

STYL SYMFONICZNY TADEUSZA BAIRDA W UTWORACH PO 1956 ROKU¹

W drugiej połowie lat pięćdziesiątych, wraz z rozwojem sonoryzmu i innych idei awangardowych w muzyce polskiej, tradycyjne gatunki muzyczne, takie jak symfonia, zaczęły być traktowane jako staromodne, zbyt konserwatywne i nieprzystające do nowego języka muzycznego. W rezultacie liczba symfonii napisanych przez polskich kompozytorów w pierwszej dekadzie po 1956 roku jest bardzo mała, przy czym zasadnicza większość tych, które w tym czasie zostały skomponowane należy do funkcjonujących jeszcze estetyk neoklasycznej bądź postromantycznej, reprezentowanych przez kompozytorów o stosunkowo niewielkim znaczeniu w polskim życiu muzycznym.²

W okresie silnych przemian awangardowych, jakich doświadczyła muzyka polska pod koniec lat pięćdziesiątych, jedną z najsilniejszych tendencji był odwrót od tradycji, w tym od estetyki neoklasycznej, dominującej dotychczas w muzyce polskiej. Szczęśliwie uwolnieni także od nakazów estetyki realizmu socjalistycznego, kompozytorzy skierowali swą uwagę na poszukiwania nowych form wyrazu muzycznego i nowych modeli konstrukcyjnych. W zakresie muzyki orkiestrowej wiązało się to przede wszystkim z rezygnacją z uprawiania tradycyjnych gatunków, w tym symfonii (ale też tradycyjnie rozumianego koncertu), i zastąpienia ich utworami orkiestrowymi o mniejszych rozmiarach, często o nietypowym kształcie formalnym i najczęściej z opisowymi tytułami, wskazującymi albo na charakter muzyki, albo typ konstrukcji dzieła. Takie podejście dawało twórcom poczucie, że ich muzyka nie będzie łączona z tradycyjnymi gatunkami czy tradycyjnym myśleniem formalnym. Porzucenie gatunku symfonii było też z pewnością w jakiejś mierze reakcją na lata socrealizmu, kiedy to od kompozytorów oczekiwano pisania monumentalnych symfonii, często wypełnionych ważnymi treściami o politycznym charakterze. Należy tu dodać, że sam bagaż znaczeń związany z takimi gatunkami, jak symfonia, mógł być przeszkodą w nowatorskim podejściu do tworzenia muzyki. Stąd kompozytorzy preferowali teraz skoncentrowanie się na sprawach czysto muzycznych i eksplorowanie nowych terenów języka muzycznego, co w przypadku utworów przeznaczonych na orkiestrę było łatwiejsze do wypróbowania w utworach o mniejszych rozmiarach.

¹ Artykuł niniejszy opiera się na fragmentach dysertacji doktorskiej autorki, zatytułowanej *Symphony and Symphonic Thinking in Polish Music After 1956*, Cardiff University 2010.

² Tadeusz Paciorkiewicz (*II Symfonia*, 1957), Tadeusz Kiesewetter (*III Symfonia*, 1958), Edward Bury (*I Symfonia*, 1960), Stefan Kisielewski (*Symfonia dla 15 wykonawców*, 1961), Piotr Perkowski (*Sinfonia Drammatica*, 1963). Pomijam tu symfonie o charakterze koncertującym, jak np. *III Symfonia* Bolesława Woytowicza na fortepian i orkiestrę (1963).

Nie oznacza to jednak, że wraz z odwrotem od tradycyjnej symfonii wszystkie oznaki myślenia symfonicznego całkowicie zanikły. Muzyka orkiestrowa była w ogóle w pełnym rozkwicie, wspierana przez możliwości wykonawcze stworzone tak przez Warszawską Jesień, jak i szereg orkiestr symfonicznych, które w pierwszej powojennej dekadzie utworzone zostały w głównych polskich miastach. Po 1956 roku wciąż zatem powstawały kompozycje, które – mimo braku nawiązań do gatunku symfonii w swych tytułach – ujawniają silne ślady symfonicznego myślenia, co oznacza konstruowanie struktury według zasad dualizmu symfonicznego, realizowanych za pomocą nowych technik i innowacyjnego języka muzycznego. W wielu aspektach utwory orkiestrowe z lat sześćdziesiątych stanowiły też przygotowanie gruntu do bardziej wyszukanych i na większą skalę zakrojonych dzieł symfonicznych, w tym symfonii z nazwy, które pojawiły się w muzyce polskiej pod koniec lat sześćdziesiątych i na początku lat siedemdziesiątych (np. *II Symfonia* Witolda Lutosławskiego, *II Symfonia* Henryka Mikołaja Góreckiego, *I Symfonia* Krzysztofa Pendereckiego, *Sinfonia breve* i *III Symfonia* Tadeusza Bairda).

