 8, drugi wers tekstu) są zbieżne, a dla ostatniego wersu – obojętne. Tu partia fortepianu harmonicznie dopełnia deklamację wokálną, tworząc tylko dźwiękowe tło.

Pieśni: *Rozstanie* i *Smuga cienia*, jak i wcześniejsza *Oto jest noc* z 1947 roku, powstały w kontekście niezwykle intensywnej i obfitej twórczości instrumentalnej Bacewiczówny. Wtedy to, w pierwszym pięcioleciu powojennym, kompozytorka tworzy swe najwybitniejsze dzieła w stylistyce neoklasycznej: *III Kwartet smyczkowy*, *Koncert na orkiestrę smyczkową*, *IV Sonatę skrzypcową*, *Koncert fortepianowy*, *III Koncert skrzypcowy*. Koniec lat 40. to także okres wielu sukcesów Grażyny Bacewicz. W 1948 roku otrzymała wyróżnienie na Międzynarodowym Konkursie Sztuki w Londynie za *Kantatę Olimpijską* oraz wyróżnienie za *Introdukcję i Kaprys* na orkiestrę symfoniczną na Konkursie Kompozytorskim im. Karola Szymanowskiego. Często uczestniczyła w krajowych i zagranicznych „rywalizacjach” kompozytorskich. Rok 1949 przyniósł jej kolejne 4 nagrody: II nagrodę za *Koncert fortepianowy* i III nagrodę za *I Sonatę*

¹⁵ L. Stawowy, *Bacewicz Grażyna*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna* ab, red. E. Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, s. 105.

fortepianową na Konkursie ku czci Chopina oraz nagrodę muzyczną miasta Warszawy za całokształt działalności kompozytorskiej. W tym czasie powstają też najbardziej znane miniatury skrzypcowe: 2 oberki, *Kaprys polski*. W języku dźwiękowym kompozytorki następuje krystalizacja dojrzałego stylu neoklasycznego i jej idiomu wypowiedzi¹⁶.

Na tym etapie rozwoju twórczości pieśniarskiej Grażyny Bacewicz „wkra-
cza” poezja polska. Wiersz pt. *Usta i pełnia* Konstantego Ildefonsa Gałczyń-
skiego, będący kanwą poetycką pieśni *Oto jest noc*, a której tytuł przyjęty został
z pierwszych trzech słów wiersza, zbudowany jest z czterech trzywersowych
zwrotek, przy czym pierwsza i druga stanowią jeden wątek (mimo podziału
zwrotkowego), jedną poetycką myśl. Zwrotki trzecia i czwarta mówią o prze-
mianie blasku księżyca z nowiu w pełnię. Treść obydwu zawartych w wierszu
myśli w pieśni tworzy formę dwudzielną:

Oto jest noc tańczących snów i wschodzi nów na niebo znów jak sekret, który do połowy	}	a
mówiłem tobie w inny czas, gdy nów podobny drżał i gasł tuż ponad cieniem twojej głowy		
I dziś jak wtedy, palcem weń wskazując, rzekł: „Drogi, zmień ten księżyc, niech się w pełnię spełnia”	}	b
I nagle – burza srebra, i zbratane usta aż do krwi przecięła zwierciadłana pełnia.		

Partia wokalna jest melodycznie bardziej ruchliwa niż we wczesnych pie-
śniach, interwałowo bardziej zróżnicowana, z kulminacją w wysokim rejestrze
w końcowym odcinku pieśni, dopełnioną ciągłym trylem fortepianu. Dwie
pierwsze zwrotki opracowane są sylabicznie, a w końcowym odcinku ogniwa **a**
melizmatyka solowego głosu w wysokim rejestrze staje się dźwiękową trans-
formacją sensu „wygasania nowiu księżyca”. Jednocześnie tworzy cezurę for-
malną w połowie narracji pieśni. Drugie ogniwo **b** powraca do materiału moty-
wicznego początku, z którego stopniowo wyrasta odmienne muzycznie opraco-
wanie dalszego tekstu.

