

Pięć pieśni do słów Haliny Poświatowskiej w kontekście nurtów stylistycznych w twórczo- ści Tadeusza Bairda

Twórczość Tadeusza Bairda, tak niejednorodna stylistycznie i estetycznie, pozostaje pod wieloma względami wybitna, a równocześnie wciąż nie dość obecna w refleksji muzykologicznej. Dużą część wszystkich jego kompozycji stanowią utwory wokально-instrumentalne. Gatunek ten dobrze oddaje cechy warsztatu kompozytorskiego Bairda: liryzm, ekspresję, poetyckość i zainteresowania literackie. Teksty, które wybierał z wielką wrażliwością, miały zazwyczaj podtekst autobiograficzny. *Pięć pieśni* do słów Haliny Poświatowskiej na tle twórczości wokально-instrumentalnej kompozytora jest utworem szczególnym, ponieważ zawiera w sobie wiele różnych cech stylistycznych pochodzących ze wszystkich najistotniejszych nurtów i technik obecnych w dziełach Bairda. Możemy zadawać sobie pytanie, dlaczego akurat poezja Poświatowskiej i dlaczego te właśnie wiersze – tak melancholijne, pochmurne i pełne liryzmu, stały się atrakcyjne w owym czasie dla kompozytora. Niezależnie od przyczyn osobistych, *Pięć pieśni* są kompozycją wyjątkową zarówno pod względem technicznym, jak i nastrojowym – stanowią, jak ocenia Barbara Literska – jedyny tak subtelny i delikatny utwór w całym dorobku twórczym Bairda¹. Opinia ta wiąże się na pewno z aspektem brzmieniowym *Pięciu pieśni*, który przejawia się m.in. w niezwyklej dbałości o instrumentację oraz w dużej ilości szczegółowych wskazówek interpretacyjnych i wykonawczych. Ponadto o wyróżnionym statu-

¹ B. Literska, *Tadeusz Baird. Kompozytor, dzieło, recepcja*, Zielona Góra 2012, s. 255.

sie tego cyklu wśród wszystkich utworów wokalnie-instrumentalnych Bairda świadczy szczególna relacja słowa i muzyki, które uzupełniają się i stanowią niezwykle spójną całość.

Celem artykułu jest pełniejsze przybliżenie i ukazanie różnorodności oraz złożoności *Pięciu pieśni*, a co za tym idzie – rezygnacja z przyporządkowania tego utworu do konkretnego nurtu stylistycznego², bo w dojrzałej twórczości Bairda prawie nigdy nie występowały osobno, lecz wzajemnie się przenikały. Równie istotne jest ukazanie podejścia kompozytora do warstwy słownej, które cechuje się humanistycznym wyczuwaniem i poetycką wrażliwością.

W artykule autorka przedstawi w pierwszej kolejności historię powstania *Pięciu pieśni* oraz interpretację wierszy Haliny Poświatowskiej podpartą najnowszą, naukową literaturą. Te dwa aspekty, często pomijane w analizach muzycznych, stanowią bardzo istotny aspekt, który wpływa na analizę cyklu *Pięciu pieśni*

Okoliczności powstania utworu

Jest to utwór bliski mi właściwie ze względów pozamuzycznych i wiąże się z historią mojego stosunku do wybitnej, młodo zmarłej poetki i kobiety, której nigdy nie poznałem osobiście, ponieważ śmierć temu przeszkodziła, a z którą w jakimś okresie mojego życia poczułem się – poprzez listowny z nią kontakt, poprzez jej poezję, poprzez to, czego się o jej człowieczym losie dowiedziałem – związany bliżej aniżeli z wieloma ludźmi, których znałem rzeczywiście³.

Wiosną 1967 r.⁴ kompozytor przeżywał trudny, specyficzny okres swego życia. Problemy osobiste oraz te związane z pracą twórczą postanowił przełożyć na sztukę, by w ten sposób się od nich uwolnić. Prawdopodobnie w miesięczniku „Kultura” pierwszy raz spotkał się z twórczością Haliny Poświatowskiej, dostrzegając w jej wierszach szansę na umuzyczenie⁵. Zapewne biografia młodej poetki, która od lat dzieciennych zmagiała się z ciężką chorobą serca, wówczas nieuleczalną w Polsce, musiała przejmująco wpłynąć na wyobraźnię Bairda. Podobna wrażliwość tych dwojga artystów, inteligencja i wyobraźnia twórcza sprawiły, że nawiązała się między nimi korespondencyjna znajomość.

Poetka zgodziła się na skomponowanie muzyki do jej wierszy, a nawet na ewentualne niewielkie zmiany i skróty dokonane przez kompozytora. Tadeusz Baird, otrzymawszy tę pozytywną odpowiedź, jedynie obmyślał komponowanie cyklu, a sam proces twórczy odłożył na później. W wymienianej korespondencji kompozytor zapowiedział, że po powrocie z Kanady odwiedzi poetkę i poznają się osobiście. Niestety do spotkania nigdy nie doszło. Po powrocie do kraju Baird dowiedział się o śmierci

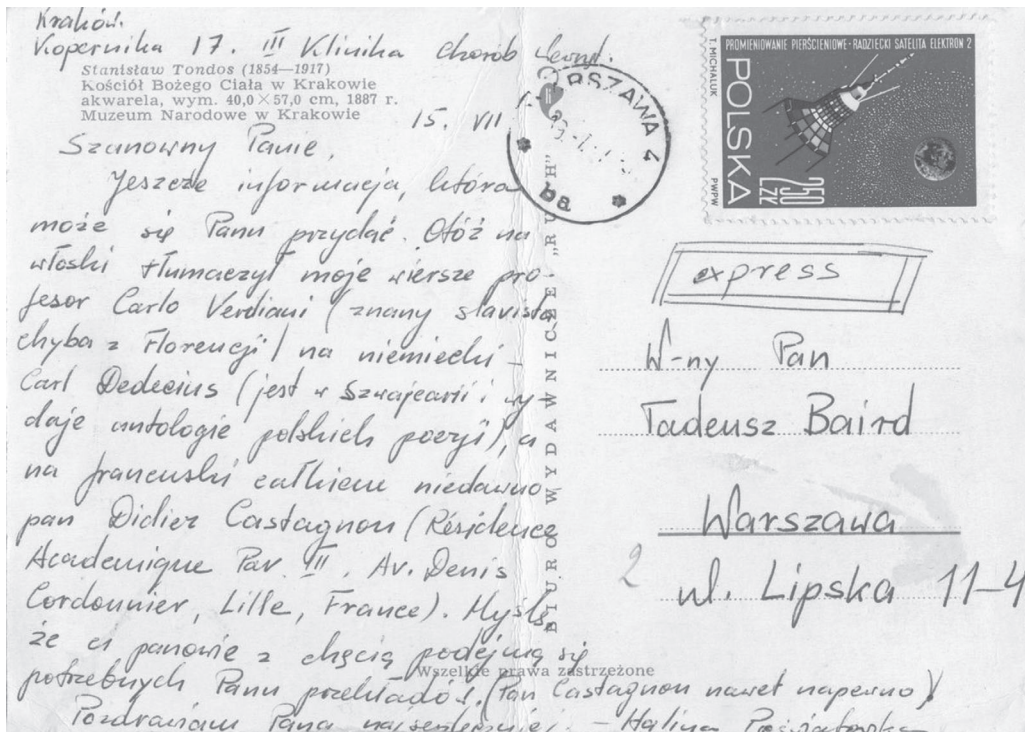
² Podział na nurty stylistyczne w twórczości Bairda obecny jest m.in w pracy Evy Nehrdich: *Utwory z tekstem w drugim okresie twórczości Tadeusza Bairda*, „Muzyka” 1984, nr 1/2, s.71-82 oraz w książce Barbary Literskiej: *Tadeusz Baird...*, *op. cit.*

³ T. Baird, I. Grzenkiewicz, *Rozmowy, szkice, refleksje*, Kraków 1982, s. 52.