W artykule niniejszym skoncentruję się na kompozycjach Tadeusza Bairda, który pozostaje jednym z najbardziej oryginalnych twórców polskich doby awangardowej, a oryginalność ta uwidacznia się również w myśleniu symfonicznym kompozytora oraz koncepcjach stworzenia przez niego własnego nowoczesnego stylu symfonicznego.

MUZYKA A LITERATURA

Tadeusz Baird (1928–81) reprezentuje średnie pokolenie kompozytorów polskich aktywnych po roku 1956. Podobnie, jak w przypadku jego starszych kolegów – Bolesława Szabelskiego (1896–1979), Grażyny Bacewicz (1909–69) czy Witolda Lutosławskiego (1913–94) – oraz swego najbliższego kolegi, Kazimierza Serockiego (1922–81), styl muzyczny Bairda zakorzeniony był w neoklasycyzmie. Swój talent symfoniczny kompozytor potwierdził już w pierwszych symfoniach, skomponowanych odpowiednio w 1950 i 1952 roku, które jednocześnie obarczone zostały pewnym bagażem socrealizmu (np. „optymistyczne”, naznaczone patosem części finałowe). Po roku 1956 Baird przyłączył się do nurtu awangardowych przemian w muzyce polskiej i rozpoczął pracę nad zmianą własnego języka muzycznego. Podczas, gdy np. Serocki, po krótkich eksperymentach z dodekafonią i punktualizmem (*Musica concertante*, 1958), rychło przeszedł do badania aspektów brzmieniowych muzyki, Baird pozostał bardziej związany z melodią, elementem odrzuconym przez większą część kompozytorów awangardowych.

Oryginalnym rysem muzycznego myślenia Tadeusza Bairda pozostaje jego związek z literaturą, widoczny nie tylko w tytułach jego kompozycji, lecz również często w strukturze tych utworów. Baird był prawdopodobnie jednym z nielicznych kompozytorów, którzy próbowali zaadaptować formy literackie do muzyki. Jest twórcą m.in. *4 Esejów* (1958), *Muzyki epifanicznej* (1963), *4 Dialogów* (1964) i *4 Nowel* (1967). Pierwszym z tych utworów są *4 Eseje* na orkiestrę. Czteroczęściowy kształt

formalny utworu może sugerować związek z formą symfoniczną, jest to jednak raczej zbiór zasadniczo odmiennych miniatur, różnych w charakterze i materiale muzycznym, i nietworzących w całości żadnego rozpoznawalnego modelu formalnego. Pierwszy esej prezentuje sekwencję myśli muzycznych (przechodzących od niskich do wysokich smyczków), która wykazuje silne cechy rozwoju symfonicznego – zostaje doprowadzona do kulminacji, następnie stopniowo rozładowanej, aż do rozpląnięcia w ciszy. Jest to jednak jedyna symfonicznie skonstruowana część utworu, niełącząca się z tym, co następuje po niej.

Drugi esej stylistycznie jest zupełnie inny – znaczony żywymi frazami rytmicznymi i instrumentacją ograniczoną do sekcji dętych drewnianych, przynależy wyraźniej jeszcze do okresu neoklasycznego w twórczości Bairda.³ Trzeci esej łączy rytmy taneczne charlestona z zabarwieniem neoklasycznym, finał natomiast powraca do intensywnej atmosfery pierwszej części, przez co forma utworu spięta jest rodzajem emocjonalnej klamry. W częściach zewnętrznych kompozytor używa języka dodekafonicznego, przywołującego ducha nasyconego ekspresją liryzmu Albana Berga (Baird odkrył muzykę Berga w 1955 roku i uznał ją za niezwykle bliską własnej wyobraźni muzycznej), znaczonego długimi liniami melodycznymi i wolno zmieniającą się harmoniką. Muzyka skrajnych części *Esejów* ujawnia myślenie tematyczne, realizowane w przejrzystości zarysowanych frazach melodycznych.