Akompaniament przyjmuje tę samą co w poprzednich pieśniach funkcję – tła
harmoniczno-kontrapunktującego, utrzymanego w rozszerzonej tonalności.
Uwidaczniają się w nim pewne szczegóły warsztatu Bacewiczówny tamtych lat
natury strukturalno-harmonicznej. Chodzi tu o dublowanie akordów w sąsied-
nich oktawach, zdwajanie całych trójdźwięków w lewej i prawej ręce, często

¹⁶ M. Renat, „Ewolucja techniki kompozytorskiej Grażyny Bacewicz”, maszynopis pracy doktor-
skiej, promotor L. Markiewicz, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1998, s. 108–
114, 310.

obecne w utworach instrumentalnych kompozytorki. Interesującym szczegółem jest chwyt dublowania trójdźwięku na tej samej frazie głosu wokalnego, na wejściu pierwszego i drugiego odcinka formalnego pieśni. I chociaż pieśni nie były najbardziej reprezentatywne dla stylu kompozytorki, to i tutaj zaznaczają się składowe idiomy jej techniki (w partiach fortepianowych). Instrumentalne towarzyszenie obfituje w zmiany rejestrów, wyzwajające aurę tajemniczej nocy. W ostatniej strofie, mówiącej o spełnieniu życzenia, by księżyc przybrał pełnię, fortepian ewokuje długi tryl – to dźwiękowa transformacja emocji wyzwanej przez wyobraźnię. W klasyfikacji Mieczysława Tomaszewskiego pieśń *Oto jest noc* plasuje się w przedziale „zbieżność” (stosunek słowno-muzyczny) i w typie ekspresywnym (tu jakości wyrazowo-treściowe kształtują formę).

Przykład 4. Pieśń *Oto jest noc* (1947) do słów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, takty 1–9

Omówione powyżej pieśni *Rozstanie*, wcześniejsza *Oto jest noc* i *Smuga cienia* (1949) – zdaniem Małgorzaty Gąsiorowskiej – układają się w jakąś „tajemniczą opowieść”. Sugerują to już tytuły tych pieśni. Inspiracje płynące z poezji orientalnej, ukazujące tajemniczy świat niespełnionych pragnień, determinują charakter muzycznej oprawy. Dla porównania należy podkreślić, że styl wypowiedzi instrumentalnych dzieł z tego samego, powojennego, okresu emanuje energią, witalnością, emancypacją czynnika rytmicznego ze skłonnością do motoryki, jędrną pulsacją, wyważoną, zwartą i skupioną harmoniką. Ton liryczny, oczywiście istniejący w muzyce Bacewiczówny, ewokuje bardziej

klimat i nastrój aniżeli udźwiękowanie uczuć. Ów ton liryczny obecny jest właśnie w wymienionych wyżej pieśniach z lat 40. A odmianę liryki wyznacza oczywiście aura poetycka.

Kolejny wiersz (wyżej już wymieniony) zaczerpnięty z poezji polskiej, *Smuga cienia* Władysława Broniewskiego, należy również do owej tajemniczej opowieści. Trzy strofy czterowersowe tekstu przekładają się na klasyczną formę muzyczną **a b a₁**. Spokojny i miarowy tok dźwięków oddaje nastrój cichej rezygnacji, pogodzenia się z losem, nieuchronności przemijania, który emanuje z tekstu Broniewskiego. Poetycki sens wyzwala melodykę łagodną w rysunku melorytmicznym, tylko ogniwo **b**, odpowiadające środkowej strofie, zwiększa aktywność linii wokalne. Interesująca kanwa tonalna pieśni balansuje między zwrotami dur-moll z dwoistością trybu a układami tonalnie neutralnymi. Bacewiczówna zestawia tu trójdźwięki tradycyjne z kwartowymi. Cały przebieg oparty jest na stale powtarzanym centrum dźwiękowym „h”. Samo zakończenie pieśni, z pochodami trzech kwart zmierzających również do centrum dźwiękowego, jest jakby muzycznym znakiem zapytania, postawionym po słowach „przeleciał kracząc czarny ptak” (jako symbolu przemijania). Partia fortepianowa realizuje się w trzech planach: najniższym, statycznym, w postaci nuty pedałowej, od której „odejścia” są tylko w momentach kulminacji wokalne; środkowym planie harmonicznym utrzymanym stale w tym samym rejestrze; górnym, figuracyjnym, który kontrapunktuje linię wokalną.