⁴ W wypowiedzi T. Bairda w książce *Rozmowy, szkice, refleksje* kompozytor podał rok 1968. Owa data musi być błędem, ponieważ Halina Poświatowska zmarła 11 października 1967 r.

⁵ T. Baird, I. Grzenkiewicz, *op. cit.*, s. 93.

Poświatowskiej. Kompozytor wspomina, że w ciągu kilkunastu dni⁶ skomponował ten przejmujący cykl pieśni, który opiera się na pięciu wierszach z tomu *Oda do rąk* (1966): *Rozstanie jest ptakiem*, *Podziel się ze mną*, *Boże mój, zmiłuj się nade mną*, *Rozcinam pomarańczę bólu*, *Zawsze kiedy chcę żyć, krzyczę*. Był to jedyny przypadek w jego życiu twórczym, kiedy utwór powstał od razu w ostatecznej wersji⁷.



Ilustracja 1. Kartka od Haliny Poświatowskiej (rewers). Źródło: www.baird.polmic.pl/index.php/pl/galeria/zdjecia/kartki-i-listy

Nie było mi pisane spotkać się z Haliną Poświatowską, ale jej śmierć odczułem jako dotkliwą osobistą stratę. To osobliwe: minęło już tyle lat, a wciąż wspominam ją jak kogoś, kogo dobrze znałem, kogoś bliskiego, jak przyjaciela⁸.

⁶ Por. wypowiedź kompozytora w: T. Baird, I. Grzenkowicz, *op. cit.*, s. 95.

⁷ *Ibidem*, s. 93.

⁸ *Ibidem*, s. 95.

Na poezję Haliny Poświatowskiej, mimo wczesnej śmierci autorki, składają się różne wątki i etapy twórcze⁹. Pierwsze dwa tomiki (*Hymn bałwochwalczy* z 1958 r. i *Dzień dzisiejszy* z 1963 r.) cechowały się dziewczęcym, pełnym egzaltacji charakterem oraz młodzieńczym zagubieniem i nieokiełznaniem uczuciowym¹⁰. Trzeci tomik Poświatowskiej – *Oda do rąk* – ponownie porusza tematykę miłosną, lecz prócz niej w tomiku z 1966 r. odnajdziemy wiersze filozoficzne czy poezję o charakterze sakralnym. Ponadto Poświatowska wzbogaciła swoją poezję o subtelniejszą analizę uczuć, bardziej powściągliwą refleksyjność oraz przejrzystość formalną¹¹.

Rozstanie jest ptakiem zawiera w sobie charakterystyczną dla poezji Poświatowskiej opozycję światła i ciemności. *Wszystkie pióra są ciemne/wszystkie dni/bez ciebie* – żałobne barwy oznaczają tu smutek, tęsknotę i cierpienie. Życie bez miłości symbolizuje w wierszu noc, a opozycję do niej stanowi jasność: *kiedy przyjdiesz/złote pióra zbiegną się w słońce*. Słońce, światło i ogień to bardzo trwałe, lecz niejednoznaczne symbole w poezji Poświatowskiej. Nie zawsze odzwierciedlają one to, co pozytywne. Często, tak jak w przypadku tego wiersza, nadejście słońca zapowiada jakieś tragiczne sytuacje. Wprawdzie *kiedy przyjdiesz/złote pióra zbiegną się w słońce*, lecz następnie *umrze ptak*¹².

Dwa kolejne wiersze – *Podziel się ze mną* oraz *Boże mój, zmiłuj się nade mną* – pozostają zbliżone pod względem wyrazowym. Oba są błagalnymi quasi-modlitewnymi lirykami w formie inwokacji.

W erotyku *Podziel się ze mną* „ty” liryczne uwydatnia przeżycia emocjonalne „ja” lirycznego (*obecnością zapełń/nieobecne ściany/pozłość/nie istniejące okno*), natomiast w wierszu *Boże mój zmiłuj się nade mną* liryczne „ty” ma charakter transendentalny. To właśnie zwroty do Boga, przybierające postać modlitewnej prośby o błogosławieństwo dla miłości, nadają temu wierszowi sakralny charakter, a jednocześnie nie pozbawiają go zmysłowego wyrazu¹³.

Halinę Poświatowską przyciągała nie tylko uroda ciała, ale również wszelkie jego ograniczenia i choroby. W wierszu *rozcinam pomarańczę bólu* mamy do czynienia z wiwisekcją ciała: *uboga jestem – mam tylko ciało/usta ściągnięte tęsknotą/ręce*. Z jednej strony ciało przedstawione jest jako rodzaj szlachetnego ubóstwa, z drugiej zaś – podmiot liryczny wiersza wyraźnie zakreśla skromny stan posiadania (uboga, czyli bez bo-

⁹ Różnorodność jej twórczości jest tematem wciąż aktualnym. Świadczy o tym najnowsza biografia artystki pt. *Uparte serce* autorstwa Kaliny Błażejowskiej (Kraków 2014).

¹⁰ Z. Dolecki, *Przegląd poetycki. Halina Poświatowska. Oda do rąk*, „Życie i Myśl” 1966, nr 10, s. 54.

¹¹ *Ibidem*, s. 54-55.

¹² I. Kiec, *Halina Poświatowska*, Poznań 1997, s. 66-67.

¹³ V. Jaros, *Gramatyka miłości. Kategoria osoby w erotykach Haliny Poświatowskiej*, w: *Halina Poświatowska. Czytanie wielokrotne*, red. A. Czajkowska, E. Hurnikowa, A. Wypych-Gawrońska, Częstochowa 2010, s. 134-137.

gactwa i bez Boga)¹⁴. Umieszczenie tego wiersza zaraz po *Boże zmiłuj się nade mną* sugeruje jednoznacznie dramatyczną sytuację.

Zawsze kiedy chcę żyć krzyczę, ostatni spośród wierszy wybranych przez Bairda, to liryk, w którym dwa żywioły – erotyczny i mortalny – pozostają w pełnej symbiozie. Żywioł erotyczny w swej ekspansywności, witalności staje się synonimem życia (tak jak w *rozstanie jest ptakiem* – słońce). Jednak, tak jak w pierwszym wierszu, symbol życia nie może być potraktowany wyłącznie pozytywnie, bowiem kryje się w nim niezmiennie myśl o śmierci. *Umrę jeśli odejdiesz* – te pozornie banalne słowa nabierają głębi, kiedy wiemy, że kochankiem, który może w każdej chwili odejść, jest życie. Wówczas słowa te zyskują cechy absolutnej bezpośredniości, oznajmienia pełnego lęku i trwogi, stają się szczerze aż do bólu. Ostatni wiersz w cyklu jest krzykiem – poprzez zaciśnięte gardło (*wieszam mu się na szyi/krzyczę*), jest dramatyczną prośbą o przedłużenie życia. Prośbą, która pozostaje bez odpowiedzi, w całkowitym niespełnieniu.

Powyższe uwagi interpretacyjne dowodzą, że wiersze, które kompozytor wybrał do cyklu *Pięciu pieśni*, tworzą spójną całość. W pieśni I mowa jest o tęsknocie za ukochanym. Następne dwie pieśni to błaganie kierowane do kochanka (*podziel się ze mną*), a później do Boga (*Boże mój zmiłuj się nade mną*). Obie prośby pozostają bez odpowiedzi, czego wyraz odnajdujemy w pieśni IV (*rozcinam pomarańczę bólu*). Pieśń V staje się w cyklu, w którym kompozytor posłużył się raczej szeptem, pierwszym i ostatnim krzykiem, dramatycznym wołaniem o życie pełne przypadków i niepewności.