Podobnie do innych kompozytorów polskich tego czasu, Baird stosuje dodekafonię raczej swobodnie, powtarzając wybrane nuty i motywy, i traktując materiał serialny w tradycyjny sposób tematyczny. W porównaniu np. do skomponowanej w tym samym roku *Muzyki żałobnej* Witolda Lutosławskiego, *4 Esejom* brakuje dramaturgii całości, podobnie jak w pełni rozwiniętego dyskursu symfonicznego. Niemniej jednak, kompozycja ujawnia elementy rozwinięte później przez Bairda w dalszej twórczości, takie jak tendencja do używania rozbudowanych tematycznych linii melodycznych (głównie solowych), zwykle bazujących na dużych skokach interwałowych – technika ta szczególnie istotna będzie dla budowy *Sinfonii breve* i *III Symfonii* (o czym poniżej). *4 Eseje* pozostają w twórczości Bairda utworem przejściowym, stylistyczną kombinacją starych i nowych pomysłów muzycznych.

Bardziej oryginalną strukturę muzyczną kompozytor stworzył w swym następnym dziele orkiestrowym, *Muzyce epifanicznej* (1963). Jest to utwór jednoczęściowy, trwający niecałe trzynaście minut. Zastosowana tu technika kompozytorska zainspirowana została twórczością literacką Jamesa Joyce’a, na co wyraźnie wskazuje kompozytor:

Tytuł utworu jest rezultatem próby przetransponowania na muzykę „metody” konstrukcyjnej, która jest w literaturze „wynalazkiem” Jamesa Joyce’a i którą stosuje on konsekwentnie, poczynając od młodszych „Epifanii” aż po „Finnegans Wake”. Tak więc „Muzyka epifaniczna” to szereg (połączonych w nieprzerwaną całość) krótkich, impresyjnych szkiców o improwizacyjnym charakterze, to seria migawkowych, omalże

³ Materiał tej części zapożyczony został z wcześniejszego utworu Bairda, *Divertimento* (1956); zob. Adrian Thomas, *Polish Music since Szymanowski*, Cambridge 2005, s. 99.

mimowolnych manifestacji emocjonalnych. Nie istnieje w tym utworze żaden z góry założony schemat formalny i jedynym wyznacznikiem formy są szybko przemijające „przyływy i odpływy” wzruszenia.⁴

Najważniejszą rolę odgrywa tu mocno wyeksponowana partia wiolonczeli solo, która determinuje budowę całego dzieła (mimo, iż nie jest to koncert). Można powiedzieć, że *Muzyka epifaniczna* wylania się i zamiera w niezwykle subtelnej solowej frazie wiolonczeli, dobarwianej delikatnym akompaniamentem perkusji (bęben wielki i mały) i klarnetu basowego. Dzięki zastosowaniu idei stałego rozwoju głównej linii melodycznej kompozytor kreuje rodzaj linearnej dramaturgii, prowadzonej poprzez sekwencję narastających i opadających fal, owych wspomnianych przez niego emocjonalnych „przyływów i odpływów”. Główna fraza wiolonczeli solo rozwija się organicznie i stopniowo z pojedynczej nuty tego instrumentu w bardziej rozbudowaną i bogatszą myśl muzyczną (przykład 1).

Przykład. 1. Tadeusz Baird, *Muzyka epifaniczna*, początek.

⁴ T. Baird, nota w książce programowej Festiwalu „Warszawska Jesień” 1963, s. 110.

W części środkowej utworu wiolonczela znika, a jej podstawowa fraza muzyczna zostaje przejęta przez inne instrumenty, takie jak klarnet, flet i skrzypce, i jest poddawana fakturalnym i harmonicznym przekształceniom. Ostatnią muzyczną falę można uznać za punkt kulminacyjny utworu (Nr 120 w partyturze), po którym następuje stopniowe rozwiązanie napięcia w kodzie. Powraca w niej sekwencja solowych fraz wiolonczeli, zamierających stopniowo w *niente assoluto*. Przywołanie początkowego pomysłu zamyka utwór klamrą i zapewnia mu wyraźne zakończenie.

