

**Akademia Muzyczna
im. Karola Szymanowskiego
w Katowicach**

Dziedzina – sztuki

Dyscyplina artystyczna – sztuki muzyczne

mgr Sulamita Ślubowska

OPIS ROZPRAWY DOKTORSKIEJ

**Od stylu młodzieńczego do dojrzałości twórczej: analiza wybranych sonat
skrzypcowych Grażyny Bacewicz w perspektywie ewolucji jej języka
kompozytorskiego**

Promotor:
prof. dr hab. Szymon Krzeszowiec

Katowice 2026

Spis treści

Wstęp	3
Rozdział I. Grażyna Bacewicz – życie i droga twórcza	6
Rozdział II. I Sonata na skrzypce i fortepian	24
Rozdział III. I Sonata na skrzypce solo	30
Rozdział IV. V Sonata na skrzypce i fortepian	38
Rozdział V. II Sonata na skrzypce solo	44
Zakończenie	49
Partytury	51

Wstęp

„Zaliczana do najważniejszych postaci polskiej muzyki II połowy XX wieku, znakomita kompozytorka i skrzypaczka, Grażyna Bacewicz, swego czasu była obiektem fascynacji świata muzycznego oraz zainteresowania melomanów nie tylko w Polsce. Jej twórczość odznaczająca się wyjątkową indywidualnością i spójnością stylistyczną obecnie jest chyba jednak znana w stopniu niewystarczającym, zwłaszcza przez młodsze pokolenia. Za trzy lata minie pół wieku od śmierci kompozytorki i rocznica ta z pewnością stanie się okazją do odczytania na nowo jej muzyki i jej pozycji w polskiej i europejskiej twórczości XX-wiecznej.”¹ Powyższy fragment otwiera publikację *Grażyna Bacewicz: Konteksty życia i twórczości*, stanowiącą zbiór esejów poświęconych życiu i dorobkowi artystycznemu kompozytorki, powstałych jako literackie pokłosie konferencji naukowej *Grażyna Bacewicz - interpersonalnie i kontekstualnie*. Zdecydowałam się na przywołanie tych słów na wstępie niniejszej pracy, gdyż celnie diagnozują one zjawisko związane ze współczesną recepcją twórczości Bacewicz: artystki, która za życia zajmowała pozycję jednej z czołowych postaci polskiej sceny kompozytorskiej i skrzypcowej, a która – mimo utrwalonej obecności w kanonie – pozostaje twórczynią znaną, lecz wciąż niedostatecznie docenioną.

Niniejsza praca wpisuje się w szerszy nurt działań zmierzających do ponownego „usłyszenia” muzyki Bacewicz – nie jako pomnika przeszłości, lecz jako repertuaru żywego, wymagającego interpretacyjnej aktywności i twórczego zaangażowania. Decyzję o poświęceniu mojej rozprawy doktorskiej twórczości Grażyny Bacewicz podjęłam pod wpływem fascynacji *IV Sonatą* na skrzypce i fortepian, którą w 2022 roku miałam okazję zarejestrować na debiutanckiej płycie. Postanowiłam pogłębić znajomość języka muzycznego kompozytorki i – za pomocą klawiry gatunkowej – zaprezentować wybrane utwory z jej dorobku sonatowego. Program mojego recitalu, wykonanego 11 stycznia 2026 roku w Auli im. Bolesława Szabelskiego Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, przedstawiał się zatem następująco:

1. I Sonata na skrzypce i fortepian (1929)

I. Allegro. Moderato

II. Adagio sostenuto

III. Presto

2. I Sonata na skrzypce solo (1941)

I. Allegro

II. Adagio

III. —

IV. Variazioni

3. V Sonata na skrzypce i fortepian (1951)

I. Moderato. Allegro

II. Andante dolcissimo

III. Allegro inquietamente

4. II Sonata na skrzypce solo (1958)

¹ *Grażyna Bacewicz: Konteksty życia i twórczości*, red. Marta Szoka, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2016, s. 7.

Chronologiczny układ programu umożliwił mi przedstawienie niezwykle interesującego aspektu twórczości kompozytorki – ewolucji jej języka muzycznego, od utworów młodzieńczych po dzieła dojrzałe. Taka perspektywa pozwala na uchwycenie procesu stopniowego kształtowania się indywidualnego idiomu Bacewicz: od kompozycji nacechowanych jeszcze poszukiwaniami wyrazowymi, poprzez utwory coraz wyraźniej eksponujące charakterystyczne cechy jej stylu, aż po dzieła, w których język kompozytorki osiąga pełną autonomię i rozpoznawalność. Chronologia programu nie pełni więc jedynie funkcji porządkującej, lecz staje się narzędziem interpretacyjnym – umożliwiającym ukazanie rozwoju estetycznego Bacewicz jako fascynującego procesu twórczego.

Z perspektywy wykonawcy pragnę wyrazić głęboką wdzięczność badaczom twórczości Grażyny Bacewicz, dzięki którym powstał bogaty zasób opracowań poświęconych jej życiu i muzyce, stanowiących podstawę części pisemnej mojej rozprawy doktorskiej. Zdobyta w ten sposób wiedza pozwoliła mi z dużo większym zrozumieniem kształtować interpretacje analizowanych utworów. Ponieważ praca ta ma charakter subiektywnego przełożenia brzmienia muzyki Grażyny Bacewicz na słowny opis interpretacji, a nie rozprawy *stricto* teoretycznej, pozwoliłam sobie na autorskie i osobiste sformułowanie spostrzeżeń wykonawczych. Opieram się jednak na naukowo i historycznie ugruntowanych refleksjach wybitnych postaci związanych z Bacewicz, dlatego praca ta obfituje w cytaty z dzieł Małgorzaty Gąsiorowskiej, Stefana Kisielewskiego czy Joanny Sendłak.

Niemalą część pracy poświęciłam biografii kompozytorki, której stworzenie wywarło szczególny wpływ na moje podejście do osoby i twórczości Bacewicz. Wgłębienie się w jej życiorys pozwoliło mi znacznie lepiej zrozumieć artystyczne pryncypia, pobudki do tworzenia, sukcesy i trudy niezwyklego życia tej twórczyni. Stefan Kisielewski, wieloletni przyjaciel i oddany komentator twórczości Bacewicz, pisał: „Prawdziwi twórcy tak z talentu, jak z usposobienia nie rodzą się «na kamieniu», a nawet gdy ktoś już ma wrodzone dyspozycje w tym kierunku, ileż siły charakteru trzeba, aby je zrealizować, aby wypełnić tą sprawą życie, nadając swej pracy intensywność, rytm rozwojowy, powagę i wielkość.”² Stworzony przeze mnie rys biograficzny rzecz jasna nie oddaje w pełni bogactwa i intensywności życiorysu kompozytorki, może jednak stanowić przyczynek do zrozumienia procesu opisanego przez Stefana Kisielewskiego.

Swoje interpretacje oparłam na oficjalnych materiałach nutowych, wydanych przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Wszelkie odwołania do analizowanych fragmentów odnoszą się wprost do partytur, znajdujących się w końcowej części pracy. Niniejszy tekst składa się z ośmiu części – wstępu, biografii (rozdział I), analizy wykonywanych przeze mnie utworów (rozdziały II-V), zakończenia oraz partytur.

Jak trafnie spostrzegł Kisielewski: „Nie chodzi przecież tylko o nuty i dźwięki: chodzi o osobliwą i rzadko spotykaną energię twórczą, która się poprzez te nuty i dźwięki wyzwala. Spójrzcie na te osobliwe zjawisko z bliska, pomyślcie nie tylko o dźwiękach, lecz o kulisach ich

² Stefan Kisielewski, *Bacewicz i jej czasy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1963, s. 5.

powstawania, o owym przez wiele lat budowanym warsztacie twórczym i o człowieku, który za tym wszystkim siedzi. Polecam i zachwalam: naprawdę warto, naprawdę ciekawe!”³

Mam nadzieję, że przedstawione w pracy obserwacje – wynikające z doświadczenia scenicznego, studiów nad źródłami oraz dialogu z dotychczasową literaturą przedmiotu – przyczynią się do pogłębienia refleksji nad miejscem Grażyny Bacewicz w historii muzyki XX wieku, a także do szerszego zainteresowania jej twórczością w środowisku wykonawczym i akademickim. Jeśli bowiem – jak pisał Kisielewski – za nutami stoi człowiek i jego twórcza energia, to zadaniem wykonawcy jest nie tylko wierne odczytanie zapisu, lecz także ponowne uruchomienie tej energii w akcie interpretacji.

³ Tamże, s. 44.

Rozdział I. Grażyna Bacewicz – życie i droga twórcza

Grażyna Bacewicz urodziła się 5 lutego 1909 roku w Łodzi jako trzecie dziecko Marii Modlińskiej i Vincasa Bacevičiusa. Trzy dni później, 8 lutego 1909 roku, pod Małym Kościołcem zginął Mieczysław Karłowicz. Małgorzata Gąsiorowska, odwołując się do symboliki narodzin i śmierci, interpretuje te dwa wydarzenia jako symboliczne zderzenie dwóch epok i postaw stylistycznych – romantycznej i racjonalistycznej. Rzecz jasna, nie jest to podział historycznie jednoznaczny: ani śmierć Karłowicza nie wyznaczała definitywnego końca romantycznej ekspresji w muzyce polskiej, ani narodziny Bacewicz nie przyniosły categorycznej zmiany w stylistyce artystycznej. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że kompozytorka przyszła na świat w okresie intensywnych przemian historycznych, społecznych i kulturowych. Postępująca urbanizacja sprzyjała kształtowaniu się nowej warstwy społecznej – inteligencji – która szczególnie ceniła wartości związane z pozytywistyczną ideą pracy organicznej. Na pierwszy plan wysuwano imperatyw wysiłku oraz dyscyplinę pracy jako podstawę rozwoju społecznego.

Takie wartości wpajano także matce Grażyny, Marii Modlińskiej – córce inżyniera Stanisława Modlińskiego oraz pianistki Natalii Zdzitowieckiej. Maria odebrała gruntowne wykształcenie w warszawskim Instytucie Maryjnym dla Dziewcząt Szlachetnie Urodzonych, ukończyła kursy administracyjno-ekonomiczne i podjęła pracę w filii Banku Petersburskiego w Warszawie. Niezależna i stanowcza, związała się z litewskim nauczycielem muzyki Vincasem Bacevičiusem, mimo że ich małżeństwo było postrzegane jako towarzyski mezalians.

Vincas, urodzony w maleńkiej litewskiej wsi Muraszkowizna w powiecie mariampolskim, syn Piotra Bacevičiusa i Anny Aliszewskiej, był wykształconym nauczycielem muzyki. Nazwany przez swoją prawnuczkę, Joannę Sendlak, „nieprawomyślnym elementem wywrotowym”⁴ z racji wyznawania idei narodowego odrodzenia ojczyzny, został objęty carskim zakazem nauczania i zmuszony do opuszczenia kraju. Osiedliwszy się w Łodzi – dynamicznie rozwijającym się ośrodku kultury i edukacji – znalazł zatrudnienie w swoim zawodzie. Po ślubie z Marią 28 czerwca 1903 roku para zamieszkała w Łodzi, gdzie założyła rodzinę.

Dla czwórki ich dzieci – Kiejstuta, Vytautasa (Witolda), Grażyny i Wandy, to właśnie rodzice byli pierwszym nauczycielami. Najstarszy z rodzeństwa, Kiejstut, tak ich wspominał: „Obojgu rodzicom zawdzięczamy wychowanie w kulcie dla nauki, sztuki i pracy twórczej, w ogóle dla wartości ogólnoludzkich. Słowem, w osobach rodziców mieliśmy przewodników zgoła niepospolitych – o otwartych umysłach, otwartych sercach, a do tego odznaczających się wielką siłą charakteru”⁵.

⁴ Joanna Sendlak, *Bacewicz*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, s. 11.

⁵ Kiejstut Bacewicz, *Mój brat Witold*, „Ruch Muzyczny” 16/1986, s. 17.

Wnuczka Grażyny Bacewicz, Joanna Sendlak, wysnuwa następujące refleksje o wychowaniu swojej babci: „Wydaje się, że tajemnica rodzinnej siły wynikała z zamiłowania do muzyki, a także z potrzeby tworzenia, której towarzyszyła nieustanna praca nad rozwojem duchowym. Ojciec sam wiele pracował, zatem wiele oczekiwał od dzieci, wpajając im imperatyw samodoskonalenia. Wszyscy bez wyjątku stali się entuzjastami sztuki, wierzyli w piękno i harmonię, która przejawiała się także w całym wszechświecie. Ich dom wypełniała muzyka. Malutkie dzieci w domu państwa Bacewiczów, podobnie jak w domu rodzinnym Marii Modlińskiej, będą «pobierały lekcje z podstawionymi pod fortepianem puficzkami, żeby za krótkie nóżki nie fajtały».”⁶

Sama Grażyna, w swoim zbiorze opowiadań *Znak szczególny* tak opisywała swoje dzieciństwo: „Spałam w kołysce, moi bracia w łóžeczkach (siostry nie było jeszcze na świecie), a wokół nas rozbrzmiewały dźwięki: wiolonczeli, skrzypiec, fortepianu, czasem głosu ludzkiego, a nawet trąbki. (Obecnie, gdy wiemy, że można się uczyć przez sen, zrozumiałe jest, dlaczego wszyscy troje zostaliśmy muzykami.) Ale zrzędliva krewna moich rodziców nie godziła się z sytuacją. (...) Napadała na matkę: «Zlituj się, czy nie rozumiesz, że dzieciom pogrążonym we śnie trzeba spokoju? Czyż nie wystarczy mu (to znaczyło ojcu) męczenie chłopców w ciągu dnia? Kto to zresztą słyszał uczyć takich malców gry na dwóch instrumentach? Fortepian - no jeszcze, ale po co te skrzypce!»”⁷

Dalej opowiada: „Mam już pięć lat. Doganiam chłopców – zwłaszcza w grze na skrzypcach. Z fortepianem gorzej. Młodszy z braci – Witek, jest niedościgły. Zresztą nie w głowie nam rywalizacja. [...] Moi bracia to już «kawalerowie» – każdy o innej osobowości. Kiejstut – filozof, skupiony, może nawet skryty. Witek – oryginał, pełen fantazji, nieoczekiwanych pomysłów. Wanda – no owszem, gra, ale bez entuzjazmu. Ciągłe zagłada pod stół. Tylko ja: każą ćwiczyć, ćwiczę, każą grać gamy, gram gamy. Przecież to nudne. Powinnam się była buntować.”⁸

Młoda artystka rzeczywiście nie zbuntowała się przeciwko ojcowskiemu rygorowi, lecz z pieczołowitością i dyscypliną rozwijała swój warsztat instrumentalny, dzięki czemu już w bardzo młodym wieku była postrzegana jako osoba niezwykle utalentowana. W 1919 roku rozpoczęła naukę w Prywatnym Żeńskim Gimnazjum Humanistycznym Janiny Pryssewiczówny oraz w Liceum Muzycznym Heleny Kijeńskiej. W tej drugiej placówce kształciła się w klasie fortepianu samej Kijeńskiej oraz w klasie skrzypiec Feliksa Wiesenberga i Feliksa Dzierżanowskiego. Od 1921 roku pobierała także lekcje harmonii, zasad muzyki i kontrapunktu u Kazimierza Sikorskiego, który odegrał w jej życiu szczególnie istotną rolę.

Bacewiczówna pierwsze próby kompozytorskie podjęła mając 12 lat. Wiele z tych wczesnych prac zostało przez samą piszącą zniszczonych, jako że była ona wobec siebie nader wymagająca. Pierwszą zachowaną kompozycją był *Temat z wariacjami* na fortepian, który kompozytorka napisała w wieku lat 15. Autorka tak wspomina swoje pierwsze twórcze kroki:

⁶ Joanna Sendlak, dz. cyt., s. 15.

⁷ Grażyna Bacewicz, *Znak szczególny*, Czytelnik, Warszawa 1974, s. 9.

⁸ Tamże, s. 7.

„W tym czasie w Konserwatorium uczęszczałam na harmonię i kontrapunkt i komponowanie nie obowiązywało mnie, jeżeli można się tak wyrazić. Próby te zatem były spontaniczne i dobrowolne. Nie mogłam i wcale nie chciałam bronić się przed nimi. Od tych pierwszych prób, już wtedy wiedziałam, że dążeniem moim, głównym celem życia, będzie pisanie muzyki.”⁹

Rok 1923 przyniósł rodzinie Bacewiczów dramatyczne wydarzenia. W wyniku kryzysu ekonomicznego dotyczącego Łódź, Vincas nie był w stanie utrzymać bliskich i zaczął rozważać nielegalny powrót na niepodległą już Litwę. Na ten krok zdecydował się ostatecznie w lipcu 1923 roku. W porozumieniu z żoną ustalił, że podejmie pracę w Kownie i będzie wspierał rodzinę finansowo, a następnie sprowadzi ją do siebie. Z dzisiejszej perspektywy wiadomo, że do ponownego spotkania małżonków nigdy nie doszło. Dzięki jego wsparciu materialnemu rodzina przetrwała jednak najtrudniejsze lata, a Kiejstut mógł w 1924 roku rozpocząć studia filozoficzne na Uniwersytecie Warszawskim.

Śladami brata podążyła także Grażyna, która cztery lata później wyjechała do Warszawy. Bacewiczówna studiowała w Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Warszawie (jak ówczesnie nazywał się Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina) grę na skrzypcach w klasie Józefa Jarzębskiego, grę na fortepianie w klasie Józefa Turczyńskiego oraz kompozycję w klasie swojego nauczyciela z łódzkiego liceum, Kazimierza Sikorskiego. Profesor Sikorski dopiero co wrócił z Paryża, gdzie w ramach stypendium pobierał nauki kompozycji u Nadii Boulanger. Ponadto, Grażyna zapisała się na wydział filozofii Uniwersytetu Warszawskiego, uczęszczała na kurs języka litewskiego i pobierała prywatne lekcje języka japońskiego. Po zakończeniu pierwszego roku studiów artystka dokonała jednak selekcji zajęć, aby natłok akademickich obowiązków nie odciągał jej od najważniejszego zadania - komponowania. Skupiła się zatem na grze na skrzypcach i kompozycji.