Rudymenty dodekafonii

W *Pięciu pieśniach* wykorzystany został pełen materiał dwunastodźwiękowy. W opracowywaniu kolejnych strof wierszy wyraźny jest linearny przebieg melodii z predylekcją do interwału sekundy, który występuje znacznie częściej niż inne interwały. Linearne przebiegi kształtują się w odcinki, które wykorzystują ośmio-, dziesięcio- i dwunastotonowe „szeregi”, najczęściej z powtarzającymi się dźwiękami, które, tak jak w twórczości Schönberga, mają znaczenie tematyczne. Dzięki temu kompozytor uzyskał spójność materiału dźwiękowego i formy oraz nowoczesne brzmienie. Pod względem materiału muzycznego cykl spaja wzór interwałowy: 1-2 (półton-cały ton), który występuje w różnych wariantach (-1+2, +1-2, -2+1, +2-1, +1+2¹⁵)¹⁶. Komórka ta pojawia się przede wszystkim w układzie linearnym. Najczęściej, bo aż 13 razy ów wzór interwałowy występuje w pieśni I. W cyklu pojawiają się jeszcze dwie charakterystyczne komórki: repetycje dźwięków w pieśni IV oraz nagromadzenie interwałów tercji i seksty w pieśniach IV i V¹⁷. To sprawia, że w materiale dźwiękowym można zauważyć wyjście od ostrego współbrzmienia sekund w trzech pierwszych pieśniach w stronę łagodnie brzmiącej tercji i seksty w dwóch ostatnich¹⁸. Kompozytor, nie chcąc w tym utworze

¹⁴ J. Piotrowiak, *Prawda ciała, prawda słowa. O „doświadczeniu” poetyckim Haliny Poświatowskiej*, w: *Halina Poświatowska. Czytanie wielokrotnie...*, op. cit., s. 104-105.

¹⁵ Znak + oznacza krok sekundowy w górę, natomiast znak -, krok w dół.

¹⁶ B. Literska, op. cit., s. 250.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, s. 254.

wykorzystać ortodoksyjnej dodekafonii, stosuje komórki interwałowe, przez co nie uzyskuje niezależności każdego z dźwięków. Obecność komórek sprawia, że odbiorca ma poczucie stałego punktu odniesienia w percepcji słuchowej.

Pieśń pierwsza *Rozstanie jest ptakiem* rozpoczyna się wstępem instrumentalnym (niecałe cztery takty), który wprowadza materiał dźwiękowy spajający całą pieśń. Są to trzy dźwięki: es^1 , d^1 , e^1 , tworzące charakterystyczny układ głównej komórki interwałowej całego cyklu¹⁹. Zasadą organizującą materiał dźwiękowy pieśni pierwszej jest zestawianie odcinków muzycznych. Pierwszy (t. 1-13) i trzeci (t. 23-34) odpowiadają pierwszej i ostatniej strofie wiersza, natomiast odcinek drugi (t. 14-22) zawiera w sobie dwie środkowe strofy wiersza Poświatowskiej. Dwa pierwsze segmenty partii mezosopranu wykorzystują pełen materiał dwunastu dźwięków, z których większość (11) pojawia się kilkakrotnie. Trzeci segment opiera się na niepełnym materiale skali chromatycznej (9 dźwięków) i ponownie większość tych dźwięków pojawia się kilkakrotnie.

Główna komórka interwałowa złożona z kroku półtonowego i całotonowego pojawia się 13-krotnie w głosie wokalnym: 6 razy w konfiguracji -1+2, 6 razy w konfiguracji +1-2 i po raz trzynasty, gdy oba interwały wykonywane są w kierunku wstępującym na słowie *słońce*, na którym następuje kulminacja tej części cyklu (zob. przykład 1)²⁰. Interwały wykorzystane w tej kulminacji są jednym z nielicznych tak jednoznacznie ilustracyjnych przykładów w cyklu.

Przykład 1. Pieśń I, komórki interwałowe. Źródło: K. Tarnawska-Kaczorowska, *Świat liryki...*, op. cit., s. 82

¹⁹ K. Tarnawska-Kaczorowska, *Świat liryki wokально-instrumentalnej Tadeusza Bairda*, Kraków 1982, s. 78.

²⁰ *Ibidem*, s. 81.

W przebiegu pieśni pierwszej dwukrotnie pojawia się solowa partia instrumentu występująca wraz z głosem wokalnym. Za pierwszym razem (t. 8-12) instrumentem tym jest wiolonczela, a za drugim (t. 15-18) flet. W obu przypadkach partie instrumentalne zawierają niepełny materiał chromatyczny wykorzystujący charakterystyczne następstwo interwałowe: 1-2 (zob. przykład 2).

The image displays two systems of musical notation. The first system features a vocal line (canto) and a cello part (vc. 2). The vocal line has lyrics: "roz-sta - nie jest pta - - kie - m któ - ry roz -". The cello part is marked with dynamics *poco p cantab.*, *p*, and *p*. The second system continues the vocal line with lyrics: "- pos - tarł skrzy dła o - de mnie do cie - bie". The cello part is marked with dynamics *pp dolce, cantab.*, *mf*, and *p*. Performance instructions include *(poco)*, *my 3*, *(improvvisando, quasi a piacere)*, and *p*.

Przykład 2. Pieśń I, solowa partia wiolonczeli, t. 8-12

Pieśń drugą *Podziel się ze mną* kompozytor ujął ponownie w formę trzyodcinkową, mimo iż wiersz Poświatowskiej nie ma wydzielonych strof. Odcinek pierwszy obejmuje takty 1-9, drugi 9-14, a kulminacyjny, trzeci takty 15-25. Każdy segment wykorzystuje materiał pełnej skali chromatycznej wraz z licznymi powtórzeniami dźwięków. Komórka interwałowa 1-2 pojawia się w głosie mezzosopranu czterokrotnie. Obok sekund dominującym interwałem drugiej części cyklu jest septyma. Oba interwały eksponowane są szczególnie w kulminacji pieśni na słowach *bądź mi drzwiami, nade wszystko drzwiami, które można otworzyć na oścież*, co odzwierciedla tekst słowny.

Począwszy od taktu piątego pieśni drugiej, zauważyć można elementy centralizacji harmoniczej w sferze tonacji B (zarówno w trybie dur, jak i moll)²¹. Takie działanie przyczynia się do tworzenia stałego punktu odniesienia w odbiorze audytywnym i osłabia wpływ dodekafonii.

²¹ *Ibidem*, s. 83.

Pieśń trzecia *Boże mój, zmiłuj się nade mną* ma budowę trzyczęściową ABA¹ ze wstępem. Analizując głos wokalny, można zauważyć, że skrajne części charakteryzują się przewagą interwaliki sekundowej, a ich ambitus odpowiada decymie²². Częstka A (t.1-14) jest wyraźnie zdominowana przez sekundy małe, natomiast w A¹ (t. 25-29) naprzemiennie występują obie odmiany sekund. Wzór interwałowy spajający cykl występuje w tej części dziesięć razy, we wszystkich swoich wariantach. Oryginalnie czterostroficzny wiersz kompozytor skrócił do trzech strof, eliminując ostatnią. Podobnie jak w poprzedniej pieśni na jedną strofę przypada jeden odcinek muzyczny. Tylko w ostatniej części nie został uwzględniony pełen materiał dwunastotonowy. W odcinku B (t. 15-24) następują radykalne zmiany, przede wszystkim widoczne w melodyce i barwie, co widoczne jest w odejściu od interwaliki wąskozakresowej na rzecz skoków interwałowych, natomiast zmiana barwy uwidacznia się w zastosowaniu odmiennego instrumentarium. W części drugiej kompozytor zastosował takie same instrumenty jak we wstępie tej pieśni, czyli trzy wiolonczele oraz kontrabas (w skrajnych częściach większą rolę pełnią instrumenty dęte), które akompaniują mezzosopranowi aż do kulminacji na słowach *plomień krwi*. Być może, jak utrzymuje Tarnawska-Kaczorowska, jest to kulminacja całego cyklu²³. W wykorzystanym materiale pełnej skali chromatycznej kompozytor zawarł tylko raz znany wcześniej model interwałowy 1-2, w taktach 16-17, a więc przed punktem szczytowym, który następuje w t. 21-22. Środkowy odcinek pieśni trzeciej został podzielony na dwa mniejsze poprzez wprowadzenie pauz. Obie części charakteryzują się dużą różnorodnością interwałów budujących melodykę (sekundy, tercje, kwarty czyste, kwinty czyste, seksty, septymy), co wpływa na ich ekspresywny charakter. W drugiej części odcinka B następuje właściwa kulminacja ze wznoszącym melosem oraz najwyższym dźwiękiem w całym cyklu – a².