Główna fraza wiolonczeli solo przeciwstawiona zostaje w *Muzyce epifanicznej* krótkim figurom rytmicznym przerywającym wolny bieg muzyki i przynoszącym element możliwego konfliktu. Element ten zostaje również przekształcony w bardziej rozwiniętą fakturę orkiestrową, ale zostaje przysłonięty główną solową frazą wiolonczeli (takty 20–24). Kontrast i napięcie pomiędzy linią solową a orkiestrowym tutti zostały tu zaledwie zasugerowane, ale element ten zostanie rozwinięty i szerzej wykorzystany jako środek do budowy struktury symfonicznej w późniejszych utworach Bairda, szczególnie w symfoniach. Idea muzycznych fal, wznoszących się i opadających, a opartych na transformacji solowych linii melodycznych, rozwijanych z wolna i zwykle o charakterze elegijnym, pomogła Bairdowi w budowaniu innowacyjnego muzycznego świata ekspresyjnego liryzmu, tak różnego od muzyki pisanej przez innych polskich twórców tego okresu. Był to bez wątpienia również najbardziej indywidualny wkład Tadeusz Bairda do dorobku muzyki tzw. „polskiej szkoły kompozytorskiej”.

SYMFONIA JAKO „STRUMIEŃ ŚWIADOMOŚCI”

Pod koniec lat sześćdziesiątych Tadeusz Baird postanowił wypróbować swój nowy język muzyczny na gruncie szerzej zakrojonej formy symfonicznej, efektem czego stały się *Sinfonia breve* (1968) oraz *III Symfonia* (1969). Tytuł pierwszego utworu zakłada dzieło symfoniczne o mniejszej skali i mniejszej wadze niż symfonia *per se*. Opis ten dokładnie oddaje charakter kompozycji Bairda. Podobnie, jak we wcześniej omówionych utworach, tak i tu zainspirowała kompozytora literatura. Tym razem tytuły trzech części symfonii zaczerpnięte zostały z greckiej tragedii: *Epos*, *Epeisódion* i *Elegéia*. Podążając za ich antycznym znaczeniem, *Epos* określić można jako wielki epicki poemat, *Epeisódion* to po prostu epizod (pomiędzy aktami dramatu), a *Elegéia* to część liryczna o charakterze pożegnania. W partyturze tylko pierwsza i druga część oznaczone zostały numerami, co może sugerować, że część trzecia jest w istocie drugim ogniwem rozbudowanej części drugiej, na co wskazują zresztą niektórzy komentatorzy.⁵ Jednak sam kompozytor widział swą *Sinfonia breve* jako utwór trzyczęściowy.⁶ Niemniej jednak, *Elegéia* wypływa gładko z *Epeisódionu*, podtrzymując charakter jego ostatnich dźwięków, mimo że kompozytor oddzielił obie te części pauzą generalną.

⁵ T. Chylińska, S. Haraschin, B. Schaeffer, *Przewodnik koncertowy*, Kraków 1991, s. 45.

⁶ T. Baird, nota w książce programowej Festiwalu „Warszawska Jesień” 1971, s. 112.

Ciężar gatunkowy *Sinfonii breve* położony został na część pierwszą, mimo iż wszystkie części są bardzo do siebie podobne, tak pod względem użytego materiału muzycznego, jak i w wyrazie. To część pierwsza pozostaje jednak jedyną częścią o wyraźnym kierunku rozwoju muzycznego dramatu, prowadzącym do kulminacji i rozwiązania. Kompozytor tworzy tutaj cztery duże sekwencje muzycznych fal, z których każda kolejna jest bardziej rozbudowana pod względem długości oraz instrumentacji i intensywności ekspresji od poprzedniej. Każda z fal wznosi się i opada, oddając zazwyczaj pole krótkim liniom solowym o charakterze lirycznym, podkreślanym dodatkowo przez użycie takich instrumentów, jak obój, klarnet, flet i wiolonczela. Owe frazy solowe przynoszą krótkie momenty odprężenia, pełniąc zarazem rolę przejścia pomiędzy muzycznymi falami orkiestry. Ostatnia, czwarta fala (rozpoczynająca się w t. 47) prowadzi – poprzez zintensyfikowanie dynamiki, rytmu, faktury i tempa (*poco a poco avvivando*) – do dramatycznej kulminacji, zakończonej „eksplozją” kilku warstw brzmieniowych *ad libitum* po krótkiej pauzie generalnej.