Państwowe Konserwatorium Muzyczne w okresie studiów Grażyny Bacewicz znajdowało się w stanie długotrwałego kryzysu, którego apogeum przypadło na kadencję Karola Szymanowskiego jako rektora. Już od 1919 roku trwał spór między uczelnią a Ministerstwem Sztuki i Kultury o status uczelni, która nadal była traktowana jako szkoła średnia o profilu „artystyczno-zawodowym”. Szymanowski z dużą rezerwą podchodził do samej idei nauczania w ramach studiów akademickich, uważał bowiem, że: „[...] rozwój artystyczny, jeżeli u jego podstaw leży autentyczny talent i siła woli nauczania, winien się dokonywać w obszarze pełnej swobody, nieskrępowanej żadnymi rutynowymi nakazami. Niemniej, świadomy swej pozycji artystycznej i wynikającej stąd odpowiedzialności za los polskiej muzyki, wyraził zgodę na wysunięcie swojej kandydatury. Dojrzało w nim bowiem przeświadczenie, że szkoła, zwłaszcza zaś «najwyższa uczelnia w kraju», za jaką uznał Konserwatorium Warszawskie, może odegrać niebagatelną rolę w procesie wyprowadzania muzyki polskiej z okowów «ciemnogrodu», w jakich tkwiła przez zawzięty konserwatyzm większości muzyków, pedagogów i krytyków ówczesnych.”¹⁰

⁹ Wypowiedź Grażyny Bacewicz dla radiowej Redakcji Współpracy z Zagranicą z roku 1964, w: „Ruch Muzyczny” 3/1989.

¹⁰ Małgorzata Gąsiorowska, *Bacewicz*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1999, s. 39.

W Szymanowskim pokładano ogromne nadzieje związane z przeprowadzeniem reformy i reorganizacji struktur, mającej na celu podkreślenie wyższego statusu warszawskiej uczelni muzycznej nad innymi tego typu ośrodkami. Wspomniana reforma stała się zarzewiem poważnego konfliktu, który doprowadził do głębokiej polaryzacji środowiska akademickiego i – w wyniku działań grupy opozycyjnej – do złożenia dymisji przez rektora Szymanowskiego.

Wydarzenia te opisywał z perspektywy studenta Stefan Kisielewski: „Konserwatorium Warszawskie w początku lat trzydziestych przeżywało swój heroiczny «okres burzy i wrzenia». W rezultacie walki toczonej przez Karola Szymanowskiego i jego przyjaciół o odnowę i unowocześnienie polskiej muzyki, w uczelni dokonały się doniosłe zmiany strukturalne. [...] przywrócono jednolite konserwatorium, którego rektorem został Eugeniusz Morawski, a filarami Piotr Rytel i Walerian Bardiejew. Zażarte walki «starych» miały swoje echo i wśród młodzieży: w konserwatorium wybuchł strajk uczniów w obronie zagrożonych wylaniem profesorów-«modernistów»; w strajku tym maczałem mocno paluszki, tworząc wraz z Romanem Maciejewskim i Franciszkiem Doleżalem samowolny komitet strajkowy. Skończyło się to wszystko przegraną i kilkumiesięcznym zawieszeniem. Przebywający wtedy w szwajcarskim sanatorium Szymanowski odchorował całą historię i nigdy już do pedagogiki nie powrócił. Fitelberga wylano bez litości, Sikorski i Drzewiecki w uczelni pozostali. Oczywiście cała ta bijatyka organizacyjna miała swe tło i przyczynę w odmienności koncepcji muzycznej, w polaryzacji środowiska muzycznego na «stare» i «nowe», w różnych upodobaniach stylistycznych.”¹¹

Grażyna bardzo szybko znalazła się w gronie studentów wspierających Szymanowskiego, a jego przemożny wpływ na twórczość młodej Bacewiczówny pozwolę sobie opisać w rozdziale poświęconym *I Sonacie* na skrzypce i fortepian. Swoją edukację w warszawskiej uczelni ukończyła dyplomem z kompozycji i ze skrzypiec w 1932 roku. Kisielewski tak zrecenzował jej występ dyplomowy jako skrzypaczki: „Grała ze swadą i energią, bardzo czysto i precyzyjnie, choć niezbyt wielkim tonem, z ogromnym przejściem, które się udzielało; w ogóle cała jej szczupła sylwetka, skupiona energia, jakaś żarliwa drapieżność w stosunku do muzyki były niezwykle sugestywne i nakazujące respekt. Mnie osobiście imponowało, że dziewczyna gra na skrzypcach, a w dodatku komponuje. Cóż to za urodzony demon muzykalności!”¹² Młoda artystka uzyskała dyplom w klasie kompozycji, przedstawiając komisji egzaminacyjnej m.in. *I Sonatę* na skrzypce i fortepian, *II Kwartet smyczkowy*, *Sinfonietę* na orkiestrę symfoniczną, Psalm *De profundis clamavi ad Te, Domine* na głosy solowe, chór i orkiestrę.

Po zakończeniu studiów Grażyna po raz drugi odwiedziła ojca w Kownie na Litwie (po raz pierwszy uczyniła to w 1930 roku). Przebywali tam wówczas także Witold oraz Kiejstut z żoną. Wraz z młodszym z braci skrzypaczka dawała koncerty w Kownie i Rydze, które spotykały się z bardzo entuzjastycznym przyjęciem publiczności. Mimo tych sukcesów nie zdołała jednak znaleźć stałego zatrudnienia na Litwie - jej podania o pracę w orkiestrze oraz w szkołach muzycznych

¹¹ Stefan Kisielewski, dz. cyt., s. 11.

¹² Tamże, s. 12.

były konsekwentnie odrzucane. Trudności te skłoniły ją do podjęcia decyzji o wyjeździe do Paryża pod koniec 1932 roku.

Paryż był przed II wojną światową miastem tętniącym wolnością i życiem, prawdziwym centrum muzycznych nowości. Kompozytorka zamieszkała w domu polskich muzyków przy Rue Lamandé, została członkiem Młodych Muzyków Polaków w Paryżu i zapisała się na studia uzupełniające w École Normale de Musique. Uczyła się tam w klasie skrzypiec André Toureta i w klasie kompozycji Nadii Boulanger, u której nauki pobierał wcześniej Kazimierz Sikorski, warszawski profesor Bacewiczówny. Boulanger tak wypowiadała się o młodej Grażynie: „Nie sądzę, abyśmy my, profesorowie, mogli dać uczniom więcej ponad to, co oni sami posiadają. Talent Bacewiczówny został uformowany w Warszawie, przez człowieka takiego, jakim był Sikorski. [...] Grażyna, jak prawie wszyscy moi uczniowie polscy, przyjechała z solidną szkołą: jednocześnie klasyczną i nowoczesną.”¹³

Pobyt w Paryżu zaowocował pierwszym znaczącym sukcesem kompozytorskim – w maju 1933 roku Bacewiczówna otrzymała pierwszą nagrodę w konkursie organizowanym przez towarzystwo Aide aux Femmes de Professions Libérales za napisany rok wcześniej *Kwintet* na instrumenty dęte.

W dniach 3–16 marca 1935 roku Grażyna Bacewicz wzięła udział w I Międzynarodowym Konkursie Skrzypcowym im. Henryka Wieniawskiego. Do udziału przygotowywała się pod kierunkiem Carla Flescha jesienią 1934 roku, podczas swojego drugiego pobytu w Paryżu. Pierwszą nagrodę na Konkursie zdobyła wówczas Ginette Neveu, drugą – Dawid Ojstrach, natomiast Bacewicz otrzymała wyróżnienie. W bohaterce niniejszej pracy pokładano nadzieje na wyższe laury, zwłaszcza po jej znakomitym występie w pierwszym etapie Konkursu. Niefortunny zbieg okoliczności sprawił jednak, że w noc poprzedzającą jej występ w etapie finałowym, mieszkanie artystki zostało niemal doszczętnie splądrowane. Niemalże – ponieważ, jak sama wspominała: „Na tapczanie w pierwszym pokoju, a więc na najbardziej widocznym miejscu, leżała troskliwie ułożona suknia koncertowa, w której miałam następnego dnia wystąpić, obok – z jednej strony pantofelki, a z drugiej – skrzypce. Cóż za szarmanccy i interesujący się sztuką złodzieje! Jeszcze tylko brakowało karteczki: «Życzymy powodzenia». Łatwo można się domyślić, jak spędziłyśmy noc. Policja, dochodzenie itd. O spaniu nie było mowy. Drugi etap zawałam. Zrobiłam przykry zawód tym, którzy spodziewali się nagrody.”¹⁴

We wrześniu 1935 roku Grażyna Bacewicz rozpoczęła pracę w Orkiestrze Polskiego Radia (obecnie Narodowej Orkiestrze Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach), założonej przez Grzegorza Fitelberga. Działalność orkiestrowa pozwoliła jej pogłębić wiedzę z zakresu instrumentacji. Równolegle występowała także w kwartecie smyczkowym, m.in. ze skrzypkiem Bohdanem Łosakiewiczem. To dzięki niemu Grażyna poznała swojego przyszłego męża – doktora Andrzeja Biernackiego. Zanim jednak doszło do ślubu (6 sierpnia 1936 roku), para musiała rozstać się na rok z powodu stypendium naukowego Fundacji im. Jakuba Potockiego, które otrzymał

¹³ Film dokumentalny *Grażyna Bacewicz*, reż. Ludwik Perski, Telewizja Polska, 1974.

¹⁴ Grażyna Bacewicz, dz. cyt., s. 78.

Andrzej. Z okresu tej rozłąki zachowało się wiele listów, z których warto przytoczyć krótki fragment: „Jestem w ostatnim okresie, kiedy mogę wyjechać na dłużej. Starym chłopom stypendiów nie dają! Czy Ty myślisz, że nie przyszedłby czas, kiedy byś spojrzała na mnie nieco inaczej, Ty, która się tak ciągle rozwijasz, gdybym sobie pozostawał na poziomie średniactwa?”¹⁵

Czas dobitnie pokazał, że doktor nigdy do poziomu „średniactwa” nawet się nie zbliżył, a i wspomniana podróż nie była jego ostatnim wyjazdem w celach naukowych. Andrzej Biernacki, znakomity internista i hepatolog, skończył medycynę na Uniwersytecie Warszawskim, kształcił się także w Paryżu, w słynnym Instytucie Pasteura. Pełnił funkcję kierownika Kliniki Chorób Wewnętrznych Akademii Medycznej w Warszawie, był też członkiem Polskiej Akademii Umiejętności.

Przytoczony cytat podkreśla jego sposób postrzegania przyszłej małżonki jako osoby, która nieustannie dążyła do rozwoju i właśnie w ramach takowego namawia ją w listopadzie 1938 roku do porzucenia pracy w orkiestrze i kolejnego wyjazdu do Paryża. Tymczasem, nad Europą powoli zasnuwał się cień głębokiego niepokoju politycznego, powodowanego głównie przez coraz śmielsze i bezkarne działania Adolfa Hitlera.

Najważniejszym wydarzeniem podczas trzeciego pobytu Grażyny w Paryżu był z pewnością jej koncert kompozytorski, który odbył się 26 kwietnia 1939 w sali École Normale de Musique. Kompozytorka, w listach do siostry i matki opisała jego przebieg: „Zaczęło się z opóźnieniem 15-minutowym, czyli 15 po 9-tej. Tria i Sonaty fortepianowej nie słuchałam, bo musiałam grać, ale wyszłam później i tak z zimnymi rękami i nagle, jak stanęłam na estradzie, zgubiłam tremę. Grałam strasznie spokojnie, po prostu nadzwyczajnie. Było ludzi jak na taki koncert zadziwiająco dużo, bo koło 300. Spodziewałam się 50 osób. [...] Moc ludzi do mnie przychodziło. Wszyscy zachwyceni, że się tak udało. Na ogół koncerty kompozytorskie nie udają się. Lechoń też bardzo zadowolony i myślę, że nie żałuje, że ambasada dała forszę. [...] Jednym słowem straszny triumf! Coś niebywałego!”¹⁶

Pomimo odniesienia ogromnego sukcesu kompozytorskiego, Bacewiczówna niestety nie otrzymała stypendium na dalsze studia w Paryżu, skutkiem czego w maju 1939 roku wróciła do Polski.

1 września 1939 roku o godzinie 4:45 dziennik radiowy podał wiadomość o napaści wojsk niemieckich na Polskę. Ponieważ mężczyźni wzywano do wymarszu na wschód, a teściowie Grażyny mieszkali w Maryninie koło Lublina, rodziny Biernackich i Bacewiczów opuściły Warszawę. W trakcie pieszej wędrówki zatrzymali się na postój w Garwolinie. W opowiadaniu *Na naszych oczach* (w tomie *Znak szczególny*) kompozytorka opisała, jak pod wpływem nagłego impulsu niemal zmusiła bliskich do natychmiastowego przerwania odpoczynku i ucieczki przez most. Chwilę później na miejsce ich postoju spadły bomby.

Po dotarciu do Marynina, Andrzej i Kiejstut zgłosili się jako ochotnicy do wojska. Po miesiącu wrócili jednak do Warszawy i, po sprawdzeniu warunków bytowych, sprowadzili do

¹⁵ Korespondencja rodziny Bacewiczów i Biernackich, odpisy maszynowe w archiwum rodzinnym, oryginalne rękopisy przechowywane w Bibliotece Narodowej.

¹⁶ Tamże.

stolicy Grażynę, Wandę, Marię i Halinę. Dom Biernackich przy ulicy Koszykowej 35 nigdy nie został zbombardowany, co w realiach wojennych wydawało się być niemalże cudem.

20 lipca 1942 roku Grażyna urodziła córkę, Alinę. Zajście kompozytorki w ciążę wcale nie było sprawą oczywistą, albowiem według wnuczki, artystka miała niegdyś napisać do męża: „Właściwie już same skrzypce zwalniają mnie od rodzenia dzieci, gdyż jako skrzypaczka nie mogę być związana z miejscem [...]. Teraz dodajmy do tego jeszcze kompozycję, to rodzenie dzieci staje się rzeczą zupełnie niemożliwą”¹⁷. Czas pokazał, że w przypadku Bacewicz urodzenie i wychowanie dziecka stało się rzeczą możliwą, a zarówno córka jak i wnuczka kompozytorki dołożyły ogromnych starań, aby udokumentować życie i sprawować pieczę nad dziedzictwem muzycznym Grażyny Bacewicz.

W czasie wojny, kompozytorka opiekowała się małą córką, matką i siostrą, a jednocześnie aktywnie uczestniczyła w jawnych i tajnych koncertach organizowanych przez Tajny Związek Muzyków oraz Główną Radę Opiekuńczą. Również w swoim mieszkaniu Bacewicz organizowała prywatne koncerty, co – ze względu na obecność małego dziecka – było rozwiązaniem bezpieczniejszym i łatwiejszym logistycznie, zwłaszcza że każde wyjście z domu wiązało się z ryzykiem spotkania niemieckich patroli. Obok działalności wykonawczej artystka kontynuowała także pracę kompozytorską. W okresie okupacji powstały m.in.: *I Sonata* na skrzypce solo, *II Kwartet smyczkowy*, *3 preludia* na fortepian, *III Sonata fortepianowa*, *Suita* na dwoje skrzypiec czy *Uwertura* na orkiestrę. Wszystkie te utwory świadczą o ugruntowaniu się stylu neoklasycznego w twórczości Bacewicz, a okres wojenny stanowił czas stabilizacji jej warsztatu kompozytorskiego.

Po upadku powstania warszawskiego, rodzina Biernackich-Bacewiczów opuściła 2 października 1944 roku Warszawę i udała się do Grodziska Mazowieckiego. Andrzej znalazł tam pracę w szpitalu, natomiast Grażyna udzielała prywatnych lekcji fortepianu. W Grodzisku Mazowieckim ponownie spotykali się również z Kiejstutem i Haliną, z którymi zostali rozdzieleni podczas powstania.

Po wojnie Grażyna rzuciła się w wir koncertów, które wykonywała z Kiejstutem. 22 kwietnia 1945 roku duet wystąpił w Konserwatorium Łódzkim, w którym oboje zaczęli pracować jako wykładowcy. W listach do męża, który pozostał w Grodzisku Mazowieckim i pracował tam w szpitalu, Grażyna pisała: „Właściwie żeby nie to, że nie ma mieszkania, to czułabym się bardzo dobrze. Wreszcie robię to, co powinnam robić. [...] Należymy do Związku Muzyków. Dziś na walnym zebraniu wybrano mnie do sądu koleżeńkiego, a więc uwaga! Jestem nie tylko profesorem, ale i sędzią. *Voilà!*”¹⁸

Niestety, kompozytorka nie doczekała się własnego mieszkania i zmęczona niekomfortowymi warunkami pobytu w Łodzi, wróciła w listopadzie 1945 roku do Warszawy. Trudna sytuacja bytowa była po wojnie udziałem ogromnej większości polskich artystów, mimo to

¹⁷ Joanna Sendlak, *OSTINATO - wojenne dni Grażyny Bacewicz*, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Warszawa 2020, s. 84.

¹⁸ Korespondencja rodziny Bacewiczów i Biernackich, odpisy maszynowe w archiwum rodzinnym, oryginalne rękopisy przechowywane w Bibliotece Narodowej.

przyszłość rysowała się w tonie umiarkowanego optymizmu. Nowa władza zapowiadała objęcie mecenatu nad kulturą, co budziło nadzieję na system wsparcia twórców w postaci zamówień kompozytorskich, nagród i stypendiów.

Powojenną stolicą muzyczną stał się Kraków. Już w kwietniu 1945 roku Tadeusz Ochlewski założył w Krakowie Polskie Wydawnictwo Muzyczne, a w sierpniu odbył się Ogólnopolski Zjazd Kompozytorów, którego owocem było powołanie Związku Kompozytorów Polskich. 1 września 1945 roku, podczas I Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej, odbyło się tam prawykonanie zrekonstruowanej *Uwertury* Grażyny Bacewicz, a 1 października 1945 roku ukazał się pierwszy numer „Ruchu Muzycznego”, którego redaktorem naczelnym został Stefan Kisielewski.

W 1946 roku, od marca do czerwca, artystka koncertowała podczas tournée po Francji. Wykonała m.in. *I Koncert skrzypcowy* Karola Szymanowskiego z Orkiestrą Lamoureux pod batutą Pawła Kleckiego, recital z pianistą Jerzym Witasem w słynnej paryskiej Salle Gaveau, wystąpiła też na Festiwalu Franco-Slave w Sorbonie, prezentując utwory Szymanowskiego oraz własne. Po powrocie do kraju, wykonała *Koncert skrzypcowy e-moll* Feliksa Mendelssohna Bartholdy’ego z Orkiestrą Filharmonii Narodowej w Warszawie oraz swój *II Koncert skrzypcowy* z Orkiestrą Filharmonii Łódzkiej. Choć mogłoby się wydawać, że Bacewicz przeżywała wówczas okres pełnego rozkwitu skrzypcowej kariery, jej korespondencja z tego czasu ujawnia wyraźną nutę gorczy: „Ja, gdyby mi ktoś powiedział, że mam zrezygnować z kariery skrzypka - ucieszyłabym się tylko. Gram, bo nie wypada przestać, siłą rozpędu, no i w Polsce tym zarabiam, ale wolałabym mało zarabiać, mieć spokój, siedzieć w domu i komponować, o tym marzę. Przecież jak jestem w Paryżu, to mowy nie ma o komponowaniu (nie mam gdzie itd.), w Polsce jeżdżę z koncertami, a komponuję tylko w przejściu, nocami. To nie w porządku.”¹⁹ To właśnie komponowanie było dla Grażyny zasadniczym celem artystycznej działalności i tworzy dziś główny trzon jej muzycznego dziedzictwa.