Pieśń czwarta *Rozcinam pomarańczę bólu* również ma budowę ABA¹. Pojawia się w niej charakterystyczna komórka: repetycja na jednym dźwięku. Komórka ta (zob. przykład 3) występuje zarówno w głosie wokalnym (t. 1-3, 15-17), jak i w partii kontrabasu (t. 12-13).

Ponadto zaczynają pojawiać się tutaj często komórki tercjowo-sekstowe. Interwały te w ostatniej pieśni stają się równoważne ze wzorami sekundowymi pod względem ilościowym. Pierwsza (t. 1-6) i druga (t. 7-14) strofa wykorzystują całą skalę chromatyczną, a ostatnia (t. 15-21) tylko jej wycinek. Każda z nich wykazuje elementy tonalności dur-moll. Częstka pierwsza swobodnie nawiązuje do tonacji Es, po czym moduluje w części drugiej do A. Ostatnia część transponuje przebieg harmoniczny o tercję małą do tonacji C²⁴. Ponownie tonacje te realizowane są zarówno w trybie dur, jak i moll. Takie elementy tonalne ponownie sprawiają, że dodekafonia nie pełni w tym cyklu pierwszorzędnej roli.

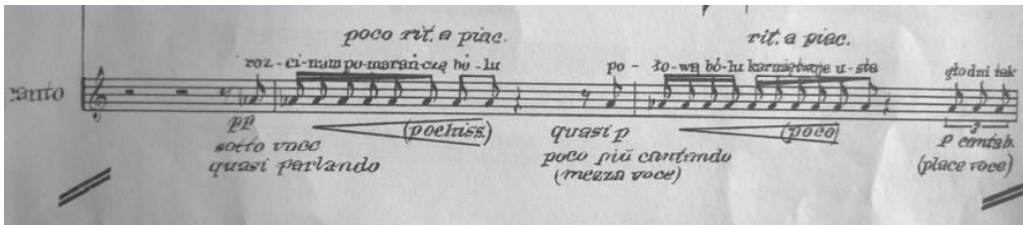
Charakterystycznymi miejscami pieśni czwartej są końcowe frazy pierwszej i ostatniej strofy. Interwały (septymy, nony, sekundy i tercje), które budują obie frazy, występują względem siebie w odwróceniu²⁵. Taki zabieg charakterystyczny jest dla myślenia kompozytorów muzyki serialnej. Dzięki temu pieśń ta nie jest jednoznaczna pod względem techniki kompozytorskiej, która w niej przeważa.

²² *Ibidem*, s. 84.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, s. 85-87.

²⁵ *Ibidem*, s. 86.



Przykład 3. Pieśń IV, repetycja dźwięku, t. 1-3

Przykład 4. Pieśń IV, dwie frazy mezzosopranu, t. 1-5 i t. 15-18. Źródło: K. Tarnawska-Kaczorowska, *Świat liryki wokalnoinstrumentalnej...*, s. 86

Wiersz *Zawsze kiedy chcę żyć, krzyczę*, który stał się tekstem ostatniej pieśni, ma cztery nieregularne strofy. W tym przypadku kompozytor zastosował niesymetryczną budowę złożoną z dwóch nierównych odcinków. Pierwszy odcinek obejmuje trzy strofy wiersza i mieści się w taktach 1- 20, natomiast drugi w taktach 21-31. Oba wykorzystują pełen materiał dwunastotonowy. Tej finalnej części kompozytor postanowił nadać najbardziej „konsonujące” brzmienie poprzez zastosowania prócz znanej z wcześniejszych pieśni komórki interwałowej 1-2, współbrzmień tercjowo-sekstowych. Te konsonujące interwały przeważają znacznie w pierwszej części pieśni piątej, natomiast druga zdominowana jest przez sekundy oraz septymy. Przejście od łagodniej brzmiących interwałów w stronę ostrych współbrzmień ma związek z tekstem słownym. W pierwszych dwóch strofach podmiot liryczny mówi o życiu, które odchodzi. Jednakże czytelnik jeszcze nie jest świadomy, że oddalające się życie utożsamione jest silnie nie tylko z kochankiem, ale również ze śmiercią. Pełne nadziei, łagodne brzmienie przechodzi w ostatniej strofie w ostre współbrzmienia, które wieńczą cały cykl pełną żalu groźbą: *umrę jeśli odejdziesz*.

Połączenie elementów techniki dwunastotonowej z centralizacją harmoniczną oraz nawiązania do tonalności dur-moll stworzyło stały słuchowy punkt odniesienia dla odbiorcy. Uwzględnienie fizjologii słyszenia było dla Bairda bardzo istotnym aspektem komponowania²⁶. Podobną rolę w cyklu pełnią komórki interwałowe, które pełnią po-

²⁶ I. Grzenkowicz, *op. cit.*

dobną rolę do motywów muzycznych. Dzięki temu zabiegowi utwór przejawia elementy powtarzalności i spójności. Łączenie dodekafonii z systemem dur-moll ponownie przywróciło rozróżnienie konsonansu i dysonansu, co sprawiło, że cykl ten nie jest pozbawiony napięć i odprężeń harmoniczych. Ponadto dzięki takiemu podejściu do zasad dodekafonii najważniejszy cel tego utworu, czyli przekazanie sensu utworu poetyckiego, został zachowany

*Kategoria
brzmienia*

O wrażliwości Baira na brzmienie i barwę instrumentalną świadczą liczne określenia: dynamiczne (z wyraźną predylekcją do niskiego poziomu głośności, co świadczy o uwrażliwieniu kompozytora na subtelności wykonawcze), artykulacyjne (np. *glissando, con legno, arco, con sordino, tremolo, tremolando, sulla tavola, pizzicato*), metryczne (liczne zmiany metrum są sposobem realizacji czasu i zmian szybkości) oraz wyrazowe (częste *delicatissimo, niente, sotto voce, sussurando*). W swoim utworze nie wykorzystuje Baird nowatorskich technik wydobywania dźwięku z instrumentu, tak charakterystycznych dla sonoryzmu, jednak głos mezzosopranowy, prócz tradycyjnych technik wokalnych, stosuje *parlando* oraz *Sprechgesang*. Mimo tej konwencjonalności kompozytor wykorzystuje pewne zabiegi, które sprawiają, że brzmienie zyskuje w *Pięciu pieśniach* mimo wszystko szczególne znaczenie. Jest to przede wszystkim rozrzedzanie i zagęszczanie faktury i brzmienia, dobór i zróżnicowanie instrumentów, wykorzystanie walorów brzmieniowych wiersza, a także obecność klasterów i intensywnie brzmiących interwałów.

Brzmienie i zmiany kształtujące fakturę wpływają na dramaturgię utworu. Dramaturgiczna rola brzmienia objawia się przede wszystkim poprzez łukowe zagęszczanie

The image shows a musical score for 'Pieśń II' (Song II) by Olivier Messiaen. It features a vocal line (cantor) and a piano accompaniment (piano) with four staves (1, 2, 3, and cb). The vocal line is in G major and has a tempo of 5/4. The lyrics are: 'chło - bęm po - wszed - - nim o - bec - noś - - cia za - pędzi - meo - bec - - ne'. The piano accompaniment is in G major and has a tempo of 2/4. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *p*, *mp*, *mf espress.*, *p dolce*, and *pp*. There are also performance instructions like *arco ord.* and *dolce*. The score is written in a modern, minimalist style with many slurs and ties.