Tak eksplozywna kulminacja, pieczołowicie przygotowana i zakończona wybuchem agresywnych w charakterze brzmień orkiestrowego tutti *ad libitum* wykazuje podobieństwo do rozwiązania zastosowanego przez Witolda Lutosławskiego w jego *II Symfonii* (ukończony rok przed utworem Bairda), a później użytego też przez Krzysztofa Pendereckiego w jego *I Symfonii* (1973). Ten typ kulminacji zwykle rozwiązywany jest poprzez stopniowe łagodzenie początkowej eksplozji masy orkiestrowej; podobnie rzecz ma się również w *Eposie*, gdzie kulminacja kończy się wyprowadzeniem z orkiestrowego tutti delikatnej linii solowej oboju (zob. przykład 2). Prowadzi to do krótkiej kody, rozpoczynającej się frazą oboju solo, do którego najpierw dołącza klarnet, a potem inne instrumenty dęte (fagot, waltornia, klarnet basowy i flet) w subtelnym dialogach. Na koniec ustępują one miejsca lirycznemu tematowi smyczków, przypominającemu nieco materiał muzyczny z początku części. Tutaj jednak nabiera on innego charakteru i barw brzmieniowych (tutti na początku, smyczki w zakończeniu).

Żadna z pozostałych części *Sinfonii breve* nie ma tak wyraźnie ukierunkowanej budowy formalnej, choć obie opierają się na podobnych sekwencjach wzrastania i opadania materiału muzycznego, wyznaczanego przez przeciwstawienie linii solowych i mocnego orkiestrowego tutti. Nie kreują one jednak podobnego napięcia dramatycznego, a ich charakter pozostaje bardziej repetycyjny i rotacyjny niż przetworzeniowy. Każda kolejna sekwencja solo i tutti jest krótka i ulotna, zostaje ponadto zatrzymana zanim mogłaby się rozwinąć w bardziej rozbudowaną strukturę. Taka idea „start-stop” nadaje tym częściom utworu charakter raczej statyczny. Dodatkowo kompozytor używa podobnego materiału muzycznego w całej kompozycji, co zapewnia jej co prawda spory stopień integralności, ale jednocześnie nie pomaga w budowaniu dialektycznego napięcia. Mimo, iż zasada integralności pozostaje jedną z głównych zasad symfonizmu (obok dualizmu i reprzyzowości), *Sinfonii breve* brakuje przeciwwagi w postaci dynamicznego rozwoju i dramatycznej kulminacji w budowie całości dzieła. Przeciwstawienie solo i tutti nie pomaga muzyce posuwać się naprzód, daje raczej efekt krążenia wokół

i powtarzania tych samych pomysłów. Podkreślają to zwłaszcza częste powroty do charakterystycznych, arabskich w kształcie linii solowych, ujawniających silnie melodyczny, a nawet liryczny aspekt, wzmacniany doborem instrumentów (flet, obój). Potwierdza to predylekcję Bairda do myślenia melodycznego na poziomie niespotykanym w twórczości żadnego innego kompozytora polskiego tego okresu.

Przykład 2. Tadeusz Baird, *Sinfonia breve*, cz. I, *Epos*, zakończenie.

The image shows a page of a musical score, page 16, for the finale of the first movement of Tadeusz Baird's *Sinfonia breve*. The score is for a full orchestra and includes parts for flutes (fl I, II, III), oboes (ob), clarinets (cl I, II), bassoons (fg I, II, III), trumpets (tr I, II, III), trombones (tn I, II, III), percussion (xlf, cmp, pto, faint, cel), and strings (ar I, II, pf, cmb, vn I, II, vl, vc, cb). The score features various dynamic markings such as *p*, *ff*, *pp*, and *mf*, as well as performance instructions like *poco a*, *rit.*, and *gliss.*. The score is written in a complex, rhythmic style characteristic of Baird's work.

poco ri - te - nu - to

Andante, tranquillo

6

ob *p dolce (apoco) mf cantab. p (pochiss.)*

cl I (in sib) *p dolce mp pp*

ptto sosp. p. *(niente)*

ar I

vl iv. a 10 solo *10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. PPP*

Più andante
(molto tranquillo)