Na początku roku 1939 kompozytorka pisała do męża, właśnie z Paryża: „Cieszę się, że jeszcze mam 10 lat na rozwijanie się. W 40. roku życia trzeba już dać z siebie coś zdecydowanie dobrego.”²⁰ Tak też się stało – na rok przed ukończeniem czterdziestu lat, w 1948 roku, powstało jedno z jej najważniejszych dzieł: *Koncert na orkiestrę smyczkową*. Witold Lutosławski, wspominając kompozytorkę po jej śmierci, powiedział: „*Koncert na smyczki* jest prawdopodobnie szczytowym punktem «rzeczowego» okresu twórczości Grażyny, który encyklopedie kwitują spłaszczającym określeniem «neoklasyczny».”²¹

Warto zwrócić uwagę na słowo „rzeczowość”, padające w wypowiedzi Lutosławskiego. Pojęcie „nowej rzeczowości” („Neue Sachlichkeit”) było ściśle związane z osobą i twórczością Paula Hindemitha. Istotą owej rzeczowości było zwrócenie się ku narracji bardziej obiektywnej i

¹⁹ Z listu do brata Witolda, w: „Ruch Muzyczny” 1/1994, s. 1.

²⁰ Korespondencja rodziny Bacewiczów i Biernackich, odpisy maszynowe w archiwum rodzinnym, oryginalne rękopisy przechowywane w Bibliotece Narodowej.

²¹ Witold Lutosławski, wspomnienie, w: „Ruch Muzyczny”, 7/1969, s. 5.

użytkowej, poprzez łączenie tradycji wynikających z dziedzictwa baroku i renesansu ze zdobyczami nowoczesnej, XX-wiecznej harmonii. Według Marii Piotrowskiej: „Założenia *Neue Sachlichkeit* wyrażały się w poglądzie, iż istota przebiegu dźwiękowego sprowadza się do jego czysto strukturalnych właściwości; układ dźwiękowy przestaje być środkiem wyrażania pozamuzycznych idei, staje się przedmiotem samym w sobie; jego osobliwości wyczerpują się nieodwołalnie w konkretnym, brzmieniowym upostaciowieniu.”²²

Założenia te bardzo przypominają pryncypia neoklasyczne, ich istotą jest jednak nie sam powrót do tradycji ani jej przetwarzanie przez pryzmat nowych zdobyczy harmoniczných, ale położenie nacisku na funkcjonalność muzyki i jej „rzeczowość” jako taką. Pogląd ten był bliski Grażynie, która w rozmowie ze Stefanem Kisielewskim miała powiedzieć: „Muzyka nie wyraża żadnych uczuć normalnych, życiowych. Wyraża po prostu siebie i swoje własne emocje.”²³

Koncert na orkiestrę smyczkową został po raz pierwszy wykonany 18 czerwca 1950 roku przez Wielką Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia pod dyрекcją Grzegorza Fitelberga, podczas Walnego Zjazdu Kompozytorów Polskich w Warszawie. W tym kontekście nie sposób pominąć słynnej wypowiedzi Stefana Kisielewskiego, który na łamach „Tygodnika Powszechnego” pisał: „Z czystym sumieniem powiedzieć można, że honor kompozytorów polskich uratowała tym razem «baba». [...] Poczuliśmy tu wreszcie «krwisty kawał» zdrowej i smacznej muzyki, napisanej z potencją twórczą – iście męską.”²⁴ Choć wypowiedź ta może dziś budzić ambiwaleńskie odczucia, stanowi ona wyraz autentycznego uznania dla twórczości Bacewicz. Badanie relacji kompozytorki z Kisielewskim pozwala bowiem dostrzec złożoność ich wieloletniej znajomości, w której był on nie tylko bliskim przyjacielem, lecz także szczerym i wnikliwym komentatorem jej dzieł.

Koncert na orkiestrę smyczkową spotkał się również z dużym uznaniem na arenie międzynarodowej. W jednej z recenzji amerykańskich ponownie pojawiły się odniesienia do płci kompozytorki: „Kobieta swą osobowością górowała na ostatnim wieczorze Narodowej Orkiestry Symfonicznej w Constitution Hall. [...] W utworze Bacewicz nie było właściwie nic kobiecego. Był on potężny, a nawet męski, pulsujący rytmem i śmiałym materiałem tematycznym. Nie był ani konserwatywnie modernistyczny, ani radykalnie klasyczny. W każdym razie wart był tego, by go usłyszeć.”²⁵

W tym samym roku artystka stworzyła inne niezwykle ważne dzieło – *III Koncert skrzypcowy*. Kisielewski napisał o nim: „[...] w złoty środek utrafiła za to swoim *III Koncertem skrzypcowym* Grażyna Bacewiczówna. Muszę się przyznać, że znając jej twórczość dotychczasową, sceptycznie odniosłem się do tej próby stworzenia utworu „w duchu ludowym”, sądząc, że jest to wyraz jakiejś sztucznej, narzuconej sobie koncepcji. Szybko jednak zmieniłem zdanie: u kolebki tej kompozycji stał niewątpliwie na wskroś szczerý impuls, wielka ambicja i świadoma, inteligentna praca. Powstał utwór organicznie łączący oryginalne elementy ludowe

²² Maria Piotrowska, *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku*, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1982, s. 66.

²³ Stefan Kisielewski, Rozmowa z Grażyną Bacewiczówną, w: „Tygodnik Powszechny”, 28.02.1960, s. 4-5.

²⁴ Stefan Kisielewski, recenzja, w: „Tygodnik Powszechny”, 9.07.1950, s. 13.

²⁵ Milton Berliner, recenzja, w: „Washington Daily News”, 31.12.1952, s. 19.

(góralszczyna) przetopione w tyglu dojrzałej techniki kompozytorskiej, z dotychczasowymi elementami twórczości Bacewiczówny, elementami wywodzącymi się niewątpliwie ze współczesnej muzyki europejskiej.”²⁶

Kisielewski zwrócił uwagę na szalenie ważny aspekt charakteryzujący twórczość Grażyny – twórczość osoby otwartej na zmiany, chłonej estetyczne nowiny, ale zawsze przetwarzającej te impulsy przez swój indywidualny, przemyślany i dojrzały język muzyczny.

W dniach 5–8 sierpnia 1948 roku w Łagowie Lubuskim odbyła się Konferencja Kompozytorów i Krytyków Muzycznych. Z pozoru miała ona służyć swobodnej wymianie poglądów artystycznych oraz integracji środowiska, w rzeczywistości jednak okazała się zgromadzeniem o wyrażnie politycznym charakterze. Jej celem było ukierunkowanie twórców zgodnie z linią panującej władzy, a więc w stronę realizmu socjalistycznego. Celem nowej doktryny artystycznej było stworzenie sztuki „bezklasowej”, zdolnej dotrzeć do jak najszerzego grona odbiorców, przede wszystkim poprzez odrzucenie dekadentkich skłonności romantyzujących na rzecz sztuki narodowej. Grażyna Bacewicz była obecna na tej konferencji, a pierwsza i druga część jej wspomnianego wcześniej *III Koncertu skrzypcowego*, inspirowanego folklorem podhalańskim, zostały odtworzone z nagrań. Teoretycznie, obrany przez kompozytorkę kierunek mógł wydawać się zgodny z założeniami socrealizmu, jednak jej rzeczywisty stosunek do tej estetyki był znacznie bardziej złożony. Z uwagi na stałą inwigilację swojej korespondencji, pisząc listy z Polski nie mogła otwarcie wyrażać swoich poglądów. Dopiero wiele lat później, wspominając Artura Malawskiego – kompozytora szczególnie krytykowanego przez ówczesne władze – pozwoliła sobie na bardziej szczere wyznanie: „Zapachniał mi Paryż. [...] Zapachniały mi te lata pełne wolności twórczej, nadziei i zapału. Możliwe, że stało się tak dlatego, że ciężko dokuczało nam w tym okresie brzemień nacisku i skrępowania.”²⁷

Niewątpliwie, czerpanie z folkloru stało się dla kompozytorki bezpiecznym wyjściem z okowów komunistycznej kontroli nad sztuką. *III Koncert skrzypcowy* został wykonany przez artystkę podczas inauguracji nowego sezonu artystycznego WOSPR-u w roku 1949 roku. W tym samym roku powstała jedna z jej najsłynniejszych kompozycji kameralnych – *IV Sonata* na skrzypce i fortepian, dedykowana bratu Kiejstutowi. Rodzeństwo wykonało ten utwór 26 września 1950 roku w sali Polskiego Wydawnictwa Muzycznego w Krakowie.

Rok 1950 był dla Grażyny przede wszystkim czasem koncertowania – wyjechała na tournée po Rumunii, koncertowała w Związku Sowieckim (Moskwa, Kijów, Charków) dawała także recitale w Czechosłowacji (Praga, Bratysława, Czeskie Budziejowice, Trzyniec). Pod koniec roku, w Budapeszcie, wykonała z Budapesztańską Orkiestrą Radiową swój *III Koncert skrzypcowy* pod batutą Grzegorza Fitelberga. Oprócz tego, artystka trzymała Nagrodę Państwową III stopnia za *Koncert na orkiestrę smyczkową*, została także Członkiem Zarządu Kompozytorów Polskich.

Rok 1951 okazał się być dla kariery kompozytorskiej Bacewicz przełomowy – stało się to za sprawą Międzynarodowego Konkursu Kwartetów Smyczkowych w Liège, na którym artystka

²⁶ Stefan Kisielewski, *Po Festiwalu Polskiej Muzyki Ludowej*, w: „Tygodnik Powszechny”, 5.06.1949.

²⁷ Grażyna Bacewicz, *Wspominając Artura Malawskiego*, w: „Ruch Muzyczny”, 6/1958, s. 13.

otrzymała I nagrodę za swój *IV Kwartet smyczkowy*. Pod koniec listopada wyjechała do Belgii po odbiór nagrody, odbyła także trasę koncertową z pianistką Monique Pichon po Belgii i Francji. Co ciekawe, tylko parę minut rozsądziło o tym, że kompozycja Grażyny w ogóle została zakwalifikowana do udziału w konkursie. Matka kompozytorki opisywała: „Grażyna ukończyła *IV Kwartet* i wysłała do PWM, do rozpisania, ale wobec bardzo krótkiego terminu PWM *Kwartet* odesłało i Grażyna dała kopistce z ZKP, która go trzymała długo. 12 czerwca kopistka odniosła *Kwartet* tak źle rozpisany, że Grażyna płakała, musiała wiele godzin poprawiać, nalepiać, męczyć się i bardzo śpieszyć, żeby nie spóźnić się z wysłaniem na termin do Liège. I rzeczywiście z Polski 2 kwartety Grażyny i Turskiego nadesłano z ZKP do Liège na dwie minuty przed zamknięciem konkursu. 5 października 1951 telefon do Grażyny z PAP, że Grażyna jest laureatką. [...] Nasza genialna kobietka - jak nas zaraz poinformowali, pobiła 54 mężczyzn z 13 krajów.”²⁸

Rok później Bacewicz występowała już w roli jurorki na Konkursie w Liège, otrzymała także Nagrodę Państwową II stopnia za *IV Kwartet smyczkowy*, *IV Koncert skrzypcowy* i *IV Sonatę* na skrzypce i fortepian. Artystka nawet podczas wakacji pilnie zajmowała się komponowaniem, co wielokrotnie komentowała w swoich dziennikach jej matka: „Martwi mnie, że Grażyna w sierpniu zabiera się już do pracy. Tak krótko odpoczywa po takiej całorocznej intensywnej pracy twórczej. Wciąż powtarza: «muszę dużo po sobie zostawić – muszę się śpieszyć». Wyjeżdża już za kilka dni, żeby komponować *Kwintet fortepianowy*.”²⁹ Kompozytorka pracowała w ciągłym biegu – po koncertach, po podróżach, w większości w nocy. Sama siebie nazywała „szybkościowcem”, pisała: „Natura - darząc mnie łaskawie zdolnościami kompozytorskimi – wyposażyla dodatkowo w coś, co pozwala na kultywowanie tych zdolności. Posiadam mianowicie maleńki, niewidoczny motorek, dzięki któremu w dziesięć minut robię to, co inni w godzinę; dzięki niemu też zamiast chodzić biegam, potrafię piętnaście listów napisać w pół godziny, nawet puls bije mi znacznie szybciej niż innym, a i urodziła się w siódmym miesiącu. [...] współżyjący z szybkościowcem – zmuszeni do patrzenia na jego ustawiczną walkę z czasem - doznają najrozmaitszych uczuć: jedni uczucia potwornego zmęczenia, drudzy - ucząca jakby wstydu czy zazdrości, że sami tak nie potrafią, a jeszcze inni – że mają do czynienia z wariatem czy zgoła szaleńcem.”³⁰

W liście do brata Witolda kontynuowała tę myśl: „Mianowicie, ja mam zupełnie inne tempo życia niż wszyscy naokoło mnie, to znaczy robię wszystko prędzej niż inni i wszyscy, którzy mnie otaczają, drażnią mnie stale swoją powolnością. Ma to jednak i dobre strony, bo np. potrafię napisać duży utwór w dwa tygodnie. Sikorski wie o tym. Pyta mnie czasem, gdy się spotkamy – no, ileś dziś symfonii napisała?”³¹

²⁸ Korespondencja rodziny Bacewiczów i Biernackich, odpisy maszynowe w archiwum rodzinnym, oryginalne rękopisy przechowywane w Bibliotece Narodowej.

²⁹ Tamże.

³⁰ Grażyna Bacewicz, dz.cyt., s. 25-26.

³¹ Grażyna Bacewicz, *Z listu do brata Witolda*, w: „Ruch Muzyczny” 1/1994, s.1.

Wspomniany „motorek” był niezwykle siłą napędową kompozytorki, dzięki czemu dziś możemy cieszyć się prawdziwym bogactwem jej twórczości. Jeden z jej najśłynniejszych utworów, wspomniany *I Kwintet fortepianowy*, został prawykonany 16 listopada 1952 roku przez Kwartet Krakowski oraz Kiejstuta Bacewicza. Pod koniec roku 1952, w dniach 5–16 grudnia, Grażyna zasiadała w jury II Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego, a prace komisji dowcipnie relacjonowała w listach do rodziny: „[...] Jarzębski robi kawały niechcący - odsunął krzesło Jahnkemu - Jahnke nie wiedział i wywalił się, i pociągnął za sobą Jarzębskiego i obaj upadli z nogami do góry na kwiaty, które przedzielają publiczność i nasz stół, a Bułgar, który siedzi koło mnie, wystraszył się okropnie, bo myślał, że Jarzębski umiera.”³²

Profesorowi Jarzębskiemu szczęśliwie nic się nie stało, jednak śmierć dotknęła w tym czasie Grażynę Bacewicz w inny sposób – 22 grudnia 1952 roku zmarł ojciec kompozytorki. Informacja o jego śmierci dotarła do rodziny dopiero 18 stycznia 1953 roku, na skutek przetrzymania korespondencji z Litwy przez komunistyczne władze.

W czerwcu 1953 roku kompozytorka została zaproszona do udziału w jury Międzynarodowego Konkursu im. Marguerite Long i Jacques’a Thibaud w Paryżu. W tym samym roku podjęła niezwykle istotną decyzję – ostatecznie zrezygnowała z kariery skrzypaczki. W swoim opowiadaniu *Jesteśmy na remi* pisała: „Od dłuższego już czasu nosiłam się wtedy z zamiarem zarzucenia skrzypiec na rzecz wyłącznie pracy twórczej. Sprawa mogłaby się zdawać prosta. Chcesz rzucić skrzypce, to je rzuć i kwita. Nie ma o czym mówić. Tymczasem wcale tak nie jest. Długoletnie obcowanie z instrumentem nasuwa myśl o małżeństwie. Czy łatwo jest rzucić męża i żonę po srebrnym weselu? Niełatwo! Nawet jeżeli się ma na to wielką ochotę. Zwlekałam więc z ostateczną decyzją. I właśnie do domu przybył kot, mały kotek. Bardzo był miły i śmieszny. Wszyscy w domu bardzo go lubili. Tymczasem on nie znosił skrzypiec. Gdy je brałam do rąk – zaczynał warczeć jak pies, a przy pierwszym wydobytym przeze mnie dźwięku, z wrzaskiem uciekał pod szafę. Nie mogłam się przecież zgodzić na to, aby kotek siedział ciągle pod szafą. Sprawa więc sama się rozwikłała.”³³

Zachowanie kotki Czarusi było jedynie anegdotycznym pretekstem do podjęcia decyzji, z którą artystka nosiła się już od dłuższego czasu. Według wspomnień Eugenii Umińskiej, Grażyna miała powiedzieć: „Przestaję grać na skrzypcach, za dużo mnie to nerwów kosztuje! A jeśli już będę grała, to tylko własną muzykę!”³⁴ Tak też się stało – kompozytorka poświęciła się odtąd wyłącznie pracy twórczej, a do występów skrzypcowych wracała tylko na potrzeby wykonania kilku swoich utworów - m.in. *Humoreski* na skrzypce i fortepian, *Partity* na skrzypce i fortepian oraz *II Sonaty* na skrzypce solo, którą w rozdziale IV będę opisywać szczegółowo.

³² Korespondencja rodziny Bacewiczów i Biernackich, odpisy maszynowe w archiwum rodzinnym, oryginalne rękopisy przechowywane w Bibliotece Narodowej.

³³ Grażyna Bacewicz, dz. cyt., s. 75.

³⁴ Eugenia Umińska, wspomnienie, w : „Ruch Muzyczny” 7/1969, s. 9.

5 marca 1953 roku zmarł Józef Stalin, co budziło nadzieję na nadejście politycznej odwilży po okresie represyjnych rządów, także w sferze życia artystycznego. W tym roku kompozytorka stworzyła m.in. *IV Symfonię*, *II Sonatę fortepianową* oraz balet *Z chłopaka król*, została także odznaczona Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski.

Rok 1954 przyniósł wiele prawykonań dzieł kompozytorki. 15 stycznia *IV Symfonię* wykonał Bohdan Wodiczko z Orkiestrą Filharmonii Krakowskiej, 25 lipca prapremierę miał balet *Z chłopaka król* w wykonaniu Waleriana Bardijewa i Orkiestry Opery Poznańskiej, natomiast 10 grudnia, ponownie pod batutą Wodiczki i z udziałem Orkiestry Filharmonii Krakowskiej, zabrzmiała *Uwertura polska*.