Przykład 5. Pieśń II, statyczna płaszczyzna brzmieniowa, t. 8-11

i rozrzedzanie faktury (skupianie i rozpraszanie brzmienia)²⁷. Przykładem zagęszczania faktury mogą być statyczne lub mało ruchome pionowe płaszczyzny brzmieniowe, realizowane najczęściej w instrumentach smyczkowych (np. partia wiolonczel w pieśni II, t. 8-11 – przykład 5) lub w partii harfy (np. pieśń I, t. 22-25 – przykład 6). Zagęszczenia brzmienia widoczne są również w odcinkach tutti, występujących najczęściej w kulminacjach (np. pieśń III, t. 19-22, pieśń IV, t. 7-10).

- nu - to Tempo I ar - vi - van - do

Przykład 6. Pieśń I, statyczna płaszczyzna brzmieniowa, t. 22-25

W innym przykładzie zagęszczenie brzmienia, tym razem w wymiarze horyzontalnym, osiągnięte jest przez repetowanie pojedynczego dźwięku czy też charakterystyczne dla całej pieśni V tremolo i tremolando.

Przykład 7. Pieśń IV, repetycja dźwięku w partii kontrabas, t. 12-13

²⁷ B. Literska, *op. cit.* s. 253.

Odwrotnym zabiegiem jest stosowanie brzmienia rozproszonego. Widoczne jest ono szczególnie w partiach instrumentów dętych w krótkich, dynamicznych odcinkach (np. pieśń I, t. 26-27; pieśń II, t. 17; pieśń III, t. 22)²⁸. Innym przykładem rozrzedzenia faktury jest usolistycznianie kameralnej faktury cyklu. Instrumenty, które realizują partie solowe, to flet (pieśń I, pieśń III, pieśń IV, pieśń V), klarnet (pieśń II, pieśń III), saksofon (pieśń II, pieśń III), wiolonczela (pieśń I, pieśń IV). Zauważalna jest również stopniowa kameralizacja obsady w przebiegu każdej z pieśni. Usolistycznienie faktury kameralnej spowodowane jest wrażliwością na barwę. Zmniejszenie objętości faktury kieruje słuch odbiorcy właśnie ku brzmieniu pojedynczych linii melodycznych, które w tym utworze są wyjątkowo różnorodne i bogate w niuanse, odzwierciedlone w licznych wskazówkach wykonawczych.

Kolejnym ważnym zabiegiem jest bogactwo i zróżnicowanie zastosowanych instrumentów. Kompozytor wykorzystuje niektóre instrumenty do szczególnych zabiegów ze względu na ich brzmienie. W kulminacjach ważną rolę odgrywają instrumenty dęte blaszane, które rzadko biorą udział w pozostałych fragmentach utworu²⁹. Są to przede wszystkim puzon i trąbka (pieśń I, t. 26, pieśń II, t. 17, pieśń III, t. 21-22, pieśń V, t. 21-23).

Warto również zaznaczyć duży udział perkusji, która w cyklu pełni trojaka rolę. Po pierwsze, podkreśla momenty kulminacyjne każdej z pieśni. Szczególnie wyraźne jest to w pieśni II, w której w momencie szczytowym grają: frusta, blok chiński, gong, tom-tomy lub guiro i werbel, talerze lub ksylofon³⁰. Po drugie, partie perkusji często pełnią rolę ilustracyjną. Przykładem tego może być pieśń I, gdzie po słowach *noce drżą* perkusja w rytmie punktowanym, a *piacere* podkreśla sens słów. Po trzecie, perkusja uwydatnia właściwości brzmieniowe samych słów w wierszach, co ujawnia się szczególnie wyraźnie w pieśni V, której warstwa słowna bogata jest w nagromadzenie głosek szumiących (zawSZe, CHcę, ŻyĆ, KRZyCZę, SZePCZę, ŻyCie, odejŚĆ, jeŚli, odej-DZleSZ). W tym przypadku efekt „szeleszczenia” perkusji podkreśla brzmienie, ekspresywność oraz semantykę tekstu słownego³¹.

Ważnym przejawem tendencji sonorystycznych w *Pięciu pieśniach* są klasterzy, które występują w cyklu trzykrotnie. Pierwszy raz w pieśni I t. 18-21, na słowach *noce drżą/ rozsypane pióra*, i ma on wyraźną funkcję ilustrującą tekst. Drugi raz pojawia się we wstępie pieśni II. Są to właściwie cztery klasterzy półtonowe w obrębie kwinty czystej: od dźwięków *es, des, b* i *as*. Po raz trzeci klaster (dwunastotonowy) zastosowany jest w pieśni IV na początku części B (t. 8-10) i ma charakter szmerowy (dynamika *ppp*)³². Prócz klasterów półtonowych kompozytor w cyklu zastosował liczne współbrzmienia intensywne – główna komórka interwałowa budująca materiał dźwiękowy zbudowana jest z interwałów sekundy. Oprócz tych interwałów pojawiają się w dużej ilości septymy i trytony, które nadają ostre i drapieżne brzmienie. Wyraźne jest również odchodzenie w trakcie kolejnych pieśni cyklu od brzmienia zdominowanego przez wspomniane interwały, do łagodniejszego, delikatnego brzmienia tercji i sekst.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ K. Tarnawska-Kaczorowska, *op. cit.*, s. 80.

³⁰ B. Literska, *op. cit.*, s. 253.

³¹ K. Tarnawska-Kaczorowska, *op. cit.*, s. 87.

³² *Ibidem*, s. 85.

Trzeba podkreślić, że kompozytor dążył do stworzenia spójnego i odrębnego brzmienia w ramach poszczególnych pieśni, co sprawia, że zasługują one na osobne omówienie. Każda z pięciu pieśni ma swoje brzmieniowe cechy charakterystyczne, które najczęściej podkreślają warstwę semantyczną lub wyrazową pieśni. Pieśń pierwsza *Rozstanie jest ptakiem* prawie w całości utrzymana jest na niskim poziomie dynamicznym. Niemal każda fraza mezzosopranu została oznaczona słowami *sotto voce* lub *sussurando* oraz *cantabile*. Po raz pierwszy możemy w niej również zauważyć określenie *niente*, powtarzające się we wszystkich częściach cyklu, którym kompozytor wieńczy nie tylko poszczególne części *Pięciu pieśni*, ale również niektóre frazy. W pieśni tej nieprzypadkowo znajdują się duety głosu z wiolonczelą oraz głosu z fletem. Niskie brzmienie wiolonczeli podkreśla pochmurny i niepokojący wydźwięk semantyczny tekstu: *rozstanie jest ptakiem/który rozpostarł skrzydła/ode mnie do ciebie*, natomiast jasna barwa fletu sprawia, że sens wiersza przestaje być jednoznacznie pesymistyczny.

Brzmienie pieśni II *Podziel się ze mną* okazuje się zupełnie inne od poprzedniej części. Nie ma tu miejsca na chmurny ton, a wykorzystane instrumenty odznaczają się jasną barwą, co sugeruje pozytywny wydźwięk tej quasi-modlitewnej pieśni. Występuje tu niezwykle harmonijna aura instrumentalna. Ponadto dynamika tej części jest bardziej różnorodna i zdecydowanie mniej jest w niej fragmentów utrzymanych w bardzo cichej dynamice. Głos wokalny staje się ponownie bardzo śpiewny, kompozytor zostawił częściową swobodę wokalistce dzięki wskazówce wykonawczej *molto libero e rubato, improvisando*. Charakterystyczne dla pieśni jest stałe występowanie wiolonczel w roli akompaniamentu. Partia ta stanowi delikatne, lecz bardzo charakterystyczne w swym brzmieniu tło dla mezzosopranu. Tę rozpoznawalność zyskuje także dzięki częstemu efektowi *glissanda*.