Adagio

poco av - vi - van - do

4 6 3

ob *mp pp*

cl I (in sib) *(en dehors) pp sotto voce espress. pp*

cl II *cantab. pp dolciss. sotto voce PPP*

fg I *cantab. PPP dolciss. sotto voce pp*

cr I *(aperto, a sord.) cantab. p dolce (poco) mp pp pp dolciss. sotto voce PPP*

vn I (tutti unis.) *c. sord. cantab. PPP dolciss. c. sord. cantab. (molto)*

vn II (tutti unis.) *dolciss. pp (molto)*

vc (tutti unis.) *c. sord. (molto)*

cb (tutti unis.) *c. sord. pp (molto)*

Poco più mosso

poco a poco ri - te - nu - to

3 4 8

Largo

g c *c. b. di tmp. al marg. pochiss. sf pp delicatissimo possibile niente via sord.*

vn I *cantab. f meno f mf dolce pp*

vn II *meno f cantab. via sord.*

vl (tutti unis.) *c. sord. cantab. più f mf PPP via sord.*

vc *f sf PPP div. a 2 via sord.*

cb *f sf PPP div. a 2 niente via sord. niente*

Skomponowana zaledwie rok później *III Symfonia* Tadeusza Bairda pozostaje pod każdym względem kontynuacją i rozwinięciem *Sinfonii breve*. Można powiedzieć, że zaczyna się dokładnie w miejscu, w którym zakończyła się *Sinfonia breve* – nawet pierwsza solowa linia klarnetu zdaje się kontynuować solowe brzmienia zamykające poprzednią symfonię. Po raz kolejny kompozytor zdecydował się oprzeć swe dzieło symfoniczne na kontraście wynikającym z przeciwstawienia solowych linii melodycznych orkiestrowemu tutti. Tym razem symfonia składa się z czterech części, które nie niosą znaczeń pozamuzycznych: *Poco andante improvisando*, *Andante moderato*, *Non troppo allegro*, *Moderato ma grave*.⁷ Wszystkie są krótkie i relatywnie wolne, bardzo zbliżone w wyrazie i muzycznym charakterze. Jednak balans pomiędzy częściami oraz model całości jest różny od tego z *Sinfonii breve*. Punkt ciężkości nie jest tak oczywisty jak w poprzednim utworze, gdzie nacisk wyraźnie położony był na część pierwszą.

W *III Symfonii* wszystkie części zdają się przepracowywać ten sam materiał i ewokować bardzo podobną ekspresję muzyczną. Każda część posiada też własną kulminację. Niemniej jednak, pierwsze trzy części, z ich lokalnymi dyskursami rozwijanymi pomiędzy lirycznymi liniami solo i mocnymi sekwencjami orkiestrowego tutti, oraz z lokalnymi klimaksami, znajdują rekapitulację i kulminację w finale, który nie tylko przynosi główny punkt kulminacyjny całego utworu (Nr 30 w partyturze), ale też tworzy nowy typ jego rozwiązania, wcześniej w muzyce Bairda niespotykany. Symfonię zamyka bowiem pełne mocy tutti, zastępujące dotychczasowe, rozplywające się w *niente* finały poprzednich utworów. Tym razem kompozytor postanowił zakończyć utwór kompleksową akordową strukturą dwunastotonową, w której zauważyć można elementy tradycyjnych ukształtowań trójdźwiękowych (akordy *C-dur* i *H-dur* w rogach, *e-moll* i *a-moll* w klawesynie, *A-dur* w fagotach, *B-dur* w klarnetach, *C-dur* i *nuta b* we fletach, zob. przykład 3).

W porównaniu do *Sinfonii breve* materiał muzyczny *III Symfonii* jest znacznie bardziej substancjalny, zwłaszcza we fragmentach tutti, które są niezwykle intensywne i dramatyczne, angażują też bardziej rozbudowane siły orkiestrowe oraz operują złożoną fakturą (zwykle bazującą na trzech lub więcej warstwach brzmieniowych). Symfonia zyskuje w ten sposób na monumentalizmie. Cechą charakterystyczną całego utworu są dłuższe i bardziej rozwinięte niż w *Sinfonii breve* linie melodyczne, które służą nie tylko do wyjścia z masy orkiestrowej (jak w przykładzie 2), ale mogą też prowadzić bezpośrednio do wejścia w sekcję tutti (zob. przykład 4, partia klarnetu).

⁷ Niemniej jednak w nagraniu symfonii opublikowanym przez Polskie Radio w 2003 roku część pierwsza nosi tytuł *Ewokacja*, a część ostatnia *Epilogi*. Partytura utworu wydana przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w 1985 roku nie zawiera żadnych tytułów pozamuzycznych.