Seria artystycznych sukcesów została jednak dramatycznie przerwana – 26 września 1954 roku Grażyna wraz z rodziną uległa poważnemu wypadkowi samochodowemu, w wyniku którego doznała licznych obrażeń. Na skutek gwałtownego manewru, wymuszonego przez nadjeżdżającą ciężarówkę prowadzoną przez pijanego kierowcę, Andrzej stracił panowanie nad pojazdem i uderzył w drzewo od strony, po której siedziała Grażyna. Kierując się nagłym impulsem, przypominającym instynkt, który uratował jej bliskich podczas bombardowania w Garwolinie na początku wojny, kompozytorka na początku podróży kategorycznie zabroniła córce zajęcia ulubionego miejsca przy szybie, dzięki czemu dziecko wyszło z wypadku bez obrażeń.

Kompozytorka, ze złamaną miednicą i licznymi ranami głowy, została przewieziona do szpitala. W swoim opowiadaniu *Ona już bredzi* artystka następująco opisywała czas rekonwalescencji: „Ze mną nie było dobrze, zwłaszcza w pierwszych dwóch tygodniach. Były nawet momenty «podbramkowe». I właśnie wtedy chroniła mnie fala dźwięków obsesyjnie brzmiących w mej głowie. Początek *Fugi f-moll* Bacha. Zawsze ona. Stanowiła nitkę, której trzymałam się kurczowo, aby nie być wciągnięta na drugą stronę.”³⁵ Przywiązanie Bacewicz do twórczości lipskiego kantora widoczne jest nie tylko w emocjonalnych wspomnieniach artystki, ale także w jej własnej twórczości, do czego nawiązuję w rozdziale poświęconym *I Sonacie* na skrzypce solo.

W 1955 roku w Warszawie odbył się II Festiwal Muzyki Polskiej, podczas którego wykonano aż dziewięć dzieł Grażyny Bacewicz. Świadczy to o jej wyjątkowo silnej pozycji w polskim środowisku muzycznym, co potwierdza także zaproszenie na przyjęcie towarzyszące V Międzynarodowemu Konkursowi Pianistycznemu im. Fryderyka Chopina, w którym uczestniczyła belgijska królowa Elżbieta. W tym samym roku Grażyna Bacewicz została uhonorowana Medalem Dziesięciolecia PRL, Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski oraz Nagrodą Ministra Kultury.

Również w roku 1955 miało miejsce niezwykle ważne dla polskiej kultury wydarzenie - podczas VII Walnego Zgromadzenia Związku Kompozytorów Polskich, Tadeusz Baird i Kazimierz Serocki wystąpili z wnioskiem o powołanie festiwalu „Warszawska Jesień Muzyczna”, którego celem było przybliżenie polskiej publiczności muzyki zachodniej i przełamanie skutków kulturowej izolacji okresu stalinizmu. Podczas wyborów do zarządu ZKP, które się wtedy odbyły,

³⁵ Tamże, s. 109.

Grażyna Bacewicz uzyskała w głosowaniu wystarczające poparcie, by objąć funkcję prezesa, jednak zdecydowała się przyjąć stanowisko wiceprezesa. Wkrótce poinformowano ją o udziale w delegacji do Indii i Egiptu. Wspomnienia z tej podróży, trwającej od 16 lutego do 31 marca 1956 roku, opisała w *Znaku szczególnym*, koncentrując się – w charakterystycznym, ironicznym stylu – na różnicach kulturowych w postrzeganiu muzyki. Wyprawa stała się także inspiracją do stworzenia muzyki do sztuki Bałwanta Gargiego *Kobieta indyjska*.

Po powrocie z Indii kompozytorka ponownie zgłosiła swoją kompozycję (*V Kwartet smyczkowy*) na Konkurs Kwartetów Smyczkowych w Liège i została uhonorowana drugą nagrodą. Na uroczystość wręczenia laurów udała się z córką Aliną, po drodze zatrzymując się w Paryżu, gdzie załatwiała sprawy związane z przygotowaniem do I Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej, od 1958 roku znanego jako „Warszawska Jesień”. Festiwal odbył się 10-21 października 1956 w Warszawie i gościł znamienite zespoły. Wystąpiła m.in.: „[...] orkiestra radiowa z Paryża, Wiener Symphoniker, zespoły z Bukaresztu, Brna i Moskwy, Orkiestra Filharmonii Narodowej i Filharmonii Śląskiej z Katowic. Jednym z gości bawiących w Warszawie był Dawid Ojstrach.”³⁶ Do stolicy Polski przyjechała także sama Nadia Boulanger.

W 1957 roku Bacewicz została zaproszona wraz ze Zbigniewem Drzewieckim na konferencję Federacji Międzynarodowych Konkursów Muzycznych w Genewie, gdzie reprezentowała Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. Henryka Wieniawskiego. Podczas III edycji Konkursu, odbywającej się w dniach 1–15 grudnia 1957 roku, pełniła funkcję przewodniczącej jury.

Także w roku 1958 Bacewicz udzielała się jako jurorka, tym razem podczas I Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. Piotra Czajkowskiego. W czerwcu, po raz kolejny w roli delegatki, kompozytorka udała się do Strasburga na festiwal Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej. Lato 1958 roku przyniosło tragiczne wieści – 18 lipca zmarła Maria Modlińska, matka Grażyny. Kompozytorka w liście do Vytautasa opisywała bolesny czas żegnania rodzicielki: „[...] mamusia, umierając, gdy jeszcze mogła mówić, tak powiedziała do Kieja i Wan [...], że ja mam teraz wszystkim kierować, że mam najwięcej roboty, więc macie mi pomagać i słuchać mnie. [...] Ani nie mam zamiaru nikim rządzić, ani coś narzucać, Mamusia tylko dobrze rozumiała, że w gruncie rzeczy, mimo iż mam dużo roboty, niańczy wszystkich z rodziny, czy to widzą, czy nie, więc widocznie uważała, że mnie trzeba niby zrobić tą głową rodziny.”³⁷

Przytoczony cytat ukazuje, jak wiele obowiązków brała na siebie Grażyna Bacewicz – zarówno w sferze twórczej, obejmującej komponowanie oraz działalność instytucjonalną, jak i w wymiarze życia rodzinnego i domowego.

Po śmierci matki zintensyfikowała się korespondencja między Grażyną a Witoldem, który od wybuchu II wojny światowej przebywał w Stanach Zjednoczonych. To właśnie z ich listów pochodzi słynna wypowiedź kompozytorki dotycząca jej stosunku do tworzenia: „Dla mnie praca

³⁶ Joanna Sendłak, dz. cyt., s. 162.

³⁷ Korespondencja rodziny Bacewiczów i Biernackich, odpisy maszynowe w archiwum rodzinnym, oryginalne rękopisy przechowywane w Bibliotece Narodowej.

kompozytorska to kucie w kamieniu, a nie przenoszenie dźwięków wyobraźni czy natchnienia. Większość kompozytorów w świecie pracuje systematycznie, jak urzędnicy. Jeżeli nie ma weny, to odrabia pracę warsztatową, jak jest wena – posuwa się pomału dalej.”³⁸

W wyniku owego „kucia”, w roku 1958 powstają dwa bardzo ważne dzieła, które wyznaczają symboliczną granicę w twórczych przemianach kompozytorki – *II Sonata* na skrzypce solo oraz *Muzyka na smyczki, trąbkę i perkusję*. Oba utwory świadczyły o coraz śmielszym zainteresowaniu kompozytorki sonoryzmem i były ewidentnymi dowodami na jej twórczy rozwój, co zostało sówicie nagrodzone – *Muzyka na smyczki, trąbkę i perkusję* otrzymała III nagrodę na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Paryżu.

W lipcu 1960 roku, Grażyna wraz z córką wyjechały na wakacje do Włoch. Wykorzystując okazję, że jej korespondencja nie była skrępowana komunistyczną cenzurą, mogła nareszcie szczerze opisać Witoldowi sytuację polskich artystów: „Przy sposobności chciałam Ci powiedzieć, że u nas obecnie pod każdym względem kurs jest gorszy niż przed rokiem, np. cenzura zabija literatów i dziennikarzy. [...] Nawet do nas – muzyków – zaczynają się wtrącać. Oczywiście nie jest to powrót do stalinizmu, ale mocno przykręcają. Z wyjazdami trudniej, nawet z zarobkami artystów trudniej, bo «dbają» o to, abyśmy za dużo nie mieli.”³⁹

Rok 1961 przyniósł kolejne przełomowe dzieło w twórczości kompozytorki – *Pensieri notturni*, prawykonane podczas Biennale di Venezia przez Orkiestrę Kameralną Filharmonii Krakowskiej pod dyрекcją Andrzeja Markowskiego. Jak napisała sama twórczyni, założeniem utworu było: „w sposób zorganizowany podać rzecz w żadnym sensie nie zorganizowaną, mianowicie to, co dzieje się w głowie bardzo zmęczonego kompozytora.”⁴⁰ Zmęczenie towarzyszyło kompozytorce aż do ostatniego roku życia, gdyż nieustannie pracowała, podróżowała i aktywnie uczestniczyła w życiu środowiska muzycznego.

Na początku grudnia 1962 roku Grażyna zdecydowała się na przeprowadzkę do mniejszego mieszkania przy ulicy Mochnackiego 4 w Warszawie. Decyzję tę podjęła przede wszystkim ze względu na pogarszający się stan zdrowia męża, Andrzeja, który nie był już w stanie prowadzić prywatnej praktyki lekarskiej w dotychczasowym mieszkaniu przy ulicy Koszykowej. 30 lipca 1963 roku profesor Biernacki zmarł i został pochowany na Cmentarzu Wojskowym w Warszawie. Grażyna pisała do Vytautasa: „Było paręset osób – koło tysiąca na pogrzebie. [...] Masa wieńców i kwiatów, w pismach bardzo dużo było zawiadomień i nekrologów, i artykułów od rozmaitych instytucji, no i od nas, i w radio, i w telewizji audycje.”⁴¹

Relacja ta dobitnie świadczy o wysokiej pozycji, jaką Andrzej Biernacki zajmował w środowisku medycznym. Choć, jak wynika z korespondencji kompozytorki, ich małżeństwo nie

³⁸ Tamże.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Notatki prywatne Grażyny Bacewicz, w: „Ruch Muzyczny”, 1/1994.

⁴¹ Korespondencja rodziny Bacewiczów i Biernackich, odpisy maszynowe w archiwum rodzinnym, oryginalne rękopisy przechowywane w Bibliotece Narodowej.

zawsze było harmonijne, stanowili związek ludzi niezwykle ambitnych, darzących się wzajemnym szacunkiem i wspierających się w realizacji własnych dróg zawodowych.

W kwietniu 1964 roku do Polski ponownie zawitała Nadia Boulanger, o której Grażyna pisała: „Ta stara kobieta, a nigdy nie zmęczona i zawsze pełna sił. Aż strach!”⁴² Poza niefortunnym określeniem „stara kobieta”, charakterystyka ta zaskakująco trafnie oddaje również osobowość samej Bacewicz – nieustrudzonej i niezwykle dynamicznej w działaniu. W efekcie tej nieustającej aktywności, w latach 1964–1969 kompozytorka stworzyła m.in. *Kwartet* na cztery wiolonczele, balet *Esik w Ostendzie*, *Musica sinfonia in tre movimenti*, *VII Koncert skrzypcowy* (za który kompozytorka otrzymała nagrodę Rządu Belgijskiego i Złoty Medal na Międzynarodowym Konkursie im. Królowej Elżbiety Belgijskiej w Brukseli), *VII Kwartet smyczkowy*, *Contradizione na orkiestrę kameralną* oraz *Koncert* na dwa fortepiany.

We wrześniu 1966 roku Grażyna podjęła nowe obowiązki zawodowe. W jednym z listów pisała: „Zgodziłam się uczyć w Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie kompozycji, bo robią mi bardzo ulgowe warunki. Będę miała tylko 6 godzin tygodniowo, no i czasem zebrania.”⁴³ W tym samym roku zapisała się również na kurs prawa jazdy oraz zerwała z nałogiem palenia papierosów. Wraz z rozpoczęciem roku akademickiego 1966/1967, Bacewicz podjęła pracę jako wykładowczyni kompozycji. We wrześniu 1967 roku kompozytorka otrzymała tytuł profesora zwyczajnego, a w listopadzie tego samego roku ponownie przewodniczyła obradom jury podczas V Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego.

Rok 1968 okazał się dla artystki wyjątkowo obfity w wydarzenia artystyczne. 15 marca odbyło się prawykonanie *Koncertu na dwa fortepiany* w interpretacji Jerzego Maksymiuka i Jerzego Witkowskiego, z towarzyszeniem Orkiestry Filharmonii Narodowej pod dyрекcją Witolda Rowickiego. Utwór ten zabrzmiał również podczas wyjazdu kompozytorki do Armenii w grudniu 1968 roku, tym razem pod batutą Andrzeja Markowskiego. W tym samym czasie Bacewicz kończyła pracę nad *Koncertem na altówkę i orkiestrę*, dedykowanego Stefanowi Kamasie, napisała także znakomity kryminał *Sidła*. Otrzymała również wiadomość z Teatru Telewizji o realizacji wyróżnionej w konkursie Teatru Ateneum sztuki *Jerzyki albo nie jestem ptakiem*, napisanej przez nią kilka lat wcześniej.

Od lipca 1968 roku Bacewicz pracowała nad muzyką do baletu *Pożądanie*, do libretta opartego na sztuce Pabla Picassa *Pożądanie schwyte za ogon*. We wrześniu udała się do Budapesztu, gdzie zasiadała w jury Konkursu Kwartetów Smyczkowych. 2 października, podczas Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej w Hawanie, Orkiestra Narodowa Kuby wykonała jej utwór, zamówiony i poprowadzony przez dyrygenta Manuela Duchesne’a Cuzána. Kompozytorka była gorąco zapraszana do przyjazdu na Kubę, jednak ostatecznie zrezygnowała z tej podróży. Zdecydowała się natomiast na wyjazd do Armenii, na Dekadę Muzyki Polskiej.

Podróż ta w znaczący sposób zaważyła na jej dalszych losach – przemęczona intensywną pracą i licznymi obowiązkami, po powrocie z delegacji ciężko zachorowała na gripę. Swoją

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże.

bolączkę opisywała w liście do Witolda: „Byłam w obawie, że nasz dom wyleci w powietrze, gdy zaczynałam kichać. Wiem, że niegrzecznie jest kichać głośno, ale to było silniejsze od wszystkich względów. Kiejstutowie mają do nas przyjechać na święta. Jeszcze 3 dni temu grymasili, ale telefonicznie «wytłumaczyłam im», że możemy przecież umrzeć, więc warto by się zobaczyć przed tym. (Oczywiście wiem, że będziemy żyli bardzo długo, to tylko taki sposób na nich.) Moja podróż (3500 km w jedną stronę samolotem) nie była ciekawa pod żadnym względem. Wykreślone z życia 10 dni. Wydaje mi się, że nie mogę już sobie na to pozwalać. Teraz będę bardziej przebiegała w wyjazdach.”⁴⁴

Z dzisiejszej perspektywy słowa te brzmią szczególnie przejmująco. W nocy z 16 na 17 stycznia 1969 roku, na skutek osłabienia organizmu po przebytej grypie, Grażyna Bacewicz doznała zawału serca. Jej wnuczka opisała te wydarzenia: „Karetka zabrała Grażynę do Szpitala Dzieciątka Jezus, w której całe życie pracował Andrzej. Kilka godzin spędziła na oddziale, ale jej stan się pogarszał. Zawieziono ją na oddział reanimacji. Gdy na moment odzyskała przytomność, szepnęła ledwo słyszalnie: «Po coście mnie budzili? Było mi tak przyjemnie...». Grażyna Bacewicz zmarła 17 stycznia 1969 roku. W lutym skończyłaby 60 lat.”⁴⁵

Pogrzeb odbył się 21 stycznia 1969 roku. Jego przebieg został następująco opisany: „Wartę honorową przy trumnie wystawionej w Akademii Muzycznej trzymali minister kultury i sztuki oraz profesorowie uczelni. Orszak pogrzebowy wyruszył z Akademii Muzycznej i zatrzymał się pod gmachem Filharmonii Narodowej. Żegnali ją muzycy i przedstawiciele Ministerstwa Kultury i Sztuki. Pogrzeb odbył się na koszt państwa. Kompozytorka została pochowana w Alei Zasłużonych na cmentarzu komunalnym na Powązkach.”⁴⁶

Warto w tym miejscu przywołać także wspomnienie Tadeusza Bairda o Grażynie: „Po raz ostatni widziałem Grażynę Bacewicz w Filharmonii Narodowej 10 dni temu. Jak zawsze ożywioną, uśmiechniętą, przyjazną ludziom i światu. W parę dni później dowiedziałem się o Jej chorobie, ale ta zła wiadomość łączyła się z pocieszającą zarazem, że kryzys minął, że stan Jej zdrowia zmierza ku lepszemu. Pomyślałem zatem, że odczekam jeszcze dzień lub dwa i zatelefonuję z życzeniami szybkiego wydobrzenia. I oto zamiast tego staram się nieudolnym i niewprawnym piórem napisać kilka zdań, które są pożegnaniem człowieka i artystycznego zjawiska, jakim była dla naszej sztuki i dla naszego życia Grażyna Bacewicz. [...] była czystą prawością człowieka rzetelnego w stosunku do siebie, do ludzi, do faktów. Była w niej prostota życzliwości, życzliwość wyrastająca z jakże przecież nie często spotykanej umiejętności rozumienia innych, instynktowna mądrość szukająca ujścia w czynieniu sprawiedliwości. [...] należała do szczęśliwych natur obdarzonych zdolnością wyrazistego dostrzegania jasnych stron życia. Myślę, że była człowiekiem dobrym, szlachetnym, pięknym w swej najgłębszej istocie.”⁴⁷

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Joanna Sendłak, dz. cyt., s. 211-212.

⁴⁶ Joanna Sendłak, *VIVO – powojenne dni Grażyny Bacewicz*, Fundacja Światło Literatury, Gdańsk 2022, s. 241.

⁴⁷ Tadeusz Baird, wspomnienie, w: „Współczesność”, 29.01.1969.

Te wzruszające słowa trafnie opisują życie Grażyny Bacewicz. Na podstawie zgromadzonych materiałów kompozytorka jawi się jako osoba niezwykle pogodna, otwarta i życzliwa wobec innych, a zarazem zdyscyplinowana, szczerą i wymagającą wobec siebie oraz własnej twórczości wykonawczej i kompozytorskiej. Zgłębienie jej życiorysu pozwoliło mi lepiej zrozumieć kontekst jej twórczości oraz bardziej wnikliwie spojrzeć na proces twórczy, który doprowadził kompozytorkę do stworzenia dzieł, które w ramach tej pracy analizuję. Perspektywa biograficzna stanowi nieodłączny element przedstawionych w niniejszej pracy interpretacji, opartych w dużej mierze na wiedzy o preferencjach wykonawczych kompozytorki oraz wyznawanych przez nią zasadach i wartościach artystycznych.