Pieśń trzecia *Boże mój zmiłuj się nade mną* ma również modlitewny charakter. Podobieństwo pieśni II i III kompozytor podkreślił m.in. poprzez rozpoczęcie jej tymi samymi instrumentami, które kończyły pieśń II, czyli trzema wiolonczelami (wraz z wzmacniającym brzmienie kontrabasem)³³. Podobieństwa części należy szukać nie tylko w modlitewnym charakterze, ale również w ujednoczonej organizacji fonicznej (przewaga głosek bezdźwięcznych: p, t i głosek dźwięcznych: m, n) oraz formie inwokacji zastosowanej w obu miniaturach³⁴. Charakter przywodzący na myśl religijną modlitwę nadaje pieśni III surowa i ascetyczna instrumentacja. Klarnety, róg, flet i wiolonczele tworzą nastrój powagi, jakiego wcześniej w cyklu nie było. Przytłumiona ekspresja zostaje przerwana tylko w momencie kulminacji w t. 21. Partia mezzosopranu również kształtowana jest na podobieństwo „odmawianego pacierza”. Już bez oznaczenia *cantabile*, bez *glissand* czy *vibrata*, poprzez sylabiczne traktowanie tekstu (wyjątkiem pozostają słowa *nade mną* oraz *plomień*) głos bardzo wyraźnie prezentuje słowa wiersza i na nich skupia się uwaga słuchacza.

W pieśni czwartej *Rozcinam pomarańczę bólu* charakterystyczna jest recytatywna melodyka głosu (*quasi parlando, sotto voce*) o cichej dynamice. Niski poziom dynamiki (najwyższy poziom w trakcie kulminacji głosu wokalnego, t. 9-10 – to dynamika *mezzo forte*), brak właściwej kulminacji (występuje ona tylko w partii mezzosopranu na tle klasteru szmerowego kontrabas, wiolonczel, harfy i wibrafonu), melodyka *quasi parlando* głosu wokalnego oraz kontrastujące z nim śpiewne frazy fletu (t. 13-15, 19-21)

³³ *Ibidem*, s. 84.

³⁴ B. Literska, *op. cit.*, s. 253.

i wiolonczeli (t. 12-14) czy elementy aleatoryczności w odniesieniu do rytmu (zob. przykład 8)³⁵ sprawiają, że uwaga słuchacza skupia się właśnie na warstwie brzmieniowej, a pieśń ta staje się najbliższa estetyce sonoryzmu.

The image displays a complex musical score for 'Pieśń IV'. It features multiple staves for different instruments and a vocal line. The instruments include Clarinet (clt.), Alto Saxophone (sax. ar.), Violoncello (ch.), and Percussion (per.). The vocal part is labeled 'Canto'. The score is annotated with various dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *p*, *f*, and *fff*, along with performance instructions like *ch.c. pull. di spugno, al rasregio*, *con ped.*, *rit. a piac.*, *quasi sussurrando molto libero*, *p dolce*, *usai cantando*, *rit. a piac.*, *4-partic*, and *vivo*. There are also some unusual markings like *(d[♯], e[♯], f[♯], g[♯], a[♯], b[♯])* and *stilla assola*. The score is identified by the number 'P.W.M. - 6777' at the bottom left.

Przykład 8: Pieśń IV, elementy aleatoryczności, t. 7-10

Brzmienie warstwy instrumentalnej pieśni piątej *Zawsze kiedy chcę żyć, krzyczę* w pełni oddaje brzmienie słów. Występuje w niej najbogatsze wykorzystanie perkusji. Sfera brzmieniowa i sfera foniczna tekstu są w niej spójne, również pod względem semantycznym. Piąta część cyklu okazuje się najbardziej skameralizowana. Głos często występuje w niej w towarzystwie jednego instrumentu: waltorni (t. 7-9), fletu (t. 17-18), werbla (t. 21-22), a nawet *a cappella* (t. 27-28). Partia głosu solowego odznacza się

³⁵ *Ibidem*, s. 250.

największą różnorodnością. Występują w niej odcinki *parlando* (t. 9-10, 13-14), jak również takie, które zawierają w sobie interwały o dużej rozpiętości, przez co wydają się mało śpiewne (t. 3-5, 7-8, 21-22), czy takie, których ukształtowanie interwałowe (sekundy, tercje) sprzyja budowaniu kantyleny. Najczęściej występują z określeniem *cantabile* (t. 14-18).

Pięć pieśni do słów Haliny Poświatowskiej to utwór, w którym brzmienie pełni znamionną rolę. Wszelkoność zastosowanych środków wprowadzonych w celu podkreślenia tego aspektu jest warta uwagi, tym bardziej że Baird, prócz użycia bardziej nowoczesnych klasterów, w ramach tego cyklu korzystał wyłącznie z tradycyjnego tworzywa.

Związki z tradycją pieśni romantycznej

W *Pięciu pieśniach* widoczne są zarówno cechy neoklasycyzmu, takie jak dbałość o formę, elementy centralizacji harmoniczej czy systemu dur-moll, jak i w szczególności związki z epoką romantyzmu, a przede wszystkim podobieństwo do XIX-wiecznej liryki wokalne. Poprzez charakter i nastrojowość *Pieśni* najbardziej oczywisty wydaje się ich związek z tradycją romantyczną. Liryzm, poetyckość oraz ekspresywność to cechy, które dobrze opisują charakter *Pięciu pieśni*. Są to również jedne z podstawowych wyróżników pieśni romantycznej przywoływane w *Studiach nad pieśnią romantyczną* Mieczysława Tomaszewskiego³⁶.

Liryzm, czyli uczuciowość i nastrojowość cyklu, przejawia się przede wszystkim w subtelnej i zniuansowanej brzmieniowości oraz kantylenowych, długich frazach zarówno wokalnych, jak i instrumentalnych. Oba te wyznaczniki Baird potraktował w sposób tradycyjny, nie rezygnując z nadrzędnych elementów dzieła muzycznego: melodyki i harmoniki ujętych w zdeterminowane ramy formalne. Mimo iż melodyka nie nawiązuje do dawnych epok (w szczególności do systemu harmonicznego dur-moll) i zawiera cechy dodekafonii, to jej śpiewne ukształtowanie (przewaga interwałów wąskozakresowych), emocjonalne kulminacje powierzone w dużym stopniu linii wokalne oraz momenty centralizacji harmoniczej sprawiają, że staje się łatwo przyswajalna dla obiorcy.

Poetyckość *Pięciu pieśni* wiąże się nie tylko z doбором tekstu słownego, ale również ze sposobem, w jaki Baird go umuzyczył. Czytając wiersze, które zostały wybrane do cyklu *Pięciu pieśni*, można zauważyć, że wszystkie one są oddynamizowane i mają charakter refleksyjny. Taki typ pieśni jest również obecny w miniaturze romantycznej. Przejawia się w utworach, w których sytuacja liryczna nosi charakter stanu, a nie aktu. Tomaszewski wyodrębnił pięć stanów (trwań) oraz pięć przynależnych im kategorii ekspresywnych obecnych w pieśni XIX-wiecznej. Wśród stanów wyróżnił: samotność pierwotną i wtórną, oddalenie pierwotne i wtórne oraz szczególną bliskość, natomiast wśród kategorii ekspresywnych: poczucie braku, tęsknota, uwielbienie, rozżalenie oraz poczucie straty³⁷. Owe kategorie i stany przenikają również wiersze Poświatowskiej i układają się w pewną całość – może nie tak modelową, jak przedstawia ją Toma-

³⁶ M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997.