Przykład 3. Tadeusz Baird, III Symfonia, finał.

6 ord. 4 (60)

1
II
III
IV
I
II
III
I
II
III
I
II
III
tr
I
II
III
IV
tb
tmp
cmp
vbf
tlo b
s. battere L.v. tutto batt. col mano
susp. m.
tam
c p
g c
cel
c. ped. L.v.
ar I L.v. tutto
ar II L.v. tutto
pf L.v. tutto
cmb L.v. tutto
vn I 18 soli ff
vn II 16 soli ff
vl 14 soli ff
vc 12 soli ff
cb 8 soli ff

Przykład 4. Tadeusz Baird, III Symfonia, cz. I, t. 30-40, wejście klarnetu w tutti.

Musical score for measures 30-40 of the first movement of Tadeusz Baird's Third Symphony. The score includes parts for Clarinet I, Flutes I, II, and III, Trombones I and II, Violins I and II, Viola, and Violoncello/Double Bass. The tempo is marked "Moderato". The key signature has one flat. The score shows a tutti entry for the clarinet with various dynamics like *mf*, *p*, and *ppp*.

Continuation of the musical score from measure 40 to the end of the page. The score includes parts for Clarinet I, Flutes I, II, III, and IV, Oboes I, II, and III, Clarinets II, III, and IV, Bassoon, Contrabassoon, Trumpets I, II, III, and IV, Trombones I, II, III, and IV, Percussion (Tamt, Gg, Cym, Trm, Trb, Cr, V, VI, Tm, Sn, Bg, Tomt, Cel), and Strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Double Bass). The tempo is marked "Barbato". The score shows a tutti entry for the clarinet with various dynamics like *mf*, *p*, and *ppp*.

Warto tu zauważyć, że poza lirycznymi, czy nawet elegijnymi, tematycznymi liniami solo, wykonywanymi zawsze przez klarnet (I część) lub obój (II i IV część, z większym udziałem dialogów instrumentów dętych drewnianych w cz. III) kompozytor wprowadza w części pierwszej symfonii fragment tematyczny, który choć pozostaje z nimi powiązany materiałowo, przynosi wyraźny kontrast wyrazowy. Pojawia się on w partii smyczków (t. 18), stanowiąc kontrast nie tylko do początkowej linii klarnetu solo, ale także do poprzedzającego go bezpośrednio intensywnego orkiestrowego tutti. Działa niemal jak drugi temat w klasycznej formie sonatowej, jednak kompozytor nie rozwija możliwości tkwiącej w tym fragmencie do dalszego rozwoju muzycznego dyskursu, choć niekiedy czyni do niego aluzje (np. w kodzie cz. II). Wynika stąd, że ów temat smyczków okazał się być znacznie mniej ważny dla kompozytora jako środek kreowania potencjalnego napięcia dialektycznego w symfonii niż podstawowy, założony przez niego, kontrast pomiędzy sekwencjami solo i tutti. Długie linie solowe w rzeczywistości osłabiają jednak poczucie rozwoju muzycznego dramatu, sprawiając że muzyka staje się statyczna (podobna sytuacja miała już miejsce w *Sinfonii breve*); kompozytor nie podtrzymuje dyskursu i w efekcie zatrzymuje jakąkolwiek możliwość symfonicznego rozwoju. W rezultacie charakter utworu pozostaje nieco spazmatyczny, czy nawet histeryczny, odzwierciedlając chyba w większej mierze stan umysłu czy duszy kompozytorskiego „ja”, z wolnym przepływem właściwego mu „strumienia świadomości”, niż w pełni rozwiniętą formę symfoniczną.