Rozdział II. *I Sonata na skrzypce i fortepian*

Pierwsza z cyklu pięciu sonat na skrzypce i fortepian została skomponowana przez Grażynę Bacewicz w styczniu 1929 roku, podczas jej studiów w Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Warszawie w klasie prof. Kazimierza Sikorskiego. Kontekst funkcjonowania uczelni w tym okresie został omówiony w rozdziale poświęconym biografii kompozytorki, warto jednak ponownie go przywołać: „[...] artystce przyszło studiować w wyjątkowo niełatwych dla uczelni czasach. Wówczas to ścierały się ze sobą różne wizje dotyczące fundamentalnych dla rozwoju muzyki – w niepodległej od zaledwie kilkunastu lat Polsce – kwestii. [...] Spór pomiędzy stronami konfliktu osiągnął swe apogeum podczas ostatniego roku studiów Grażyny Bacewicz, kiedy to Szymanowski zrezygnował ze stanowiska. Stało się to w wyniku serii przykrych dla niego wydarzeń: cofnięcia reformy przez ministerstwo, zdymisjonowania kilku cenionych pedagogów, w tym także chwilowo Sikorskiego oraz strajku studenckiego. Swego rodzaju represje dotknęły także samą Grażynę Bacewicz, tylko z tego powodu, że była studentką przyszłego autora podręczników do Harmonii i Kontrapunktu. Złożony przez nią egzamin dyplomowy przed komisją z nowym rektorem uczelni, Eugeniuszem Morawskim na czele, został oceniony na czwórkę. Jak wspominał profesor Sikorski po latach: «[Grażyna] śmiała się potem z tej czwórki. Zdawała sobie ze wszystkiego sprawę.»”⁴⁸

I Sonata na skrzypce i fortepian stanowiła część wspomnianego egzaminu dyplomowego, który odbył się w 1932 roku. Stylistyka tego utworu budzi silne skojarzenia z muzyką Karola Szymanowskiego, pod którego wpływem pozostawała wówczas Grażyna Bacewicz. Charyzmatyczny kompozytor, paradoksalnie uznawany w Polsce za symbol muzycznej nowoczesności, z perspektywy dominujących na Zachodzie nurtów uchodził już wówczas za twórcę częściowo nieaktualnego. Niezależnie od tego, Szymanowski pozostawał w kraju najwyższym autorytetem artystycznym i odczuwał silną potrzebę wyznaczenia młodemu pokoleniu polskich kompozytorów kierunku rozwoju warsztatu twórczego. Kierunek ten prowadził jednoznacznie do Paryża.

Zanim i Grażyna Bacewicz wyjechała do stolicy Francji aby przyswoić pryncypia stylu neoklasycznego, podczas studiów w Warszawie intensywnie pracowała nad wykształceniem własnej techniki kompozytorskiej. Okres poprzedzający jej fascynację neoklasycyzmem następująco opisała Małgorzata Gąsiorowska: „[...] przez kilka lat młoda kompozytorka zmagала się z przemożnym wpływem impresjonistycznej poetyki Szymanowskiego i to nie tylko w słynnym Witrażu na skrzypce i fortepian z 1932 roku, ale także, na przykład, w Sonacie na skrzypce i fortepian z 1929 roku. (...) Kompozytorka pokonała jednak przeszkodę ulegania sugestywnym, lecz zamykającym drogę indywidualnych poszukiwań wzorcom. Wedle rozeznania Kisielewskiego należała do osób posiadających naturalną skłonność do konstruktywnego, twórczego optymizmu i może dlatego w pierwszej fazie właśnie w neoklasycyzmie, narzucającym

⁴⁸ Miłosz Bazelak, *Profesor, mentor, przyjaciel – o roli Kazimierza Sikorskiego w życiu i działalności Grażyny Bacewicz*, [w:] *Grażyna Bacewicz: Konteksty życia i twórczości*, red. Marta Szoka, Łódź 2002, s. 58.

określoną dyscyplinę formalną, kształtowaną poza «protokołem [tradycyjnej] tonalności [...] znalazła przestrzeń dla swych muzycznych poszukiwań».⁴⁹

Z całą pewnością owocem tych poszukiwań twórczych nie są „zmagania” z materią kompozytorską ani przewyciężanie stylistycznych „przeszkód”, lecz dzieło o wyjątkowo lekkim, klarownym i czarownym wyrazie. Pomimo licznych nawiązań do estetyki Karola Szymanowskiego, w *I Sonacie* na skrzypce i fortepian wyraźnie zaznaczają się już zaczątki indywidualnego stylu kompozytorki. Przejawiają się one przede wszystkim w logicznie i konsekwentnie ukształtowanej budowie formalnej wszystkich części, w sarkastycznej, żartobliwej ekspresji oraz ludowo-tanecznym charakterze części trzeciej, a także w sposobie kształtowania kulminacji za pomocą narastających dysonansów.

Utwór otwiera krótki wstęp, charakterystyczny dla pierwszych części sonat na skrzypce i fortepian Grażyny Bacewicz. Co interesujące, w dojrzałych dziełach tego gatunku, takich jak *IV* i *V Sonata* na skrzypce i fortepian, ogniwo wstępne utrzymane jest w tempie wolniejszym niż część główna. W przypadku *I Sonaty* sytuacja ta ulega odwróceniu: ośmiotaktowy wstęp oznaczony jest jako *Allegro* i prowadzi do spokojniejszego *Moderato* w takcie (t.) 9. Początek utworu, inicjowany przez fortepian, ma charakter tajemniczy i zagadkowy, a dzięki zastosowaniu niskiej dynamiki sprawia wrażenie nieśmiałości. Owa nieśmiałość zostaje przewyciężona wraz z nadejściem fragmentu *Moderato*, kołyszącego i uwodzicielskiego niczym Narcyz z *Mitów* Karola Szymanowskiego. Naprzemienne użycie triol i duol w partii obu instrumentów nadaje wrażenie przyjemnej ospałości, z której kompozytorka stopniowo wybudza poprzez kreowanie kulminacji, następującej w takcie 20.

Niezwykle ważnym aspektem w budowaniu interpretacji tego utworu jest zwrócenie uwagi na jego walory kolorystyczne, które objawiają się przykładowo w zwrotach widocznych w taktach 18–20 poprzez zastosowanie chromatyzmów czy paralelizmów kwintowych, nadających tej muzyce znamiona impresjonistyczne. Kolejny „kolor brzmieniowy” zostaje ukazany poprzez skrzypcowe flażolety (t. 22–24), przypominające zawołanie Fletni Pana z trzeciego *Mitu* Szymanowskiego. Fragment od taktu 25 ponownie podnosi muzyczne napięcie i doprowadza do burzliwego solo fortepianu, w którym po raz pierwszy widoczny jest zwrot rytmiczny charakterystyczny dla *II Koncertu skrzypcowego* Karola Szymanowskiego (przykład 1.). Motyw ten będzie miał kluczowe znaczenie w kształtowaniu narracji omawianej części.

Drugi temat pojawia się w takcie 32 w harmoniczej aurze skali lidyjskiej. Bardziej dosadny w wybrzmieniu przez zastosowanie dojmujących w charakterze kwint w niskim rejestrze fortepianu, został przez kompozytorkę doprecyzowany określeniem *espressivo*, lecz tylko w partii skrzypiec. Przetworzeniowe zagęszczanie materii muzycznej doprowadza do kulminacji, która od taktu 53 do złudzenia przypomina zwroty figuracyjne ze *Źródła Aretuzy* (przykład 2.).

⁴⁹ Małgorzata Gąsiorowska, *Dwoje na huśtawce (neoklasycyzmu): Bacewicz - Kisielewski*, [w:] tamże, s. 58.



Przykład 1. K. Szymanowski – *II Koncert skrzypcowy*, t. 121–125.



Przykład 2. K. Szymanowski – *Źródło Aretuzy* z cyklu *Mity* op. 30, t. 57-59.

Bacewicz przypieczętował szczyt napięcia dramatycznym pochodem w taktach 57–58, zaczerpniętym ze wspomnianego *II Koncertu skrzypcowego* Szymanowskiego. Oczekiwane ekstatyczne zwieńczenie kulminacji jednak nie następuje – kompozytorka zawiesza napięcie, stosując fermatę na kresce taktowej. Interpretacyjnie traktuję ten wyjątkowy moment jako czas na przeistoczenie się tej jakże bogatej i złożonej tkanki dźwiękowej w znane z początkowego *Moderato* dionizyjskie kołysanie od taktu 59, będące początkiem reprzyzy. Ostatnie ogniwo pierwszej części *Sonaty*, formalnie jest rodzajem zgrabnego streszczenia ekspozycji, prezentującego jej najważniejsze wątki.

Część druga, *Adagio sostenuto*, rozpoczyna się od bijącej niczym serce, rytmicznej pulsacji w partii fortepianu, w metrum 6/8. Nieoczywiste akcentowanie co trzeciej ósemki sprawia wrażenie celowego „utykania”. Metrum oraz rytmika sugerują z jednej strony potrzebę ruchu, z drugiej jednak kompozytorka zaznacza na początku *sostenuto*, co nasuwa na myśl raczej stan transowego zawieszenia, potwierdzonego w powtarzalności tego zwrotu. Na horyzoncie tej tkanki pojawia się w takcie 5 głos skrzypiec, wyłaniający się niczym melodia z początku *Źródła Aretuzy* - w wysokim rejestrze skrzypiec, z niskiej dynamiki i w podobnym zapisie rytmicznym (przykład 3.).



Przykład 3. K. Szymanowski – *Źródło Aretuzy* z cyklu *Mity* op. 30, t. 1–15.

Z zawieszenia wyrывa nagle podniesienie dynamiki w takcie 13, prowadzące do kulminacji poprzez bardzo silnie napięciowo septymy oraz sekundowe następstwo melodyczne przypominające charakterystyczny zwrot dla *I Koncertu skrzypcowego* Karola Szymanowskiego (przykład 4.) Kulminację podsumowuje fraza zapisana we флазоletach w taktach 21–23, przypominająca w swojej delikatności bardziej dźwiękową impresję. Prowadzi ona do ostatniej frazy tej krótkiej części (t. 24–33), będącej reminiscencją pierwszego muzycznego zdania.



Przykład 4. K. Szymanowski – *I Koncert skrzypcowy*, t. 382–293.

Częścią będącą najbliższej charakterystyki późniejszej twórczości Bacewicz jest z pewnością część trzecia. Gąsiorowska opisuje ją następująco: „[...] jędrna, energiczna, utrzymana w rytmie polki, pełna charakterystycznych zwrotów świadczących o zmyśle humoru młodej kompozytorki, jak przerywanie toku muzyki nagłymi glissandami skrzypiec, zakłócanie symetrii przebiegu, nieoczekiwane zwroty melodyczne, „jambiczne” zakończenie (pizzicato!) – zapowiada przyszłą, «rzeczową» Bacewiczównę z jej szczególnym rodzajem witalizmu, cierpkiego humoru, obiektywizmem wyrazu.”⁵⁰

Sarkastyczna, drapieżna i zabawna w wyrazie, część ta leży szalenie blisko sposobu pisemnej wypowiedzi kompozytorki, o czym można się przekonać, czytając chociażby jej niezwykle przenikliwe opowiadania, zebrane w tomie *Znak szczególny*.

Kompozytorka rozpoczyna ostatnią część *I Sonaty* na skrzypce i fortepian od jedenastotaktowego solo fortepianu, z początku niepozornego w wyrazie, aby nagle zaskoczyć energetycznymi i krnąbrnymi akordami *sforzato*. Skrzypce od taktu 12 wtórują fortepianowi w tej skocznej polce, a cały początek części III przypomina mi ekspresję kubistyczne obrazy Pabla Picassa – wyraziste i bezkompromisowe, zupełnie jak gra samej Bacewicz (której można posłuchać dzięki dostępnym na platformie internetowej YouTube nagraniom). Od taktu 26 rozpoczyna się prawdziwa „rozgrywka towarzyska” między partią skrzypiec i fortepianu – Bacewicz w charakterze *leggiero* prowadzi oba głosy w skocznych ósemkach, a w wybrzmieniu fragment ten przypomina mi dziecięcą grę w berka lub inny rodzaj zabawnej gonitwy między instrumentami. W takcie 35 kompozytorka zapisuje niespodziewane *Adagio allargando*, aby już takt później powrócić do szybkiego tempa, tym razem w zupełnie innej odsłonie. Najbardziej dramatyczna w swym wyrazie część, prawdziwie gargantuiczna i groteskowa w muzycznym rozmachu, skłoniła mnie do wyboru bardziej osadzonego sposobu gry. Ponownie, skrzypce są „gonione” przez zakradającą się w ósemkach partię fortepianu, który jednak decyduje się zakończyć tę grę poprzez wyciszenie frazy (t. 48–49). W ostatnim fragmencie tej części (od t. 60)

⁵⁰ Małgorzata Gąsiorowska, *Bacewicz*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1999, s. 45.

główną rolę gra fortepian, wykonując karkołomne figuracje szesnastkowe, przyozdobione dodatkowo przednutkami dodającymi melodii sarkastycznego charakteru. Coda prowadzi do muzycznego rozwiązania poprzez *accelerando* i wzrastającą do *fortissimo* dynamikę, która sugeruje pełne wigoru zakończenie. Tak się jednak nie dzieje – kompozytorka i w ostatnim takcie zaskakuje słuchacza. Zapisuje w partii skrzypiec *pizzicato piano*, a w partii fortepianu nawet *pianissimo*, podsumowując całą tę część i tym samym całą *Sonatę* jako rodzaj nierealnego żartu, ulotnej mrzonki.

Grażyna Bacewicz wykonywała ten utwór razem z bratem Witoldem podczas litewskich występów w roku 1930. Z jednego z koncertów zachowała się niezwykle pochlebna recenzja Vladasa Jakubenasa: „Interpretacja Bacewiczówny odznacza się doskonałą techniką, prawdziwie kobiecą delikatnością, ekspresyjnym temperamentem, czystą intonacją – cechami znamienymi dla interpretacji wirtuozowskiej. Program jej koncertu, skomponowany z wielkim smakiem, reprezentował trzy epoki twórcze w osobach Händla – klasyka, Griega – romantyka i Bacewiczówny – modernisty. [...] Interpretatorka o wysokiej inteligencji artystycznej celnie wyeksponowała swoiste cechy stylistyczne każdej z tych epok. Budzi zachwyt wielka erudycja artystyczna Bacewiczówny, [...] a Sonata autorki, nosząca wszystkie cechy dzisiejszej muzyki modernistycznej, była wykonana tak, jak swój utwór potrafi wykonać artysta dysponujący ogromnymi możliwościami interpretacyjnymi – a więc w sposób najdoskonalszy.”⁵¹

Nawiązując do słów Małgorzaty Gąsiorowskiej opisujących twórcze „zmagania” Bacewicz, warto w tym miejscu przywołać także wypowiedź samego Szymanowskiego: „Idzie o to, aby nie tworzyć za łatwo, uwodząc się łatwością techniczną. Każdy artysta wie, że trzeba stawiać sobie wysokie wymagania, żądać od siebie coraz więcej. Inaczej mógłby wytworzyć się banał modernistyczny tak, jak już był banał akademicki. I najbardziej współczesnym językiem można prawić komunały. Trzeba być twardym dla siebie. Inaczej może przyjść czas, że nawet laicy, otrząskawszy się z nowym językiem muzycznym zaczną odróżniać to, co tryska z głębi, od rzeczy powierzchownych i wtórnych.”⁵²

Grażyna Bacewicz była doskonałym przykładem twórczyni niezwykle zdyscyplinowanej, „twardej dla siebie” i dążącej do nieustannego rozwoju muzycznego, co pozwoliło jej finalnie wypracować swój charakterystyczny język muzyczny. *I Sonata* na skrzypce i fortepian, analizowana przez pryzmat jej całego dorobku kompozytorskiego, leży daleko od właściwej „własnej techniki dźwiękowej”, dzięki której dzieła Bacewiczówny są dziś przez trudu rozpoznawalne. Jak powiedziała sama artystka: „Dzielę moją muzykę na trzy okresy: pierwszy, młodzieńczy bardzo eksperymentalny, drugi – zwany u nas niesłusznie neoklasycznym, a będący w gruncie rzeczy atonalnym, i okres trzeci, w którym jeszcze tkwię.”⁵³

⁵¹ Vladas Jakubenas, recenzja, w: „Rytas”, 14/04/1930.

⁵² Karol Szymanowski, *Kwadrans z Karolem Szymanowskim*, w: „Pisma”, red. Kornel Michałowski, Kraków 1984, s. 76.

⁵³ Grażyna Bacewicz, *Szkic odpowiedzi na nieznaną ankietę*, w: „Ruch Muzyczny”, 7/1969, s. 4.

Utwór rozpoczynający moją prezentację na żywo jest efektem tych eksperymentalnych poszukiwań i znajduję go jako dzieło o niezwykłym uroku. Nie przypomina on brzmieniowo najbardziej ikonicznych utworów kompozytorki i chociażby z tego powodu wydaje się logiczne, że nie ujęła go w oficjalnym katalogu swoich dzieł. Jest za to doskonałym punktem wyjścia do rozważań o ewolucji jej stylu kompozytorskiego. Stefan Kisielewski, przywołując wspomnienia o egzaminie dyplomowym, na którym autorka prezentowała swoją *I Sonatę* na skrzypce i fortepian, pisał: „Utkwiły mi też z owego czasu słowa niezapomnianego wykonawcy, propagatora i przyjaciela młodej muzyki polskiej, Grzegorza Fitelberga. Gdy spytałem go o Bacewiczównę, powiedział: «To będzie kiedyś bardzo dobra kompozytorka, ale musi przedtem mnóstwo napisać, „wypisać się”, zanim dojdzie do własnego języka i własnej techniki». Po latach przypomniałem to «Ficiowi» – okazał się prorokiem.”⁵⁴

Rzeczywiście, Grażyna poprzez „wypisanie się” wypracowała niezwykle język muzyczny, który w przypadku gatunku sonaty na skrzypce i fortepian znalazł swoje najwspanialsze spełnienie w postaci najśłynniejszej *IV Sonaty* na skrzypce i fortepian. Spojrzenie na początek drogi kompozytorskiej Bacewicz pozwala znacznie lepiej zrozumieć twórczą drogę artystki i z tym większym podziwem spojrzeć na dzieła późniejsze, będące odzwierciedleniem jej spektakularnego rozwoju artystycznego.

⁵⁴ Stefan Kisielewski, *Grażyna Bacewicz i jej czasy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1963, s. 13.