Słusznie zauważa autorka monografii kompozytorki, że pieśni przedwojenne i liryki z lat 40., w których tonacją dominującą jest smutek, tworzą wyraźny, ale nie wyodrębniony przez Bacewiczównę cykl tematyczny liryki miłosnej. Razem konstytuują pierwszą, dłuższą fazę liryki wokalne kompozytorki, poruszającą się w kręgu poetyckiej symboliki rodowodu orientального, symboliki niespełnionych uczuć oraz poezji rodzimej o treści nostalgicznej. Przyjęte przez kompozytorkę wiersze zawierają zmienny podmiot liryczny. W większości pieśni podmiotem tym jest mężczyzna: *Róże, Inna, Samotność, Mamidło, Oto jest noc, Smuga cienia*. Podmiot żeński jest jasno sprecyzowany w pieśni *Mów do mnie, o miły*; z kolei w pieśni *Rozstanie* można mówić o podmiocie domyślnym¹⁷.

Melodyka głosu w tych pieśniach postępuje zgodnie z tokiem treściowym poezji, składniowo-intonacyjnym i to on decyduje o formie pieśni. Podział wersyfikacyjny wierszy ma wpływ na wcięcia formalne o tyle, o ile jest zgodny z podaniem myśli poetyckich. Zachodzi tu więc ściśle podporządkowanie formy muzycznej treści poetyckiej i jej wyrazowi emocjonalnemu. Punkty węzłowe owych treści są zawsze muzycznie wyeksponowane, podkreślone w obydwu

¹⁷ Do tego samego tekstu, lecz w tłumaczeniu Jarosława Iwaszkiewicza skomponował jedną ze swych pieśni K. Szymanowski (*Das letzte wort* z op. 41) w 1918 roku. Bacewiczówna podjęła wcześniejsze tłumaczenie Jana Kasprówicza z przekładu angielskiego. Różnice w tłumaczeniu miały istotny wpływ na kanwę treściową pieśni.

partiach: wokalne i fortepianowej (duże skoki interwałowe, zatrzymanie przebiegu figuracyjnego).

c) Ostatnie pieśni

Po utworach z lat 40. w twórczości pieśniarskiej Grażyny Bacewicz nastąpiła sześciolletnia przerwa. Po niej, w roku 1955, skomponowała 3 pozycje, bardzo odmienne w szacie dźwiękowej i wymiarze ekspresyjnym od swych „poprzedniczek”. W tym okresie przerwy w warsztacie kompozytorki nastąpiły istotne zmiany, zmierzające do przewyciężenia stylistyki neoklasycznej. Język dźwiękowy odchodzi od wszelkich pozostałości tonalnych, jednocześnie unowocześnia warstwę metryczną. Często wprowadza polimetrie, a w kształtowaniu myśli tematycznych dużą rolę pełni asymetria. I wreszcie rzecz najważniejsza – następuje stopniowe i konsekwentne wysuwanie na plan pierwszy jakości brzmieniowych materii dźwiękowej. Harmonika przyjmuje postać bardziej dysonansową (częste użycie dodanych sekund), zwarte trójdźwięki poddawane są technice paralelnej z przenoszeniem do różnych rejestrów. Partia fortepianowa przybiera odmienną postać, fakturalnie bardziej zwartą, przyjmującą funkcję kolorystyczną.

Jaki wpływ miały te przemiany na pozostałe cztery pieśni, które powstały w latach 50.? Asymetria metryczna i wyostrenie harmoniki przejawia się w języku dźwiękowym dwóch pieśni do słów Adama Mickiewicza: *Dzwon i dzwonki* oraz *Nad wodą wielką i czystą*, powstałych w 1955 roku. Z kolei w dwóch pieśniach o charakterze żartobliwym: *Boli mnie głowa* do słów kompozytorki (1955) oraz *Srocza* do słów ludowych (1956) do głosu dochodzi tak charakterystyczny dla solowych kompozycji, zwłaszcza skrzypcowych z przełomu lat 40. i 50., ton groteski.