MUZYKA JAKO ODZWIERCIEDLENIE PSYCHIKI TWÓRCY

Tadeusz Baird nigdy nie ukrywał faktu, że jego muzyka odzwierciedla osobiste przeżycia. Ale to, co działało w mniejszych kompozycjach, takich jak *Muzyka epifaniczna* czy nieco późniejsza, niezwykle mocna w wyrazie i znakomicie symfonicznie skonstruowana *Psychodrama* (1972), nie sprawdziło się w pełni w przypadku obu późnych symfonii twórcy. Pomysł oparcia całych utworów na tym samym materiale muzycznym bez wątpienia zagwarantował im wysoki stopień integralności, jednocześnie jednak pogłębił statyczny charakter muzyki. Ma to związek z tym, że zasada dualizmu, oparta w symfoniach Bairda na kontraście pomiędzy solo i tutti, nie została przez niego rozwinięta na poziomie symfonicznym (znacznie lepiej udało się to w utworach koncertowych, jak np. *Concerto lugubre*, 1975). Stałe powtarzanie głównej idei muzycznej (linie solowe), pojawiającej się w różnych barwach instrumentalnych, odwołuje się do późnoromantycznej koncepcji symfonizmu rotacyjnego,⁸ opartego na stałym rozwoju inicjalnego pomysłu. Technika Bairda pozostaje jednak bliższa technice wariacyjnej, stosowanej przez niego konsekwentnie od czasu *4 Esejów*.

Baird nie skorzystał zatem w pełni z osiągnięć późnoromantycznych procedur symfonicznych (choć jego muzyka pod wieloma względami pozostaje bliska estetyce

⁸ „Rotational symphonism”, termin wprowadzony przez Jamesa Hepokosky’ego w jego pracach poświęconych symfoniom Jeana Sibeliusa, zob. James Hepokosky, *Sibelius: Symphony No. 5*, Cambridge 1993.

późnego romantyzmu i muzycznego ekspresjonizmu), koncentrując się w większym stopniu na powtarzaniu początkowego pomysłu niż na rozwinięciu go na skalę symfoniczną. W tym kontekście struktura *III Symfonii*, mimo swego nacisku położonego na finał, nie ma nic wspólnego z precyzyjnie skonstruowanym modelem formalnym Lutosławskiego (dwuczęściowy model formy ukierunkowanej finalnie, zaprezentowany po raz pierwszy w *Kwartecie smyczkowym*, 1964 i *II Symfonii*, 1967), ani z dążącymi wyraźnie do celu utworami Serockiego (*Freski symfoniczne*, 1964; *Dramatic Story*, 1970). Baird jest też daleki od znaczonego silnymi kontrastami symfonizmu dialektycznego, jaki reprezentują utwory Henryka Mikołaja Góreckiego (*Scontri*, 1960; *Refren*, 1965) i Krzysztofa Pendereckiego (*Tren*, 1959–61, *Polymorphia*, 1961; *Fluorescencje*, 1962), pochodzące z tego samego czasu.

Niemniej jednak, zarówno *Sinfonia breve*, jak i *III Symfonia* pozostają przykładami wysoce oryginalnego stylu muzycznego Tadeusza Bairda, bardzo różniącego się od muzyki symfonicznej innych polskich twórców tego okresu i znacznie głębiej zakorzenionego w tradycji romantycznej. Predylekcja kompozytora do melodii i liryzmu była czymś wyjątkowym i zapewniła mu osobne miejsce w historii muzyki polskiej. Podobnie unikatowe w kontekście dorobku polskich twórców jego czasów pozostają próby Bairda przeniesienia na grunt muzyki technik literackich. I choć większe sukcesy przyniosły kompozytorowi jego utwory koncertujące (*Concerto lugubre*, 1975; *Sceny*, 1977) czy wokalnie-instrumentalne (opera *Jutro*, 1966, *Goethe-Briefe*, 1970; *Głosy z oddali*, 1980), to późne symfonie Tadeusza Bairda pozostają indywidualnymi interpretacjami gatunku symfonii, stanowiącymi w większym stopniu psychologiczny „strumień świadomości” niż precyzyjny model formalny. Kompozytor był zresztą świadom tej słabości, przyznając niemal dekadę później:

Problem wielkiej formy symfonicznej zawsze był przede mną. Być może, z punktu widzenia formy „Eseje”, „Erotyki”, „Dialogi” i inne utwory z lat sześćdziesiątych są doskonalsze, gdyż zasada budowy odpowiada w nich treści muzycznej, jednorodności materiału dźwiękowego. Dążenie do wyjścia z tego kręgu, praca nad opanowaniem dramaturgii wielkiej formy symfonicznej pochłonęła kilka lat, rezultat przyszedł nie od razu; stąd moje niezadowolenie z „III Symfonii”. Pierwszy duży utwór, pod którym mogę się podpisać, to „Goethe-Briefe”, a następne to „Concerto lugubre” i „Sceny”.⁹

⁹ Cyt. za: Irina Nikolska, *O ewolucji stylu Tadeusza Bairda*, „Muzyka” 1984 nr 1-2, s. 27.