Rozdział III. *I Sonata na skrzypce solo*

Polscy artyści w okupowanej podczas wojny Warszawie podejmowali liczne starania, by podtrzymać życie muzyczne poprzez organizację jawnych i tajnych koncertów. Występy legalne odbywały się głównie w kawiarniach artystycznych, m.in. w „Gastronomii” u Zygmunta Latoszewskiego, w „Salonie Sztuki” Bolesława Woytowicza oraz w SIM-ie (Sztuka i Moda), gdzie występował słynny duet Lutosławski–Panufnik. Tego rodzaju działalność pozwalała ominąć niemieckie restrykcje wobec polskich muzyków, pozbawionych możliwości pracy po zbombardowaniu Filharmonii i Opery oraz zamknięciu większości sal koncertowych i Konserwatorium. Do występów tajnych należały przede wszystkim koncerty organizowane w prywatnych mieszkaniach, określane mianem „koncertów twórczości wojennej”. W takich warunkach prawykonana została m.in. *Suita na dwoje skrzypiec* Grażyny Bacewicz w interpretacji Eugenii Umińskiej i Ireny Dubiskiej. W relacji wnuczki kompozytorki czytamy: „Konspiracyjne koncerty zwykle otaczała aura tajemnicy. [...] Publiczność także zachowywała się inaczej niż zwykle. Ludzie skradali się dwójkami, niepostrzeżenie znikali w bramie domu, żeby nie zwrócić na siebie uwagi Niemców. [...] W ciasnej przestrzeni prywatnego mieszkania muzyka brzmiała głośniejsz niż zazwyczaj, jakby pragnęła zagłuszyć dalekie eksplozje granatów dochodzące w terenów getta. Skrzypaczki grały w skupieniu, jednak na koniec nikt nie ośmielił się klaskać. Gratulowano po cichu, uściskami dłoni, uśmiechami, a potem parami wychodzono na ulicę. Tak minął jeden z koncertów organizowanych przez Radę Główną Opiekuńczą.”⁵⁵

Na jednym z podobnych koncertów konspiracyjnych, Grażyna Bacewicz po raz pierwszy wykonała swoją *I Sonatę* na skrzypce solo, napisaną w 1941 roku. Wśród słuchaczy znalazł się m.in. Stefan Kisielewski, który tak skomentował jej występ: „*Sonata* spodobała mi się jak rzadko, co jednak – widziałem – zrobiło Grażynie dużą przyjemność. Mimo zewnętrznej maski obojętności była – jak każdy twórca – ogromnie wrażliwa na opinie, które potrafiły rozstroić ją wewnątrz – dlatego unikała przypadkowych czy powierzchownych rozmów o swej muzyce.”⁵⁶ Gdy do takich rozmów jednak dochodziło, udokumentowanych przede wszystkim we wspomnieniach samego Kisielewskiego, wyraźnie ujawniała się przyświecająca kompozytorce idea „muzyki czystej”, zakorzeniona w postulatach neoklasycyzmu oraz witalizmu. *I Sonata* na skrzypce solo stanowi znakomity przykład realizacji tych założeń estetycznych, co postaram się uzasadnić.

Neoklasycyzm w muzyce definiowany jest jako nurt nawiązujący do zasad estetycznych XVII-XVIII wieku, cechujący się wykorzystywaniem typowych dla klasycyzmu oraz baroku zwrotów charakterystycznych, w połączeniu ze środkami wyrazu typowymi dla muzyki I połowy XX wieku – motoryczną rytmiką, dysonansową harmoniką i wartkim budowaniem narracji muzycznej. Był postrzegany jako odpowiedź na wagnerowsko-romantyczny przesyt, niosąc świeżość, lekkość i przejrzystość. Styl ten był głównym wyznacznikiem rozwoju kierunków

⁵⁵ Joanna Sendłak, *OSTINATO - wojenne dni Grażyny Bacewicz*, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Warszawa 2020, s. 205.

⁵⁶ Stefan Kisielewski, *Grażyna Bacewicz i jej czasy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1963, s. 23.

kompozytorskich w przedwojennym Paryżu, który Bacewicz przed wybuchem II wojny światowej odwiedziła aż trzy razy.

Podczas pobytów we Francji kompozytorka szkolila swoje umiejętności pod okiem wybitnej Nadii Boulanger w École Normale de Musique. Boulanger pieczołowicie pielęgnowała neoklasyczne idee muzyki uporządkowanej w swej formie i nieskażonej programowością. Zarówno Bacewicz, jak i Kisielewski czy Michał Spisak, z którymi kompozytorka dzieliła swój trzeci pobyt w Paryżu, chłonęli neoklasyczne tezy, które stały się podwaliną dla ogromnie ważnego kierunku w sztuce muzycznej XX wieku. Kisielewski w rozmowach z Bacewicz tak określił muzyczne pryncypia neoklasycyzmu: „Muzyka jest «czystą formą», nie zawiera żadnej treści pozamuzycznej. Pozostaje sobą, czyli doskonałym systemem organizacji dźwięków.”⁵⁷; oraz: „Doszedłem do wniosku, że czysta forma może być rozumiana jako idealnie piękny i doskonale logiczny układ elementów.”⁵⁸

Odniesienie się do ponadczasowych norm klasycznych form miało być prawdziwym manifestem nowoczesnej postawy, którą cechowało „podkreślenie roli wiedzy, intelektu i rzemiosła w procesie twórczym; powrót do klasycznej równowagi czynnika emocjonalnego i konstrukcyjnego i do *serenitas* jako pożądanej kategorii wyrazowej; ujęcie aktu percepcji jako doznania czysto estetycznego, oderwanego od przeżywania emocji nie związanych z samą muzyką.”⁵⁹ Postawa ta nie tylko znakomicie pokrywa się z refleksjami zacytowanego Stefana Kisielewskiego, ale i z wartościami, które życiowo oraz artystycznie były przez Grażynę Bacewicz niezwykle cenione i pielęgnowane.

Bacewicz rozpoczyna swoją *Sonatę* szalenie energetycznie, zapisując w pierwszym takcie swoistą eksklamację, która przez Gąsiorowską porównana jest do początku *III Partity* na skrzypce solo E-dur BWV 1006 Johanna Sebastiana Bacha. Złożona w większości z dysonansów, w połączeniu z dobranym rytmem, akcentem oraz dynamiką *fortissimo*, daje wykonawcy możliwości zarysowania prawdziwie wirtuozowskiego charakteru tej muzyki i jest esencją neoklasycznego witalizmu. W pierwszych sześciu taktach kompozytorka aż pięciokrotnie manewruje dynamiką, prowadząc tkankę brzmieniową od *piano* do *fortissimo*, co zapowiada wysoką intensywność oraz nieuchwytną zmienność całej części.

Na szczególną uwagę zasługuje motyw widoczny w taktach 5–6, który stanie się częstym łącznikiem pomiędzy poszczególnymi częstkami tej muzycznej „mozaiki”. Analizując go od drugiej szesnastki, można dostrzec progresję zbudowaną z sekund wielkich, osadzonych pomiędzy parami dźwięków oddalonych o kwartę czystą. Wzór ten kompozytorka wykorzystuje wielokrotnie w dalszym przebiegu części (np. t. 86–87, 177–179, 217–219, 231–233), najczęściej jako gest prowadzący do kulminacji. Za tę odpowiada zazwyczaj progresja opadająca, widoczna w taktach 7–9. Kompozytorka utrzymuje *fortissimo* przez sześć kolejnych taktów, wzmacniając

⁵⁷ Joanna Sendlak, op. cit., p. 73.

⁵⁸ Ibidem, p. 111.

⁵⁹ Zofia Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1985, s. 16.

dolny głos akcentami i ukazując pierwszy w *Sonacie* wyraźny motyw polifoniczny. Materiał ten można odczytać jako kulminacyjną konkluzję pozbawioną puenty, gdyż pojawiające się w dolnym głosie septymy nie przynoszą harmonicznego spoczynku.

Wyczekiwany temat (t. 16–17), ku zaskoczeniu pojawia się w dynamice niższej niż odcinek, który do niego prowadzi. Można to interpretować jako przejaw dystansu i swoistej przezorności kompozytorki wobec właściwej materii tematycznej tej części. W swoim wykonaniu starałam się go przedstawić lekko i żartobliwie. Taki wybór interpretacyjny podpieram informacjami o postawie samej twórczyni, opisanej przez Gąsiorowską następująco: „Ten żywioł [neoklasycyzm] musiał być bliski (...) Bacewiczównie, osobie ogarniętej pasją twórczą, lecz pełnej dystansu i sceptycyzmu zwłaszcza wobec zbiorowych emocji i namiętności.”⁶⁰ Temat główny, a właściwie motyw główny, zawierający w sobie polifonizujący dialog między pierwszą a drugą częścią taktu, pełni w tej rozszalałej energetycznie części rodzaj napięciowego upustu. Przypomina o opanowaniu i powściągliwości, choć utrzymany jest w bardzo wesołym tonie. Tylko raz, w taktach 185–189, objawi się on w *fortissimo*, zwodniczo sugerując kulminację całej części i jej zakończenie, które jednak nie nastaje. Kompozytorka odsuwa je poprzez zastosowanie kolejnego interesującego odcinka, który jest widoczny w taktach 190–196 (podobne także w t. 56–59, 118–124, 149–156). Bacewicz w monotonię ruchu szesnastkowego wplata efektowne akcenty, które deformują czwórkową pulsację. Fragment ten był dla mnie doskonałą okazją do wydobywania bardziej humorystycznego i zawadiackiego w swej przekorności charakteru tej muzyki.

Warto również zwrócić uwagę na motyw w taktach 21–22, w którym dostrzec można nie tylko charakterystyczny dla estetyki baroku opadający pochod harmoniczny, lecz także jego ujęcie w typowy dla Grażyny Bacewicz ruch wahadłowy. O barokowej proveniencji tkanki muzycznej świadczy także idiomatyczna dla preludiów motywika szesnastkowo-ósemkowa oraz zwroty kadencyjne (t. 63–65). Tak szczegółowy opis początku tej części pozwala w moim mniemaniu uchwycić klucz do odczytania całego ogniwa. Kompozytorka niemal przez cały czas „żongluje” omówionymi elementami, budując z drobnych muzycznych elementów zróżnicowane konstrukcje frazowe, każdorazowo precyzyjnie przemyślane i potwierdzające jej przywiązanie do logicznie ukształtowanej formy.

Wyzwaniem wykonawczym tej części jest zachowanie równowagi między eksponowaniem poszczególnych „składowych mozaiki” a scalaniem ich w większe struktury frazowe – między podtrzymaniem ciągłego napięcia energetycznego a stworzeniem przestrzeni dla muzycznego oddechu. Bacewicz wymaga od wykonawcy nieustannego skupienia i czujności wobec licznych muzycznych „zakrętów”, jakie pojawiają się na tej ruchliwej i zaskakującej ścieżce narracyjnej.

Początek II części *Sonaty* w jeszcze bardziej wyrazisty sposób nawiązuje do bachowskiego cyklu – mam na myśli porównanie do *Adagio z III Sonaty* na skrzypce solo C-dur BWV 1005 (przykład 5.). Bacewicz wykonywała pierwszą i drugą część tego dzieła w pierwszym etapie I Konkursu Skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego w 1935 roku.

⁶⁰ Tamże, s. 74.



Przykład 5. J. S. Bach – *III Sonata* na skrzypce solo C-dur BWV 1005, cz. I *Adagio*, t. 1–5.

Bacewicz, podobnie jak Bach, konstruuje narrację poprzez użycie rytmu punktowanego, ale odróżnia się od niemieckiego mistrza sposobem łukowania – Bach robi to regularnie, Bacewicz nieregularnie. Interwałem nakreślającym napięcie całej tej części jest sekunda mała – występuje już między pierwszymi dźwiękami, między ćwierćnutami w opadającym w pierwszym takcie dolnym głosie, a wreszcie w górnym i dolnym głosie motywu widocznego w taktach 7–8 oraz 19–20. W taktach 16, 18, 22–23 można zaobserwować kolejne przykłady motywu wahadłowego, który interpretacyjnie wykorzystałam do stworzenia większej ruchliwości w narracji tej części. Inny przykład muzycznego wahadła, tym razem rozpisanego w szesnastkach, widać we fragmencie *Meno* (t. 33–36) – kompozytorka sprawia, że wykonawca „odbija” się niczym wahadło zegara między najniższą i najwyższą struną, a odbicia te zaznaczone są poprzez *tenuto* przy wybranych szesnastkach. Fragment w metrum 3/4 (od t. 38) swoją konstrukcją przywodzi na myśl bachowską *Chaconne*. Naturalnie kształtuje się tu silna emfaza na drugą miarę taktu, podczas gdy trzecia miara pełni funkcję przedtaktu. Materiał ten stanowi kulminację całej części, skonkludowaną kolejnym istotnym odcinkiem w taktach 46–48, widocznym wcześniej również w taktach 26–30. Zauważalna jest tu okresowa oscylacja wokół interwału kwinty czystej, która wprowadza harmonicznie aurę zagadkowości i niejednoznaczności.

W moim odczuciu to właśnie określenie zagadkowość najtrafniej oddaje charakter i nastrój tej części. Z jednej strony przynosi ona wytchnienie po pędzie części pierwszej, z drugiej – harmonicznie buduje silne napięcie i poczucie nieustannego brzmieniowego poszukiwania. Jego celem staje się zwrot zawarty w dwóch ostatnich nutach: opadająca sekunda przywodzi na myśl religijne *amen*, wzmocnione dynamicznym „wdechem” na dźwięku „h” i „wydechem” na dźwięku „a”, zaznaczonymi widelkami dynamicznymi.

Wspomniany „oddech” okazuje się absolutnie niezbędny przy wykonywaniu części trzeciej. Sam zapis graficzny, niezwykle zawily, przypomina nutowy labirynt. Znamienne jest, że kompozytorka nie zamieszcza na początku żadnego oznaczenia tempa, co pozostawia wykonawcy dużą swobodę, ale i odpowiedzialność interpretacyjną w kształtowaniu tego osobliwego ogniwa. Tempo tej części powinno w moim odczuciu kontrastować z tempami części sąsiednich, a jednocześnie umożliwiać uzyskanie efektu przeplatania się oraz „mienienia” drobnych łuków frazowych, stanowiących podstawowe tworzywo tej muzyki.

Rozpoczyna się ona charakterystycznym dla gawota przedtakiem w dynamice *forte*, nadającym zdecydowany charakter i wprowadzającym stale powracający temat (t. 1–6). Jest on zbudowany z dwóch głosów oddalonych początkowo o decymę (najpierw małą, następnie wielką), które poprzez ruch sekundowy stopniowo zbliżają się do siebie niczym dwa węże z mitologicznego Kaduceusza, by ostatecznie spleść się w prymę czystą w takcie 4.

Wzajemne zbliżanie i oddalanie się obu głosów wzbogacone jest gęstą siecią oznaczeń dynamicznych (np. t. 10–27). Kompozytorka kształtuje narrację poprzez kontrastowe zestawianie odcinków dynamicznych – jakby prowadziła wykonawcę ku celowi za pomocą *crescendo*, by natychmiast zmienić kierunek i nakazać ponowne poszukiwania w dynamice *piano*. Te wzrastania i nagle wycofania tworzą wrażenie brzmieniowych fal, a każdorazowy powrót do niskiej dynamiki przywodzi na myśl kluczenie po muzycznym labiryncie w niepewnym poszukiwaniu drogi.

Ścieżki tego labiryntu wyznaczają m.in. częste bariolaże (np. t. 27–28), fragmenty wzbogacone akcentami (t. 48–52) oraz progresje harmoniczne (t. 80–92, 113–118). Teoretycznie, powinny one prowadzić do muzycznej konkluzji, najczęściej jednak wprowadzają wykonawcę na kolejną, nieoczywistą drogę narracji. Rozwiązanie tej formalnej „łamigłówki” okazuje się niejednoznaczne. Kompozytorka kończy część, jakby wycofując się z gry: od taktu 166 notuje dynamikę *piano* i w delikatny sposób spowalnia muzyczne wahadło. Można wręcz odnieść wrażenie, że rozwiązanie nie następuje, lecz jedynie prowadzi ku kolejnej zagadce – części czwartej.

Ostatnia część *I Sonaty* na skrzypce solo to rodzaj wariacji fakturalnych. Ponownie, kompozytorka pozostawia wykonawcę tylko z określeniem *variazioni*, nie sugerując żadnego tempa ani nastroju, nie podaje nawet dynamiki. Zdecydowałam się zatem na tempo oraz dynamikę dające komfort wykonania oraz prowadzenia narracji muzycznej. Wariacje rozpoczynają się naturalnie od tematu – 8-taktowego odcinka, który w moim odczuciu najlepiej układa się z ukłonem na drugą półnutę w takcie. Powstały w ten sposób układ napięć w takcie, wynikająca z tego taneczność oraz ponowne pojawienie się tematu jako konkluzji wariacji, przywodzi na myśl barokową formę passacaglii lub chaconne i stanowi kolejny ukłon kompozytorki w stronę barokowych tradycji.

Pierwsza wariacja (t. 9–20) przywołuje tkankę rytmiczną z drugiej części dzieła, która – przetworzona przez tempo finału – zyskuje znacznie więcej lekkości i swobody. Pojawiające się w taktach 19–20 wahadło wprowadza kolejną fakturę – z rytmu punktowanego przechodzimy w rytm triolowy w wariacji drugiej (t. 21–39). Triole wyraźnie przeciwstawiają się lekkości materiału z pierwszej wariacji. Bacewicz zapisuje tu materię dźwiękową wyjątkowo gęsto (np. t. 21 i pierwsza połowa t. 22), jedynie na moment dopuszczając oddech w wychyleniu melodycznym (druga połowa t. 22). Dialog między „kłębieniem się” dwudźwięków a chwilowymi wychyleniami melodycznymi prowadzi do wariacji trzeciej (t. 40–50), oznaczonej dynamiką *fortissimo* i zapisanej w całości w szesnastkach. W motywie czołowym tej wariacji powraca grupowanie nut 5–4–3–2–2, którego rytmiczna monotonność przywodzi na myśl barokową technikę *notes inégales*, czyli celowe, artystyczne „nierówne” kształtowanie wartości rytmicznych. Zabieg ten pozwala nadać narracji większą giętkość i sprężystość oraz wyraźniej wydobyć melodyczność materiału. W zapisie dynamicznym jest to najbardziej intensywny punkt finału. Po długim odcinku dramatycznego *fortissimo* kompozytorka stopniowo wycisza fakturę od taktu 49, by następnie ponownie ją ożywić w wariacji czwartej (t. 51–58). Materiał z taktów 51–52 wyraźnie nawiązuje do słynnego fragmentu z I części *III Partity* E-dur BWV 1006 J. S. Bacha:



Przykład 6. J. S. Bach – *III Partita* na skrzypce solo E-dur BWV 1006, cz. I
Preludio, t. 76–78.

Wariacja czwarta, zawierająca szaleńcze bariolaże, przecinane dramatycznymi, akcentowanymi trójdźwiękami (t. 54–55), prowadzi do eksklamacyjnego recytatywu w wariacji piątej (t. 59–78). Osadzone, zdecydowane ósemki zostają tu „owinięte” wirtuozowskimi pasażami i, narastając pod względem harmonicznego intensywności, przechodzą w kaskadę trzydziestodwójek i triol w taktach 75–78. Kaskada ta prowadzi ponownie do tematu, tym razem przedstawionego znacznie okazalej niż na początku. Niezwykle nasyceni brzmieniowo poprzez wzbogacenie akordami, mógłby stanowić naturalne zwieńczenie cyklu wariacji. Tak się jednak nie dzieje, gdyż Bacewicz wprowadza jeszcze jedno ogniwo, rozpoczynające się od taktu 87. Można je odczytać jako rodzaj cody, zawierającej syntetyczne podsumowanie całej sonaty.