Wiersz Adama Mickiewicza *Nad wodą wielką i czystą* w muzyce Grażyny Bacewicz znalazł drugie muzyczne wcielenie. Przed nią kształt dźwiękowy nadał tej poezji Ignacy Jan Paderewski w cyklu 6 pieśni op. 18¹⁸. Pieśń Bacewiczówny tworzy obraz dźwiękowy spójny i dość jednolity. Materiał przedstawiony w pierwszych dziesięciu taktach odpowiada pierwszej zwrotce tekstu. W przebiegu formy tworzy pięć wariantów dla pięciu kolejnych strof. Anafora poetycka, czyli powtarzanie tego samego wersu na początku i w środku każdej strofy, przywołuje powroty tej samej treści muzycznej, otwierającej kolejny odcinek formalny. W całości tworzą nadrzędny układ trójdzielny **A A₁A₂**. Wyodrębnienie tutaj trzech większych ogniw, odnotowanych dużymi literami, ma uzasadnienie w zmianach agogicznych czy wprowadzeniu na początku **A₂** wokalizy (*mormorando*), która pięknie dopełnia proporcje formalne pieśni. Ostatnią zwrotkę rozpoczyna deklamacja przedzielana strukturami akordowymi z początku pieśni.

¹⁸ M. Gąsiorowska, *Bacewicz*, s. 257.

Ośmioletnia budowa wersów przyjmuje w tej pieśni różną rytmizację linii wokalne, włącznie z polimetrią. Poetycka, sylabiczna regularność zostaje w ten sposób ukryta, zamaskowana. Harmonika partii fortepianowej funkcjonuje w dwóch czynnikach faktury: zwartych bloków akordowych i płynnych, kołyszących figuracji triolowych. Tradycyjne struktury akordowe (trójdźwięki, akordy kwintowo-kwartowe) zastosowane w sposób brzmieniowy (paralelizmy) sąsiadują z układami kwartowymi, poliakordowymi o różnej strukturze. Wertykalna struktura interwałowa staje się wykładnikiem ekspresyjnym i ilustracyjnym. Przesuwane, równoległe nony we wstępie pieśni są dźwiękowym korelatem obszaru wodnej toni, a kołyszący ruch triolowy lewej ręki naśladuje jej przepływ.

Nad wodą wielką i czystą Stały rzędami opoki, I woda tonią przejrzystą Odbiła twarze ich czarne.	}	a	}	A
Nad wodą wielką i czystą Przebiegły czarne obłoki I woda tonią przejrzystą Odbiła kształty ich czarne.	}	a1	}	
Nad wodą wielką i czystą Błysnęło wzdłuż i grom ryknął, I woda tonią przejrzystą Odbiła światło, głos zniknął.	}	a2	}	
A woda, jak dawniej czysta, Stoi wielka i przejrzysta.	}	a3	}	A1
Tę wodę widzę dokoła I wszystko wiernie odbijam, I dumne opoki czoła I błyskawice pomijam.	}	a4	}	
Skąłom trzeba stać i grozić, Obłokom deszcze przewozić Błyskawicom grzmieć i ginać Mnie płynąć, płynąć, płynąć.	}	a5	}	A2

Moderato *mf* Allegretto

Nad wo - dą wie - lką i czy - stą

sta - ły rze - da - mi o - po - ki, i wo - da to - nią prze - ży - stą od -

p *pp* *p* *sim.* *pp* *p* *cresc.*

Przykład 5. Pieśń *Nad wodą wielką i czystą* (1955) do słów Adama Mickiewicza, takty 1–8

W drugiej pieśni do słów polskiego wieszczą elementy ilustracyjne są jeszcze bardziej wyeksponowane. W sensie materiałowym pieśń *Dzwon i dzwonki* (1955) posiada układ trójdzielny **a b c**, a w sensie muzycznej charakterystyki – dwa typy narracji. Filigranowe (*zefiroso*), szybko biegnące dwudźwięki i trójdźwięki fortepianu w wysokim rejestrze ilustrują świegotanie dzwoneczków (**a**). Przemawianie dzwoneczków do dużego dzwonu kościelnego oddaje faktura ruchu szesnastkowego na stojących układach akordowych (**b**). Melodyka partii wokalne jest bardzo plastyczna, ruchliwa, przy jednoczesnym ruchu dźwiękowym akompaniamentu; natomiast przy repetycjach akordowych staje się deklamacyjna. Majestatyczna odpowiedź wielkiego dzwonu, ilustrowana powtarzaniem następstwem czterech akordów *lugubre* w niskim rejestrze fortepianu tworzy drugi, zupełnie odmienny typ narracji. Powrót filigranowych pochodów „dzwoneczkowych” pointuje tę bardzo charakterystyczną pieśń. W tym miejscu Bacewiczówna zastosowała symultatywną polimetrię pomiędzy partią wokalną i fortepianową.