³⁷ *Ibidem*, s. 47-48.

szewski, ale mimo to spójną i logiczną. Pieśń I i II charakteryzuje się obecnością stanu samotności pierwotnej i pierwotnego oddalenia. Stan samotności pierwotnej, czyli stan skupienia, oczekiwania, snucia marzeń i pragnień³⁸, widoczny jest w ostatniej strofie *Rozstanie jest ptakiem: kiedy przyjdiesz/złote pióra zbiegną się w słońce/umrze ptak* czy ostatnich wersach *Podziel się ze mną: bądź mi drzwiami/nade wszystko drzwiami/które można otworzyć/na oścież*. Stan pierwotnego oddalenia, czyli sytuacja, w której przestrzeń wywołuje tęsknotę, jest również obecna w obu wierszach, a szczególnie widoczna w wierszu I: *rozstanie jest ptakiem/który rozpostarł skrzydła/ode mnie do ciebie*. Oba utwory są ponadto pełne kategorii braku i tęsknoty, które ściśle łączą się z wcześniej wymienionymi stanami: *obecnością zapełn/nieobecne ściany/pozłość/nie istniejące okno*. Trzeba podkreślić, że kategorie i stany obecne w dwóch pierwszych częściach cyklu są dominujące i określają wszystkie części *Pięciu pieśni*.

Dwie kolejne pieśni są naturalnym następstwem poprzednich. Po tęsknocie spowodowanej oddaleniem następuje w nich stan oddalenia wtórnego, a co za nim idzie – kategoria żalu, gorzocy, zawodu i rozżalenia³⁹. Stłumiona skarga obecna jest w niezwykle osobistej modlitwie, w pieśni III: *Boże mój zmiłuj się nade mną/czemu stworzyłeś mnie na niepodobieństwo/twardych kamieni* oraz w pieśni IV: *uboga jestem – mam tylko ciało/usta ściągnięte tęsknotą*.

Ostatnia pieśń jest najbardziej bogata w sytuacje liryczne i kategorie ekspresywne. Począwszy od uwielbienia i stanu maksymalnej bliskości, które przenikają pierwszą i drugą strofę wiersza, poprzez rozżalenie i poczucie straty obecne w ostatniej strofie: *wieszam mu się na szyi/krzyczę/umrę jeśli odejdiesz, aż po stale obecny stan samotności i oddalenia pierwotnego oraz kategorii braku i tęsknoty: mówię-życie/nie odchodź jeszcze, jak gdyby życie było/kochankiem/który chce odejść* pieśń ta staje się fuzją wszystkich obecnych do tej pory uczuć. Takie zwieńczenie cyklu nie daje słuchaczowi jednoznacznego zakończenia i tym odbiega od liryki romantycznej.

Konstytutywne cechy muzyki *Pięciu pieśni* w relacji z tekstem to przede wszystkim integralność (przystawalność obu komponentów pieśni), śpiewność (cechująca się szerokimi frazami, najczęściej z określeniem *cantabile*) oraz muzyczność (czyli poddanie się tekstu prawom muzyki). Cechy te są również głównymi właściwościami pieśni romantycznej⁴⁰. Każda z pieśni jest zbudowana zgodnie z konstrukcją wiersza, a prezentacje czysto muzyczne występują we wstępach, zakończeniach oraz w łącznikach międzystroficznym (wyjątki to pieśń I, t. 27-29, pieśń V, t. 6, 23-27). Jednakże muzyka nie pełni roli podrzędnej względem tekstu.

Zdolność do wyrazistego i sugestywnego wyrażania uczuć to kolejna muzyczna cecha *Pięciu pieśni*. Zarówno w tekście poetyckim znajdujemy kategorie ekspresywne (poczucie braku, tęsknota, uwielbienie rozżalenie, poczucie straty⁴¹), jak i muzyka w wymowny sposób obrazuje emocje. To bogata ekspresja, w której jest miejsce na melancholię, marzycielskość, elegijność i dramatyzm. Przejawem tego są wspomniane wcześniej wymowne komentarze słowne kompozytora dotyczące wyrazowości muzyki, zastosowanie nietypowych technik wokalnych: *parlando* i *Sprechgesang*, ale również szczególnie dobór instrumentów, który dla każdej pieśni jest inny. Wszystkie te

³⁸ *Ibidem*, s. 55.

³⁹ *Ibidem*, s. 58.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 68-70.

⁴¹ *Ibidem*, s. 54-60

środki muzyczne świadczą o wadze, jaką Baird przydał związkom słowno-muzycznym. O wartości, którą miał tekst słowny dla twórcy *Pieśni*, wiele mówią również zmiany, których w nim dokonał w celu uwypuklenia pewnych znaczeń. Odzwierciedla się to w reduplikacji słów: *rozstanie* oraz *do ciebie* w pieśni I oraz słowa *krzyczę* w ostatniej. Powtórzenie tych słów łączy się z nowym opracowaniem muzycznym, i tak np. drugie *rozstanie* ma inne ukształtowanie rytmiczne (mniejsze wartości), dynamiczne (*poco p*, *crescendo*) oraz wyrazowe (*cantabile*). Środki te nie tylko podkreślają sens słowa, ale również przygotowują do rozwinięcia początkowego motywu z t. 4-5. Dwukrotne powtórzenie słowa *krzyczę* ma ścisły związek słowno-muzyczny. W obu przypadkach interwał pomiędzy dwiema sylabami krzy-czę ma dużą rozpiętość (septyma mała i decyma mała), wykonywany jest w artykulacji *glissando* i przy wzmożonej dynamice, co nadaje temu fragmentowi rzeczywisty efekt krzyku.

Nawiązanie do tradycji w *Pięciu pieśniach* zachodzi również na poziomie formy utworu. To epoka romantyzmu odkryła i doceniła miniaturę zarówno liryczną, jak i literacką. Wcześniej, w epoce klasycyzmu, wiązano ją ze stylem niższym. Jak wiadomo, tworzenie cykli pieśni, w których różnorodność pojedynczych pieśni tworzyła całość w postaci cyklu, jest również znamienne dla XIX-wiecznej muzyki⁴².

Związek *Pięciu pieśni* z tradycją romantyczną warto również przedstawić w kontekście zdarzeń późniejszych i cech muzyki nurtu zwanego *nowym romantyzmem*. Niektórzy badacze zauważają odrębność muzyki z lat 70., kiedy to po okresie awangardowych eksperymentów nastąpił zwrot ku tradycji. Paweł Strzelecki w swojej pracy zauważa prekursorską rolę Bairda dla późniejszych zdarzeń w historii muzyki:

Dla autora Elegii (1973) „romantyczny” renesans w latach siedemdziesiątych nie był niczym nowym, bowiem elementy lirycznej narracji występowały w jego muzyce niemal od zawsze – zwłaszcza w pieśniach, czym świadczą takie cykle, jak 5 Pieśni do słów Haliny Poświatowskiej (1968), Głosy z oddali (1981)⁴³.

Większość spośród wyznaczników estetycznych i technicznokompozytorskich *nowego romantyzmu* wymienionych w książce Strzeleckiego⁴⁴ dotyczy także cyklu *Pięciu pieśni*: 1) ekspresja, 2) liryzm melodyczny, 3) emocjonalne kulminacje, 4) kantylena, 5) przywrócenie związków muzyki ze słowem w postaci wysublimowanych efektów ilustracyjnych, 6) związek z dawnymi formami muzycznymi, 7) szacunek do tradycji, 8) centralizacja schromatyzowanego materiału, 9) spowolniony czas muzyczny, 10) kreatywna synteza przeszłości. O pierwszych siedmiu cechach była już mowa w artykule.

Centralizacja schromatyzowanego materiału muzycznego cechuje zarówno nowy romantyzm, jak i neoklasycyzm. *Pięć pieśni* nie jest utworem w pełni dodekafonicznym, a centralizacja materiału jest uchwytana zarówno w analizie materiału nutowego, jak i w obiorze audytywnym. Prócz zastosowania centrów brzmieniowych, np. długo wybrzmiewających nut (np. pieśń I t. 1-4 partia wiolonczeli, t. 8-11 partia wiolonczeli i kontrabas) czy stosowania glissand przez kilka taktów (np. pieśń V t. 3-5), w cyklu realizowane są często centralizacje harmoniczne.