Według najnowszych badań Janusza Wawrowskiego – wybitnego polskiego skrzypka, od lat zajmującego się propagowaniem twórczości Grażyny Bacewicz – forma tej części powinna przebiegać odmiennie. W niniejszej pracy przyjąłem jednak rozwiązanie wynikające z analizy oficjalnych materiałów dostępnych w Polskim Wydawnictwie Muzycznym, które stanowią podstawę przedstawionego ujęcia wykonawczego i interpretacyjnego.

I Sonata na skrzypce solo jawi się jako efekt ugruntowania się kompozytorki w stylistyce neoklasycznej, z wyraźnymi elementami witalizmu. Nawiązania do baroku nasuwają się niemal samoistnie, zwłaszcza te odnoszące się do słynnego cyklu sonat i partit na skrzypce solo Johanna Sebastiana Bacha. Twórczość niemieckiego kompozytora była dla Bacewicz niezwykle istotna, na co wskazuje kilka przesłanek:

- w audycji *Moje ulubione kompozycje*, nagranej w 1956 roku dla Polskiego Radia, pośród swoich ulubionych kompozycji na pierwszym miejscu wymieniła bachowską *Toccatę organową d-moll*
- po wypadku samochodowym w 1954 roku pisała w listach do przyjaciółki o początku *Fugi f-moll Bacha* jako o utworze, który pomógł jej przetrwać najtrudniejszy okres rekonwalescencji
- Bacewicz regularnie wykonywała bachowskie dzieła skrzypcowe – pierwszą i drugą część *III Sonaty* C-dur BWV 1005 zaprezentowała podczas I Międzynarodowego Konkursu im. Henryka Wieniawskiego, a perypetie związane z ćwiczeniem *Fugi g-moll* z *I Sonaty* BWV 1001 opisała w opowiadaniu *Też coś takiego!* (w tomie *Znak szczególny*)
- w liście do Tadeusza Ochlewskiego, Grażyna wyznała: „Wróciłam z koncertu Bachowskiego. Jak głupie wydały się moje przeżycia wobec wielkości tej muzyki. Gdybym wiedziała, że osiągnę chociaż tysięczną jej część, to z pokorą poddałabym się swojemu losowi. Czy nie jestem zarozumiała?”⁶¹

⁶¹ List do Tadeusza Ochlewskiego, kwiecień 1950 r.

- kompozytorka napisała również esej poświęcony twórczości Bacha, z którego warto przytoczyć następujący fragment:

„Musiał Jan Sebastian Bach, skromny organista i nauczyciel dotknąć swym umysłem i sercem samego nurtu Życia, skoro po upływie dwóch stuleci niezmiennie budzi w nas swym dziełem zdumienie, wciąż daje do myślenia i wciąż wyobraźnię pobudza, skoro wśród rozgwaru wielkich walk i przemian dnia dzisiejszego głos Jego pozostaje niezmiennie żywy i jasny. [...] stoi Bach na granicy dwóch epok muzycznych, patrząc w dwie strony czasu – przeszłość i przyszłość i przerzuca między nimi swą twórczą myślą niezniszczalny most. Przetapiając w swym genialnym umyśle przeszłość muzyczną daje w tradycyjnych formach polifonicznych swój własny, doskonały kształt myśli polifonicznej, a jednocześnie twórczością tą wprowadza muzykę na szeroką drogę tonalnej myśli harmoniczej z jej dalekimi konsekwencjami. Dzieło Bacha jako urzeczywistnienie syntezy tych dwóch przeciwnych kierunków myśli muzycznej staje się drogowskazem dla późniejszych pokoleń muzycznych. To jedno zwycięstwo Bacha nad czasem. Drugie zwycięstwo nad czasem polega na idealnej jedności kształtu i emocji w Jego dziele. Każda konstrukcja jest u Niego emocją, każda emocja żelazną konstrukcją. Nie ma w Jego dziele martwych, „pustych” kształtów, nie ma bezkształtnych emocji. Z tego punktu widzenia zagadnienie rzemiosła artystycznego urasta w jego twórczości do rzędu zagadnień podstawowych. Prawdą oczywiście jest, że rzemiosło artystyczne nie zawsze chodzi w parze w wyrazem artystycznym, że natomiast wyraz artystyczny zawsze uwarunkowany jest rzemiosłem artystycznym. Twórczość Bacha to szczyty wyrazu i rzemiosła artystycznego. Oto dlaczego Jan Sebastian Bach jest nam, dzisiejszym kompozytorom, tak bliski.”⁶²

Poszukiwanie w *I Sonacie* na skrzypce solo inspiracji muzyką niemieckiego geniusza wydaje się zatem w pełni uzasadnione. Małgorzata Gąsiorowska podsumowuje dzieło Bacewicz następująco: „Wszystko to [barokowe nawiązania – przyp. autorki] czyni z *Sonaty* osobliwy komentarz do dzieła, którym niewątpliwie się żywi i któremu wiele zawdzięcza (cykl Partit i Sonat na skrzypce solo J. S. Bacha), odzierając muzykę z arkadyjskich złudzeń, zostawiając jej za to muzykancki rozmach, niepodważalną skrzypcowość brzmienia i energię, która jest wyłącznie energią tworzywa, bez jakichkolwiek, pozamuzycznych odniesień.”⁶³

To właśnie energia stanowi moim zdaniem „serce” tego dzieła. Nie wynika ona jedynie ze sposobu organizacji materiału dźwiękowego, lecz jest zakorzeniona w samej strukturze przebiegu frazowego – w sposobie kształtowania napięć oraz niepospolitej gęstości zdarzeń muzycznych. Jej uruchomienie i utrzymanie w czasie wykonania wymaga od grającego znacznych zasobów – zarówno kondycyjnych, jak i mentalnych – niezbędnych do podtrzymania ciągłości napięcia oraz spójności narracyjnej.

Nie chodzi tu jednak wyłącznie o wytrzymałość fizyczną, choć ta – ze względu na wysokie wymagania techniczne utworu – odgrywa istotną rolę. Prawdziwym wyzwaniem artystycznym okazuje się utrzymanie maksymalnego poziomu koncentracji wykonawczej. To właśnie ona

⁶² Grażyna Bacewicz, *Jan Sebastian Bach*, w: Czytelnik, 1951.

⁶³ Małgorzata Gąsiorowska, dz. cyt., s. 131.

umożliwia nie tylko kontrolę nad detalem technicznym, lecz przede wszystkim świadome rozbudzenie, zaplanowanie i podtrzymanie energii zapisanej w partyturze. Podkreślam ten aspekt szczególnie mocno, ponieważ – w świetle moich dotychczasowych doświadczeń scenicznych, obejmujących również wykonania innych sonat na skrzypce solo – przygotowanie tego utworu oraz jego prezentacja w ramach rozprawy doktorskiej okazały się zadaniem wyjątkowo wymagającym. Trudność nie polegała wyłącznie na opanowaniu materii technicznej, lecz na konieczności utrzymania stabilnego stanu wykonawczego przez cały czas trwania utworu – takiego, który pozwala na konsekwentne rozwijanie napięcia i uniknięcie fragmentaryzacji przebiegu muzycznego.

W tym sensie interpretacja staje się procesem zarządzania energią w czasie: jej inicjowania, dozowania i podtrzymywania. Z poszanowaniem dla pryncypiów neoklasycznych, wykluczających programowość oraz poszukiwanie treści pozamuzycznych, moja interpretacja utworu koncentruje się na uwypukleniu oraz logicznym ukształtowaniu owej muzycznej energii, zawartej w *I Sonacie* na skrzypce solo Grażyny Bacewicz.

Rozdział IV. V Sonata na skrzypce i fortepian

V Sonata na skrzypce i fortepian, skomponowana w 1951 roku i dedykowana Tadeuszowi Ochlewskiemu, została przeze mnie wybrana w celu ukazania – poprzez kłamrę gatunkową – wyraźnej ewolucji języka kompozytorskiego Grażyny Bacewicz. Zestawienie pierwszego i ostatniego dzieła z cyklu jej sonat na skrzypce i fortepian umożliwia obserwację rozwoju indywidualnej wypowiedzi twórczej kompozytorki w obrębie samego gatunku, a także w zakresie kształtowania ekspresji emocjonalnej oraz doboru środków instrumentalnych, zwłaszcza skrzypcowych. Nie da się ukryć, że V Sonata pod względem popularności została zdecydowanie przyćmiona przez „starszą siostrę”, słynną IV Sonatę na skrzypce i fortepian z 1949 roku. Stefan Kisielewski pisał o niej: „[...] jednolitość i konsekwencja języka dźwiękowego w połączeniu z przejrzystą i logiczną budową [...] nadają utworowi znamiona monumentalności do której, jak się zdaje, Bacewicz zdążyła już od pewnego czasu.”⁶⁴ Cytat ten wydaje się celnie nakreślać tendencję twórczą cechującą powojenne dzieła kompozytorki, której efektem było stworzenie także V sonaty na skrzypce i fortepian, jakże podobnej w monumentalnym wyrazie do poprzedniczki.

Rok 1951 był dla Grażyny Bacewicz pasmem sukcesów zawodowych, a największym z nich było zdobycie I nagrody na Międzynarodowym Konkursie Kwartetów Smyczkowych w Liège. Werdykt został ogłoszony w październiku, a 29 dnia tego samego miesiąca zostało zaplanowane radiowe nagranie V Sonaty w wykonaniu kompozytorki oraz jej brata Kiejstuta. W audycji radiowej Jana Targowskiego z 2 marca 1989 roku w Rozgłośni Łódzkiej można było usłyszeć wspomnienia najstarszego z rodzeństwa Bacewiczów, dotyczące współpracy z Grażyną: „W mojej działalności pianistycznej współpraca koncertowa z siostrą stanowiła nurt zupełnie odrębny, miała – krótko mówiąc – charakter twórczy. Jest rzeczą zrozumiałą, że do tego rozdziału mego życiorysu artystycznego przywiązuję wagę szczególną. Różne względy grają tutaj rolę. Ranga międzynarodowa sztuki wykonawczej Grażyny decydowała oczywiście o jakości naszego wspólnego muzykowania. To raz. Poza tym, jako partner Grażyny, miałem możliwość kreowania z nią na estradach koncertowych także jej własnych kompozycji na skrzypce i fortepian. I to był dla mnie moment zasadniczy naszej współpracy. Bezpośredni – że tak powiem – intymny kontakt z muzyką Grażyny, przyswajanie sobie autentycznej, autorskiej wizji wykonywanych wspólnie utworów, poznawanie tajemnic myślenia muzycznego siostry - to były dla mnie frapujące, inspirujące przeżycia. Przeżycia bogacące świadomość i wyobraźnię muzyczną o nowe, oryginalne wartości.”

Według historii opisanych przez wnuczkę kompozytorki, rodzeństwo miało wykonać V Sonatę na prywatnym koncercie dla rodziny oraz przyjaciół, na którym obecny był m.in. Witold Lutosławski, który miał szczególnie docenić I część utworu. Zdecydowanie podzielam jego entuzjazm – jest ona najbardziej okazałym i formalnie bogatym ogniwem utworu. Rozpoczyna się, tak jak w przypadku IV Sonaty, spokojnym wstępem w tempie *Moderato*. Fortepian już od pierwszego taktu rozpościera piękny dźwiękowy horyzont, do którego poprzez pastelowy flażolet bardzo dyskretnie dołączają skrzypce. Na uwagę zasługuje ważny motyw w partii skrzypiec od

⁶⁴ Stefan Kisielewski, recenzja, w: „Tygodnik Powszechny”, 02/03/1952.

taktu 26, przypominający w swojej wahadłowej istocie początek *Koncertu na orkiestrę smyczkową*, czy też motyw czołowy z finału *III Symfonii* Bacewicz. W przypadku *V Sonaty* nie gra on jednak głównej roli – jedynie przeprowadza do części właściwej, czyli *Allegro* (t. 31). Motoryczne szesnastki z uporczywie powtarzaną nutą „e” w dolnym głosie są tworzywem napędzającym energię i nadają tej części bardzo zdecydowany charakter. Objawia się on również w taktach 41-42, które rytmicznie bezpośrednio odnoszą się do motywu czołowego I części *IV Sonaty* na skrzypce i fortepian (przykład 7.).



Przykład 7. G. Bacewicz – *IV Sonata* na skrzypce i fortepian, cz. I
Moderato. Allegro non troppo, t. 22–25.

Kompozytorka buduje brzmienie naprzemiennie potężne i monumentalne (t. 41–44, 56–61), groteskowe (t. 45–48) oraz żartobliwe (t. 125–160). Po okazałej kulminacji w takcie 61 fortepian stopniowo wytraca energię, a powtarzalność dźwięków w motywie tematycznym przywodzi na myśl brzmienie carillonu, którego dzwony biją coraz dalej i wolniej. Na tle tej ostinatowej tkanki pojawia się temat II – eteryczny i giętki, wręcz impresjonistyczny w swej delikatności. Przedstawiony najpierw przez fortepian, daje możliwość zaczerpnięcia muzycznego wychnienia, a wykonawcom pozwala okazać dużo czulsze oblicze dźwiękowe. Bacewicz, w charakterystyczny dla siebie sposób, nie pozwala zbyt długo osiąść w tej sentymentalnej materii i ponownie mobilizuje do intensywnego, energetycznego grania od *Allegro* w takcie 110. W środkowym ogniwie tej części pojawia się wiele „humoreskowych” zwrotów, takich jak szesnastkowe figuracje skrzypiec kwitowane skocznymi ósemkami w partii fortepianu czy ciche „skradanie się” od taktu 153, prowadzące do fragmentu o charakterze reprzyzowym od tematycznego *Allegro* w takcie 167. Podobnie jak w pierwszej części *I Sonaty* na skrzypce i fortepian, kompozytorka tworzy raczej syntetyczne podsumowanie wcześniejszych rozwiązań formalnych niż dosłowne odwzorowanie ekspozycji.

Prawdziwym sprawdzianem umiejętności kameralnych wykonawców jest w moim odczuciu część II, *Nokturn*. Nocną aurę i jej wyjątkową atmosferę kompozytorka kreuje poprzez zanotowanie określenia *Andante dolcissimo*, co sugeruje wyjątkowo intymny charakter tej muzyki. Bacewicz naprzemiennie obdarza instrumenty linią melodyczną, co sprawia, że wykonawcy przez całą część muszą uważnie dobierać dźwiękowe środki do wyróżniania fragmentów melodycznych, oznaczonych jako *en dehors*, i umiejętnie przekazywać tę delikatną tkankę melodyczną do

kameralnego partnera, aby natychmiast zmienić stosunek dźwiękowy w swojej partii na ten o charakterze akompaniującym. Przypomina to sytuację opowiadania jednej historii przez dwie osoby, które zabierają głos naprzemiennie po kilku wypowiedzianych słowach i wymaga od grających wielkiej wrażliwości na wykonywaną w czasie bieżącym funkcję – wiodącą lub akompaniującą, dobieraną zawsze względem muzycznej aktywności scenicznego partnera. Kompozytorka na zamówienie Polskiego Radia dokonała transkrypcji tej części na orkiestrę. Jest to muzyka szalenie delikatna i subtelna, stanowiąca percepcyjny odpoczynek od intensywności części sąsiadujących.

Ostatnia część *Sonaty* gwałtownie wybudza ze spokojnej kontemplacji części poprzedniej. Zastosowane przez kompozytorkę określenie *Allegro inquietamente* trafnie oddaje energetykę tego ogniwa – dramatycznego i nasyconego, a zarazem pełnego napięcia i niepokoju już od pierwszych dźwięków fortepianu, rzucającego skrzypcom rodzaj wyzwania czy prowokacji. Co ciekawe, ten sam materiał jest inaczej ujęty w partii skrzypiec, które powtarzają po fortepianie początkowe szesnastki. Instrument klawiszowy zaczyna od akcentu i ma wyciszyć swoją deklamację, skrzypiec to natomiast nie dotyczy. To one poprowadzą oba instrumenty na pierwszą narracyjną wyżynę tej części, czyli fragment *con passione* od taktu 7. Bacewicz poprzez zapis dynamiczny wyprowadza instrument smyczkowy na plan pierwszy, obdarzając go pełnym napiętością tematem I w dynamice *più forte*. Fortepian wchodzi zaś w rolę akompaniującą, kreując zmysłowe fale w dynamice *mezzoforte*. Jest to jeden z bardzo wielu przykładów różnicowania przez kompozytorkę planów dynamicznych, które pozwala wykonawcom tworzyć ciekawszą strukturę interpretacyjną i umiejętnie zarządzać balansem brzmieniowym. Świadczy także, w moim odczuciu, o znakomitym kameralnym wyczuciu Bacewicz. Intensywność tej muzyki wzrasta aż do kulminacji w takcie 27, a jej energetyzm jest wyraźnie zaznaczony poprzez znany z początku motyw szesnastkowy w partii fortepianu.

W takcie 42 pojawia się po raz pierwszy niezwykle tajemniczy, wręcz orientalny w wybrzmieniu temat II. Partia skrzypiec przypomina w zapisie zabiegi rytmiczne z I oraz II części *I Sonaty* na skrzypce i fortepian – kompozytorka stosuje duole oraz nieregularne łukowania, które w zestawieniu z kłębiącymi się niczym gęsty dym ósemkami w partii fortepianu sprawiają wrażenie przyjemnego ociągania, leniwego kuszenia. Aura drugiej głównej myśli tej części przywołuje na myśl inspirowany Szymanowskim sensualizm brzmieniowy i jego dionizyjskie impresje kolorystyczne. Ich delikatność zostaje stopniowo zdruzgotana, przede wszystkim za sprawą coraz dosadniejszych ostinat w partii fortepianu, zagęszczających materię dźwiękową i intensyfikujących wyraz emocjonalny. Tuż po osiągnięciu dynamiki *fortissimo* w partii skrzypiec następuje szybkie rozmycie napięcia i powrót do krótszej wersji II tematu, którego materiał zostanie przetworzony w solo fortepianu od taktu 68. Po tej dramatycznej wypowiedzi fortepian powraca do początkowych szesnastek, ponownie prowokując skrzypce do odpowiedzi. Dialog ten, noszący znamiona artystycznej „przekomarzania się”, prowadzi do niezwykle nasyconego intensywnością odcinka od taktu 84. Kompozytorka pozwala obu instrumentom zaprezentować się z wyjątkową okazałością – skrzypce realizują gwałtowne figury szesnastkowe, podczas gdy fortepian wędruje po klawiaturze wyrazistymi akordami w naprzemiennie niskim i wysokim

rejestrze. Po tej monumentalnej kulminacji Bacewicz dokonuje charakterystycznego, nagłego zwrotu narracyjnego, wprowadzając w takcie 95 sekwencję o wyraźnie żartobliwym charakterze.