Moderato ♩ = 42 ♩ = 126

zefiroso

pp

Red.

p dolce

Dzwo - nki ra - zu je - dne - go świe - go - ta - ły z wie - ży do

Red. *Red.*

Przykład 6.

a) Pieśń *Dzwon i dzwonki* (1955) do słów Adama Mickiewicza, takty 1–6 (1–5)

Molto meno mosso ♩ = 65

pp lugubre

Red. *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *simile*

Maestoso

p

„O gło - śni bra - ci -

pp *rit.*

- szko - wie! dzwon smu - ny za - sze - ptał,

b) Pieśń *Dzwon i dzwonki* (1955) do słów Adama Mickiewicza, takty 24–29, „odpowiedź wielkiego dzwonu”

Dochodzi tu do głosu barwowy współczynnik harmoniki, w której zawarty jest charakterystyczny chwyt języka dźwiękowego Bacewiczówny, polegający na alternującym przesuwaniu danego współbrzmienia (tutaj sekundy) względem innej, stałej wysokości („d¹”) w prawej ręce fortepianu na tle ostatecznie traktowanego „basu”.

Strona semantyczna w pieśniach do słów Adama Mickiewicza nadal jest istotna. Fortepian swoim towarzyszeniem warstwę treściową sugestywnie podkreśla.

Od strony słowno-muzycznej we wszystkich pieśniach do tekstów poetów polskich Grażyna Bacewicz postępuje podobnie jak w pieśniach z lat 30. Prowadzi w nich komunikatywna rola tekstu poetyckiego, muzyka za nią podąża, transformując sens słów w odpowiednik dźwiękowy. W owej korelacji kompozytorka zawsze w jakiś sposób odwołuje się do fenotypu pieśni romantycznej, zakładającego ścisłą symbiozę słowa i muzyki, z częstą funkcją ilustratywną partii fortepianu. Relacja słowno-muzyczna reprezentuje tu typ zbieżny i strukturalny. Pieśni lat 50. różnią się natomiast od wcześniejszych utworów odmiennym językiem dźwiękowym, co już powyżej zaznaczono.

Twórczość pieśniarską Grażyny Bacewicz wieńczą dwie żartobliwe pieśni: *Boli mnie głowa* i *Srocza*. Ich charakter muzyczny wyznacza dopasowana do sensu słów motoryczna pulsacja akompaniamentu, postępująca w zwartych akordach. Pieśni te nie przedstawiają nowych zagadnień formalnych i językowych; zwracają uwagę przede wszystkim swym odmiennym od pozostałych pieśni charakterem. Materiał muzyczny pierwszej z nich jest jednorodny, akompaniament oparty na ruchu ósemkowym *staccato* z wyeksponowaniem interwału sekundy. Charakteru żartobliwego dodaje regularna polimetria (stała zmiana metrów: $\frac{3}{8}$ i $\frac{2}{8}$) i regularne powtarzanie zwrotów akordowych. Forma całości przyjmuje postać dwudzielną **a a₁**.

Ostatnia pieśń Bacewiczówny, *Srocza* (z 1956 roku), oparta jest na poezji ludowej. Elementy folkloru były obecne w pieśniach Bacewiczówny już w latach 30. Wtedy to kompozytorka sięgała parokrotnie do motywów litewskich, co było wynikiem jej podróży do ojczyzny swego ojca, Vincasa Bacevičiusa. W latach 40. i 50. elementy polskiego folkloru były stale obecne w jej utworach instrumentalnych, zwłaszcza rytmy oberkowe. *Srocza* to „wokalna próbka” powstała z inspiracji ludowego tekstu. Trudno tutaj ustalić konkretny wzór, ale pieśń pisana krótką, zwartą frazą posiada wirujący, taneczny charakter. Docho-
dzą tu do głosu elementy foniczne w postaci wielokrotnego powtarzania słowa „gra”. Nie oznacza to jednak zaistnienia typu fonicznego, wyszczególnionego w klasyfikacji Mieczysława Tomaszewskiego. Można tylko wskazać na foniczną, żartobliwą funkcję jednego słowa.



Przykład 7. Pieśń *Sroczka* (1956) do słów ludowych, takty 33–37

Ponownie (podobnie jak w pieśni *Dzwon i dzwonki*), skupione, paralelnie przesuwane akordy nadają ton całości. W środkowym odcinku zmienia się tylko formuła akompaniująca (forma **a b a**). Relacje słowno-muzyczne są niezmiennie zbieżne.