⁴² P. Strzelecki, „Nowy romantyzm” w *twórczości kompozytorów polskich po roku 1975*, Kraków 2006, s. 33.

⁴³ *Ibidem*, s. 48.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 110-137.

Spowolniony czas muzyczny to kolejna cecha, która charakteryzuje *nowy romantyzm*. Wydłużenie toku dźwiękowego jest widoczne w *Pięciu pieśniach* poprzez słowne określenia tempa. Ponadto w przebiegu każdej z pieśni są określenia: *ritenuto*, *rubato* czy *largamente*. Na kontemplacyjny charakter pieśni wpływają również statyczne i długo wybrzmiewające dźwięki (np. pieśń I, waltornia, t. 1-4; pieśń II, wiolonczela, t. 4-7; pieśń V, klarnet 1, t. 14-16) lub akordy (pieśń I, wiolonczela 1, kontrabas, t. 8-11; pieśń II, wiolonczela, t. 20-25; pieśń IV, wiolonczela, t. 15-21) czy współbrzmienia klasterowe w pieśni I, t. 18-21 oraz pieśni IV, t. 8-10.

Pięć pieśni to cykl, który w sposób kreatywny odnosi się do przeszłości. Z jednej strony nawiązuje do tradycji pieśni romantycznej, z drugiej zaś – jest przykładem kompozycji nowoczesnej, pełnej życia, nieanachronicznej. Kompozytor sięgnął po wiersze poetki mu współczesnej, a więc również warstwa językowa jest aktualna i bliska dzisiejszemu słuchaczowi. Połączenie techniki dodekafonii z centralizacją, zestawianie różnych form pieśni w jednym cyklu, bogata i subtelna brzmieniowość, która, w odróżnieniu od wielu utworów eksperymentalnych, od pierwszego usłyszenia sprawia przyjemność, oraz wielka dbałość o tekst słowny pieśni to nie tylko kreatywna synteza przeszłości, ale również dowód na to, że znajomość i docenienie muzyki minionych czasów, wpływa na jakość utworów nowych.

* * *

Słowo w muzyce Bairda w każdym okresie jego twórczości pełniło niebagatelną rolę. Dzięki niemu kompozytor pełniej wyrażał swoje emocje, o czym świadczą nie tylko utwory wokalnie-instrumentalne, ale również wywiady, których udzielał zarówno w czasopiśmie, jak i w Polskim Radiu. Teksty, które wybrał do cyklu *Pięciu pieśni* są świadectwem ogromnej wrażliwości kompozytora i mogą być interpretowane jak osobisty pamiętnik, który po sobie zachował. Powtarzając za Jadwigą Pają-Stach, można powiedzieć, że Baird był muzycznym poetą i dramaturgiem⁴⁵. W cyklu *Pięciu pieśni* widoczna jest również naczelna idea, którą kompozytor realizował w całej swojej twórczości: idea różnorodności. Sięgając po elementy modernistyczne, kompozytor zrezygnował z tradycją, od której nigdy się nie odżegnywał⁴⁶. Wobec tego sytuacja, w której muzyka Bairda od momentu śmierci kompozytora zanika z repertuarów koncertowych, może dziwić. Leterska podsumowuje ją następująco:

Nie jest więc zbyt patetyczne stwierdzenie, że piękno i wartość dzieła Bairda jest w stanie unieść nieprzeciętny dyrygent, wrażliwy i ambitny śpiewak oraz instrumentalista. W konkluzji, muzyka „poety dźwięku” ma szansę ożyć wówczas, gdy trafi na swojego Mendelssohna, który z pasją i zaangażowaniem – nie zaś z obowiązku dziejowego – odkryje tę muzykę dla dzisiejszego słuchacza⁴⁷.

⁴⁵ Por. J. Paja-Stach, *Kompozytorzy polscy wobec idei modernistycznych i postmodernistycznych*, w: *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*. red. A. Jarzębska, J. Paja-Stach, Kraków 2007, s. 358.

⁴⁶ B. Leterska, *op. cit.*, s. 383.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 588.

Pięć pieśni to utwór, którego jednoznaczna klasyfikacja stylistyczna jest niemożliwa. Intensywne emocje, które towarzyszyły kompozytorowi przed napisaniem utworu⁴⁸, a które wiązały się z jego osobistymi przeżyciami, jak i te, które powstały na skutek wiadomości o śmierci poetki⁴⁹, sprawiły, że utwór ten oddaje autentyczny obraz jego ówczesnego stylu twórczego⁵⁰. Kompozytor napisał ten utwór w krótkim czasie, czego powodem były na pewno impulsywne emocje, a więc nie miał czasu na długie i żmudne prace warsztatowe. Środki, których użył do skomponowania dzieła, są wypadkową jego wieloletniego doświadczenia, talentu i intuicji.

Utwór ten określał Tadeusza Bairda jako kompozytora i jako człowieka do końca. 8 września, podczas uroczystości pogrzebowych artysty na cmentarzu powązkowskim w Warszawie, ksiądz Jan Tardowski przemówił tymi słowami:

Właśnie teraz, kiedy Tadeusz Baird odszedł, wymknął się naszym oczom, zaczynamy głębiej go szukać, pytać kim był, czego dokonał, w jakiej wyrwie jesteśmy, kogo straciła polska kultura? (...) Tadeusz Baird był jednym z największych liryków w muzyce XX wieku. Jakże wrażliwy na poezję! „Boże mój, Boże mój, zmiłuj się nade mną! Kiedy chcę żyć – krzyczę!” Znamy te słowa z cyklu *Pięciu pieśni* Haliny Poświatowskiej. Jedno z wielu poszukiwań całego jego dzieła, które jest chyba jednym, wielkim pamiętnikiem duszy, który tak nagle ucichł⁵¹.

Bibliografia

- Baird Tadeusz, Grzenkowicz Izabella, *Rozmowy, szkice, refleksje*, Kraków 1982, s. 52.
- Błażejowska Kalina, *Uparte serce*, Kraków 2014.
- Dolecki Z., *Przegląd poetycki. Halina Poświatowska. Oda do rąk*, „Życie i Myśl” 1966, nr 10, s. 54.
- Jaros V., *Gramatyka miłości. Kategoria osoby w erotykach Haliny Poświatowskiej*, w: *Halina Poświatowska. Czytanie wielokrotne*, red. Agnieszka Czajkowska, Elżbieta Hurnikowa, Anna Wypych-Gawrońska, Częstochowa 2010.
- Kiec Izolda, *Halina Poświatowska*, Poznań 1997.
- Literska B., *Tadeusz Baird. Kompozytor, dzieło, recepcja*, Zielona Góra 2012.
- Nehrdich Eva, *Utwory z tekstem w drugim okresie twórczości Tadeusza Bairda*, „Muzyka” 1984, nr 1/2, s.71-82.
- Paja-Stach J., *Kompozytorzy polscy wobec idei modernistycznych i postmodernistycznych, w: Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, red. A. Jarzębska, J. Paja-Stach, Kraków 2007, s. 358.
- Piotrowiak J., *Prawda ciała, prawda słowa. O „doświadczeniu” poetyckim Haliny Poświatowskiej*, w: *Halina Poświatowska. Czytanie wielokrotne*, red. Agnieszka Czajkowska, Elżbieta Hurnikowa, Anna Wypych-Gawrońska, Częstochowa 2010.
- Strzelecki Paweł, „Nowy romantyzm” w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975, Kraków 2006, s. 33.
- Tarnawska-Kaczorowska K., *Świat liryki wokarno-instrumentalnej Tadeusza Bairda*, Kraków 1982, s. 78.
- Tomaszewski Mieczysław, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997.

⁴⁸ T. Baird, I. Grzenkowicz, *op. cit.*, s. 93.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 95.

⁵⁰ B. Literska, *op. cit.*, s. 254.

⁵¹ Cyt. za: *ibidem*, s. 58.