Pieśni Grażyny Bacewicz są obecne w repertuarze estradowym i stanowią li-czące się ogniwo w polskiej liryce wokalne XX wieku. Wszystkie pieśni, po-mimo zróżnicowanej tematyki poetyckiej wykazują wspólne cechy w warstwie opracowania muzycznego. Są one wyczuwalne w sposobie prowadzenia melodyki wokalne i ustawienia roli fortepianu w kształtowaniu formy. Obie partie stanowią odrębne plany dźwiękowe, komplementarne w muzycznej charakterystyce.

Na zakończenie charakterystyki pieśni Grażyny Bacewicz zacytujmy uwagi Kiejstuta Bacewicza, pianisty, brata kompozytorki, który był wielokrotnym ich współwykonawcą:

Pieśni Grażyny mają zarówno w sensie wyrazowym, jak i kompozycyjnym charakter wybitnie kameralny. Są to kunsztowne, subtelne poematy muzyczne skomponowane na duet wokarno-pianistyczny. Już sam wybór tekstów literackich ma tu swoją wyrazistą wymowę. Jako pianista kameralista stwierdzam, że odznaczające się samodzielnością muzyczną partie fortepianowe tych pieśni są pełnoprawnym czynnikiem ich muzycznej konstrukcji, a w odniesieniu do tekstu literackiego pełnią rolę czynnika wyrazu poetyckiego, psychologicznej charakterystyki. [...] Dominuje w nich nastrój skupienia we-wnętrznego. Treść emocjonalna jest bardzo wysublimowana. Mamy tu do czynienia z subtelną grą symboli, a nie z jakąś bezpośrednią, pierwotną erupcją emocji. Z tą swo-istą estetyką pieśni Grażyny wiążą się – rzecz jasna – swoiste zadania wykonawcze. Wy-soko wykwalifikowani i obdarzeni dobrym smakiem wykonawcy potrafią oczywiście uniknąć sprzecznej z tą estetyką egzaltacji – potrafią wydobyć z kreowanych pieśni całą ich finezję i stworzyć tak istotny dla nich, kameralny klimat emocjonalny¹⁹.

Nurt pieśniarski w obszernej, głównie instrumentalnej twórczości kompozy-torki, wpisuje się w jej całokształt, trafnie ujęty przez Ludomirę Stawowy:

Pozostając wierną swoim naturalnym dyspozycjom i możliwościom, a także raz wytknię-temu ideałowi stylu muzycznego, wiążącego w bardzo indywidualny stop kategorie ba-

¹⁹ K. Bacewicz, tekst audycji radiowej nadanej przez Rozgłośnie Łódzką 2 marca 1989 roku, cyt. za: M. Gąsiorowska, *Bacewicz*, s. 259.

rokowe z romantycznymi i klasyczne ze współczesnymi, Bacewicz reprezentowała ten etap rozwoju nowej muzyki, który ekspresję łączy z niemal klasycznym rygiem i ze współcześnie pojętym rzemiosłem²⁰.

CHRONOLOGICZNY WYKAZ PIEŚNI SOLOWYCH GRAŻYNY BACEWICZ

- 1) 1929, *Różowe w polu powoje* na sopran i fortepian, sł. nieznanego autora, nie wydano;
- 2) 1930, *Oj, matulu* na sopran i fortepian, sł. Danglówna, nie wydano;
- 3) 1934, *Róże* na sopran i fortepian, sł. poezja arabska z X w., przekład Leopold Staff, prawykonanie: 1934, Warszawa, Maria Drewniakówna (sopran), Kiejstut Bacewicz (fortepian);
- 4) 1936, *Mów do mnie, o miły* na sopran i fortepian, sł. Rabindranath Tagore, przekład Jan Kasprowicz, prawykonanie: 21.10.1936, Warszawa, koncert Towarzystwa Muzyki Współczesnej, Stanisława Korwin-Szymanowska (sopran), Kiejstut Bacewicz (fortepian);
- 5), 6), 7), 1936, *Mamidło, Inna, Samotność* na sopran i fortepian (także wersja na tenor i orkiestrę), sł. poezja arabska z X w., przekład Leopold Staff, prawykonanie: 1938, Warszawa, Maria Drewniakówna (sopran), Kiejstut Bacewicz (fortepian); prawykonanie wersji na tenor i orkiestrę: 1938, Warszawa, Maurycy Janowski (tenor), Orkiestra Polskiego Radia, dyr. Grzegorz Fitelberg;
- 8), 9) 1947, *Oto jest noc, Usta i pełnia* na sopran i fortepian, sł. Konstanty Ildefons Gałczyński, prawykonanie: 1948, Warszawa, Olga Łada (sopran) Edmund Rezler (fortepian);
- 10), 11) 1949, *Rozstanie, Zakończ więc pieśń* na sopran i fortepian, sł. Rabindranath Tagore, przekład Jan Kasprowicz, prawykonanie pieśni *Rozstanie*: 1949, Warszawa, Olga Łada (sopran), Edmund Rezler (fortepian);
- 12) 1949, *Smuga cienia* na sopran i fortepian, sł. Władysław Broniewski, prawykonanie: 1949, Warszawa, Maria Drewniakówna (sopran), Jerzy Lefeld (fortepian);
- 13), 14) 1955, *Nad wodą wielką i czystą* na mezzosopran i fortepian, sł. Adam Mickiewicz, prawykonanie: 1955, Warszawa; *Dzwon i dzwonki* na sopran i fortepian, sł. Adam Mickiewicz (wyróżnienie na Konkursie ZKP na pieśń do słów Adama Mickiewicza), prawykonanie: 7.11.1955, Warszawa, Lidia Skowron (sopran), Kiejstut Bacewicz (fortepian);
- 15) 1955, *Boli mnie głowa* na sopran i fortepian, sł. Grażyna Bacewicz, prawykonanie: 1955, Warszawa, koncert ZKP, Maria Drewniakówna (sopran), Kiejstut Bacewicz (fortepian);

²⁰ L. Stawowy, *Bacewicz Grażyna*, s. 109.

16) 1956, *Srocza*, śl. ludowe, prawykonanie: 1956, Warszawa, Maria Drewniakówna (sopran), Kiejstut Bacewicz (fortepian)²¹.

Pieśni 3–16 zostały opublikowane w jednym zbiorze przez PWM w 1988 roku. Dziewięć pieśni (*Inna, Samotność, Rozstanie, Smuga cienia, Róże, Mów do mnie, o miły, Nad wodą wielką i czystą, Dzwon i dzwonki, Boli mnie głowa*) posiada nagranie płytowe, wydane przez Akademię Muzyczną w Łodzi²².

Abstract

Word and music poetics of the solo lieds by Grażyna Bacewicz

The article is devoted to the less known musical output of the outstanding Polish composer, Grażyna Bacewicz, comprised of solo lieds for voice and piano. The text of the article is divided into two parts: *Methodological base* and *Analytical part*.

Part first contains research standpoints applied to the analysis of vocal-instrumental music, as presented in publications by Michał Bristiger, Enrico Fubini and Mieczysław Tomaszewski. The classification applied in the theory of songs by Mieczysław Tomaszewski was used in this paper.

The second, longer part contains an introduction referring to representatives of Polish vocal lyrics of the interwar period, to the times of Grażyna Bacewicz's first attempts in this field. The lieds are discussed in chronological order. In the first place the analyses consider connections between the form and meaning of the poetical text and the musical form and the means of musical expression. Apart from that they contain remarks concerning technique of working on the vocal part, harmonics of the piano part, illustrative elements and verbal qualities. In the case of three lieds (*Róże, Oto jest noc, Nad wodą wielką i czystą*), texts of the poems are quoted along with analysis of the corresponding motif material. Characterisation of individual lieds is complemented with remarks on other works by Grażyna Bacewicz that were composed at the same time. The references reveal that the transformations taking place in the entire output of Grażyna Bacewicz had a significant effect on the sound language of the lieds. The substantive discussion is crowned with a quotation of the composer's brother, a pianist, Kiejstut Bacewicz.

The article contains 7 examples of musical notation. The article is complemented with a chronological list of lieds, containing names of the authors of the poetical texts as well as dates and names of first performers.

²¹ Informacje o prawykonaniach podaję za: M. Gąsiorowska, op. cit., s. 451–467.

²² *Twórczość kameralna Grażyny Bacewicz*, Katedra Kameralistyki Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Nagrania z Ogólnopolskiej Sesji Artystyczno-Naukowej (6–10 listopada 2006 roku), AM, 0006–0008, 2007.