Z idiomatycznych dla swej twórczości paralelizmów kwintowych w partii skrzypiec, widocznych w taktach 99–104, kompozytorka wprowadza kolejną dźwiękową impresję od taktu 105. Kołyszące flażolety skrzypcowe sprawiają niemalże hipnotyczne wrażenie i zwodniczo uspokajają narrację, której intensywność szybko wzrośnie, prowadząc do powrotu tematu I w takcie 118. Zaprezentowany tym razem o decymę wyżej niż na początku, znakomicie poświadcza słowa samej kompozytorki, które w liście do brata Witolda napisała: „piszę muzykę emocjonalną.”⁶⁵ Wysoki rejestr, dynamika *forte* oraz zastosowane określenie *espressivo* stwarzają skrzypcom możliwość ukazania owej emocjonalności w pełnej krasie.

Kolejny charakterystyczny dla języka kompozytorskiego Bacewicz zwrot znajduje się w partii skrzypiec w taktach 136–140 – połączenie trylu i zwinnych trzydziestodwójkowych ornamentów pojawiło się już w *IV Sonacie* na skrzypce i fortepian (przykład 8.), a tkanka ta prowadzi do znanego z taktu 27–32 fragmentu kulminacyjnego, podobnie przedstawionego w fortepianie, ale inaczej skomentowanego przez skrzypce – to one tym razem pełnią rolę „prowokatora” i wirtuozowskimi pasażami wzmacniają wyrazowo eksklamatywne szesnastki w partii fortepianu.



Przykład 8. G. Bacewicz – *IV Sonata* na skrzypce i fortepian, cz. I *Moderato. Allegro non troppo*, t. 134–136.

Bacewicz traktuje układ motywiczny w reparyzie dość swobodnie, często skracając fragmenty między charakterystycznymi dla ekspozycji zwrotami, tworząc z nich rodzaj kolażu. Ten sam zabieg kompozytorka zastosowała w I części omawianej *Sonaty*, a także w pierwszej części *I Sonaty* na skrzypce i fortepian. Bogactwo formalne ekspozycji jest w bardzo zgrabny sposób podsumowane, a nowy układ elementów w sposób nieunikniony prowadzi do efektownego końca utworu. Zawiera on wiele zwrotów charakterystycznych dla zakończenia *IV Sonaty* – tryle w partii skrzypiec, szesnastkowe pasaże, krótki fragment prezentujący walory struny G (t. 217–219, w *IV Sonacie* takty 183–185 w przykładzie 9.), monumentalne akordy w fortepianie oraz wspólnie wykształtowana cała nuta w ostatnim takcie, poprzedzona dosadną przednutką.

Sonata odznacza się niezwykłą wartością zmienności i pozwala wykonawcom ukazać zarówno siłę brzmieniową instrumentów, jak i ich delikatność, a przede wszystkim kameralną równowagę, gdyż kompozytorka traktuje oba głosy w sposób w pełni partnerski. Utwór jest ostatnim z cyklu sonat na skrzypce i fortepian i przyznaję, że wzbudza to mój wykonawczy żal, że kompozytorka tak wcześnie zrezygnowała z tworzenia tej formy kameralnej. Porównując pierwszą

⁶⁵ Korespondencja rodziny Bacewiczów i Biernackich, odpisy maszynowe w archiwum rodzinnym, oryginalne rękopisy przechowywane w Bibliotece Narodowej.

i ostatnią sonatę, można zaobserwować dążenie do monumentalnego pogłębienia środków wyrazu artystycznego, wyegzekwowanego poprzez znacznie bardziej uporządkowany i intuicyjny zapis muzyczny.



Przykład 9. G. Bacewicz – IV Sonata na skrzypce i fortepian, cz. IV *Finale. Con passione* t. 176–185.

Praca nad młodzieńczą *I Sonatą* na skrzypce i fortepian dała mi niezwykle cenną perspektywę na rozwój artystyczny kompozytorki, której zwieńczeniem, w przypadku gatunku sonaty na skrzypce i fortepian, jest właśnie *V Sonata*. *I Sonata* została przez kompozytorkę finalnie wycofana z oficjalnego katalogu dzieł. Zabieg ten nie dotyczył tylko tego utworu i świadczył o niezwykle surowym stosunku kompozytorki do swojej twórczości. Stefan Kisielewski pisał o artystce: „Grażyna miała przez długie lata do swych osiągnięć twórczych stosunek nader krytyczny. [...] w ogóle nigdy nie znosiła dzielenia się z kimkolwiek intymnymi szczegółami kompozytorskiego warsztatu, ale po jakimś czasie okazywało się, że nic nikomu nie mówiąc, utwór wycofywała. W ten sposób znikł długi szereg jej kompozycji, aż niemal do czasów powojennych, kiedy uznała wreszcie, że poziom i stabilizacja aparatu wypowiedzi ugruntowały się na trwałe, «na mur».”⁶⁶

⁶⁶ Stefan Kisielewski, *Bacewicz i jej czasy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1963, s. 17.

V *Sonata* na skrzypce i fortepian jest doskonałym przykładem wspomnianej przez Kisielewskiego stabilizacji języka kompozytorskiego Bacewicz i objawia jej twórczą dojrzałość. Pozwolę sobie zakończyć ten rozdział życzeniem, aby ostatnia z sonat na skrzypce i fortepian Grażyny Bacewicz gościła na scenach przynajmniej tak często, jak jej słynna poprzedniczka – jest to bowiem dzieło absolutnie warte wykonawczej uwagi.

Rozdział V. *II Sonata na skrzypce solo*

II Sonata na skrzypce solo, kończąca moją prezentację doktorską, została skomponowana w 1958 roku. Był to rok szczególnie intensywny pod kątem działalności twórczej Grażyny Bacewicz. Jak wspominał Stefan Kisielewski: „W latach pięćdziesiątych «baba» zmusiła już mężczyzn do uznania i przebiła się do pierwszego szeregu naszych kompozytorów; obok Witolda Lutosławskiego, Artura Malawskiego, Romana Palestra, Bolesława Szabelskiego i innych decydować zaczyna o obliczu stylistycznym i ideowym naszej muzyki. A jednocześnie pracuje na wszystkich frontach, pracuje jak szatan. Jeździ z koncertami po całej Europie, [...] uczestniczy w przeróżnych konkursach bądź jako «zawodnik», bądź jako juror.”⁶⁷

Obok wzmoczonej aktywności artystycznej, kompozytorka sprawowała również opiekę nad chorą matką. Pomimo znacznych obciążeń wynikających z obowiązków rodzinnych, Grażyna nie zaprzestała pracy twórczej, konsekwentnie dążąc do wygospodarowania czasu na komponowanie. W rezultacie tych wysiłków powstała *II Sonata* na skrzypce solo.

Czas jej powstania przypada na szczególnie interesujący moment w twórczości Bacewicz – z jednej strony artystka osiągnęła już wówczas pełną dojrzałość kompozytorską, a jej język muzyczny był idiomatycznie rozpoznawalny i wielokrotnie nagradzany, co potwierdzają słowa Kisielewskiego. Z drugiej strony, rok 1958 wyznacza symboliczny początek nowego rozdziału w jej dorobku. Bacewicz stworzyła w tym roku dwa niezwykle istotne dzieła: *Muzykę na smyczki, trąbkę i perkusję* oraz omawianą *II Sonatę* na skrzypce solo. Połączenie otwartości na rozwój, intelektualnej ciekawości oraz konsekwentnej pracy warsztatowej sprawiło, że kompozytorka coraz śміielej zaczęła sięgać po środki sonorystyczne, nadając swojej twórczości nowy wymiar brzmieniowy. Sonoryzm – nurt dominujący w muzyce lat 60. XX wieku – na pierwszy plan wysuwał brzmienie, jego barwę i fakturę. Osiągano je najczęściej poprzez stosowanie rozszerzonych technik instrumentalnych, takich jak glissanda, klastery czy preparacja instrumentów. Grażyna Bacewicz podążała jednak własną drogą: sięgając po nowe środki sonorystyczne, nie rezygnowała z wyrazistości wypracowanego wcześniej języka muzycznego, lecz twórczo go poszerzała i wzbogacała.

Dzieło zostało prawykonane przez samą kompozytorkę w Krakowie, 9 marca 1959 roku. Warto podkreślić, że od sześciu lat Grażyna Bacewicz nie występowała publicznie w charakterze czynnej skrzypaczki; w przypadku tego utworu uczyniła jednak wyjątek. Obecny na koncercie Tadeusz Ochlewski wspominał: „Grała, jak zawsze doskonale, lecz tym razem ze szczególną ekspresją, co zwłaszcza odczuwał się w środkowej części *Sonaty* – w *Adagio*. Byłem tym poruszony, zapytałem: – Grażyno! To było wspaniałe! Ale takie dramatyczne! Co to było? Co się stało? W jej odpowiedzi zabrzmiała nuta gorczy. Wkładając skrzypce do futerału, odwrócona, powiedziała: – Możecie to zagrać na moim pogrzebie...”⁶⁸

⁶⁷ Stefan Kisielewski, *Bacewicz i jej czasy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1963, s. 31.

⁶⁸ Tadeusz Ochlewski, wspomnienie, w: „Ruch Muzyczny” 7/1969, s. 7.

Przytoczona wypowiedź sugestywnie wskazuje typ ekspresji, który przenika analizowany przeze mnie utwór. O ile w procesie komponowania *I Sonaty* na skrzypce solo Grażyna Bacewicz wyraźnie akcentowała bliską jej wówczas neoklasyczną ideę „muzyki czystej”, rozumianej jako autonomiczną wypowiedź artystyczną, niewymagającą pozamuzycznych odniesień, o tyle w *II Sonacie* dostrzegalne jest przekształcenie jej podejścia do ekspresji muzycznej. Świadectwem tej zmiany jest m.in. list kompozytorki do brata Witolda z 1952 roku, w którym Bacewicz deklaruje, że „piszę muzykę emocjonalną”⁶⁹, wyrażając tym samym pogląd niepopularny wśród neoklasyków.

Emocjonalność *II Sonaty* na skrzypce solo ujawnia się od pierwszych taktów. Utwór otwiera gwałtowny „wyszczał” – akcentowana pryma czysta „d”–„d” z pustą struną, w dynamice *forte*. Następujące po nim wyciszenie do *piano* oraz *glissando* w kolejnym takcie inicjują sonorystyczne oscylowanie wokół pustej struny D. Proces ten zostaje wzbogacony o narastające dynamiczne „wybrzuszenia”, prowadzące do kulminacji w takcie 9, osiągniętej za pomocą dwóch pasaży aplikaturowych, opartych na identycznym układzie palcowym przenoszonym między strunami. Materiał dźwiękowy z pierwszego fragmentu dzieła (t. 1–12), opatrzonego przez Bacewicz określeniem *Adagio*, przez całą pierwszą część będzie formalnie stanowił ważny punkt odniesienia, ponury i niepokojący.

W odróżnieniu od *I Sonaty* na skrzypce solo, kompozytorka bardzo hojnie i dokładnie obdarza wykonawcę informacjami o preferowanych tempach. Określenia te są niezwykle ważne dla zrozumienia samej budowy formalnej utworu, która była dla Bacewicz niezwykle istotna. W swoich notatkach pisała: „Otóż polscy kompozytorzy dawno wyzwolili się spod wpływu Szymanowskiego i poszli rozmaitymi drogami. Ja kroczę dość samotnie, gdyż dbam głównie w swoich kompozycjach o formę. [...] W dziele muzycznym muszą być prawa konstrukcji, które temu dziełu pozwolą stać na nogach.”⁷⁰

Prawem konstrukcji rządzącym *II Sonatą* na skrzypce solo są segmenty, wydzielone przez kompozytorkę właśnie poprzez oznaczenia tempa, doprecyzowane zazwyczaj dokładnym określeniem metronomicznym. Ta precyzja w zapisie agogicznym oddaje w praktyce słowa samej autorki: „Konstrukcja utworu muzycznego w najogólniejszym tego słowa znaczeniu jest to rozplanowanie muzyki w czasie.”⁷¹. Konsekwentne respektowanie tych oznaczeń w procesie wykonawczym uznaję za czynnik kluczowy dla czytelnego ujawnienia formy analizowanego dzieła. Całą pierwszą część *Sonaty* postrzegam jako rodzaj fantazji, poddanej jednakże przemyślanej organizacji poprzez zastosowanie formy segmentowej. Jej fantazyjność przejawia się w swobodnym operowaniu przez kompozytorkę zróżnicowanymi brzmieniami, fakturami i typami materiału dźwiękowego, które każdorazowo zostają domknięte powrotem niepokojącego motywu otwierającego utwór.

⁶⁹ Korespondencja rodziny Bacewiczów i Biernackich, odpisy maszynowe w archiwum rodzinnym, oryginalne rękopisy przechowywane w Bibliotece Narodowej.

⁷⁰ Wanda Bacewicz, *Z listów i notatek G. B.*, w: „Ruch Muzyczny”, 1/1994, s. 11.

⁷¹ Grażyna Bacewicz, *Znak szczególny*, Czytelnik, Warszawa 1974, s. 117.

Drugi segment (t. 13–65), oznaczony jako *Allegro*, opiera się przede wszystkim na figuracjach szesnastkowych, początkowo realizowanych w postaci bariolażu, który w takcie 23 przekształca się w ruch wahadłowy. Chcąc podkreślić charakterystyczne zwroty, cechujące idiomatykę języka muzycznego kompozytorki, pragnę zwrócić uwagę na takt 28, w którym pojawia się materiał dźwiękowy wyraźnie nawiązujący do IV części *I Sonaty* na skrzypce solo (t. 62–64) natomiast zastosowanie techniki naprzemiennego *pizzicato*–*arco* stanowi autocytat m.in. z *I Koncertu skrzypcowego* (przykład 10.). Od taktu 41 obserwujemy zestawienie techniki *sul ponticello* i *ordinario*, znane już z *I Sonaty* (t. 131–149), widoczne również w przykładzie 10. Silne napięcie generuje opadająca progresja septym (t. 47–52), prowadząca do kulminacji segmentu – ekspresyjnego „krzyku” w taktach 53–54. Dramatyzm tej eksklamacji zostaje jednak natychmiast wygaszony poprzez wycofanie dynamiczne oraz powrót materiału z początkowego *Adagio*, tym razem w metrum 6/8.



Przykład 10. G. Bacewicz – I Koncert skrzypcowy, cz. I *Allegro*, t. 87 – 93.

Wspomniane metrum będzie stanowić nadrzędną cechę segmentu trzeciego, *Meno mosso* (t. 65–89). Spokojne tempo, w połączeniu z krągłym ruchem ósemkowym, zorganizowanym przez nieregularne łuki, daje wrażenie zrelaksowanego kołysania. Bacewicz stosuje na początku określenie *dolce*, które jeszcze bardziej podkreśla kontemplacyjny charakter tego ogniwa. Kontemplacja nie trwa jednak długo – poprzez narastającą dynamikę i *accelerando*, budowanie brzmień dysonansowych oraz natarczywe *tenuto* na wybranych ósemkach, Bacewicz buduje narracyjne napięcie, które znajdzie swe ujście w segmencie czwartym (t. 90–130).

Jego początek wykazuje silne sonorystyczne wpływy – jest oparty na sekundowych trylach z towarzyszeniem pustej struny E, glissandach i przejmujących akcentach na dwudźwiękach z flażoletem w górnym głosie. Wprowadzają one rodzaj dźwiękowej gwałtowności, która będzie miała swoją kulminację w niezwyklej pasażach od taktu 113. Kompozytorka ponownie stosuje pochody aplikaturowe, prowadzące do wyróżnionych kreskami, melodycznych ósemek, które pozwalają utrzymać napięcie i ciągłość we frazie. Stopniowo skracając te pochody i wprowadzając *poco rallentando*, Bacewicz łagodzi intensywność narracji i prowadzi do tajemniczego ogniwa piątego (t. 130–148).

Kompozytorka opiera ten fragment na komórce dźwiękowej złożonej najczęściej z sekundy małej lub wielkiej, objętej łukiem. Powtarzalność owego łuku, bliskość interwałowa oraz dynamika *pianissimo possibile* przywodzą mi na myśl rodzaj ubolewania, cichego lamentu. Od taktu 133 linia melodyczna zostaje wzbogacona kolejnym efektem sonorystycznym – pojawia się

pizzicato w lewej ręce, przypominające wybijający godzinę zegar. W taktach 142–144 wybijanie staje się coraz bardziej natarczywe w swej powtarzalności, co daje szczególnie przejmujący efekt oczekiwania na to, co nieodparte i nieuchronne.

Oczekiwanie zwieńczone jest fragmentem (t. 150–186) będącym esencją zwrotów z segmentu drugiego. Ponownie widzimy tutaj zastosowanie techniki *sul ponticello–ordinario*, naprzemienne *pizzicato–arco* oraz figuracje szesnastkowe, złożone z uwielbianych przez Bacewicz sekund i septym. W takcie 166 powraca także dramatyczna eksklamacja z taktu 53, ale tym razem jej intensywność trwa dużo dłużej i jeszcze wzrasta, aż do przejmujących akordów w taktach 175–176. Miejsce to stanowi najbardziej dramatyczny punkt części pierwszej i naturalnym jest pojawienie się po nim materii, która przynosi narracyjną przeciwwagę.

Pojawia się ona w *Adagio* (t. 186–207), które tak poruszyło wspomnianego na początku tego rozdziału Tadeusza Ochlewskiego. Ta muzyka, skonstruowana w większości z dysonujących dwudźwięków, daje wrażenie pełnego wątpliwości poszukiwania nienadchodzących odpowiedzi. Kompozytorka inicjuje ten fragment w dynamice *pianissimo*, wprowadzając dodatkowo wskazówkę wykonawczą *sul tasto*. Wykonywanie dwudźwięków w tak niskiej dynamice, przy zastosowaniu techniki celowego wydobywania dźwięku na gryfie, znacznie utrudnia utrzymanie stabilnej tkanki brzmieniowej, pozwala natomiast uzyskać efekt dźwiękowego mistycyzmu i tajemniczości. W taktach 201–202 pojawia się na moment brzmienie niosące więcej nadziei i przejrzystości – połączenie tercji wielkiej i kwinty czystej, zapisanej w naturalnych flażoletach, jednak ten promyk optymizmu nie przynosi szczęśliwego zakończenia, prowadzi za to do ostatniej, ponurej oscylacji od taktu 208. Jest to najdłuższy fragment oparty na materiale pojawiającym na początku *Sonaty*. W swej transowości powtórzeń, przywodzi mi on na myśl medytacyjne mantry, które Bacewicz być może mogła usłyszeć w Indiach, podczas swojej podróży w roku 1956. Dobrane przez kompozytorkę współbrzmienia wprowadzają instrument w silne drgania, finalnie scalone w takcie 230 w oczyszczającą prymę. Narracja wycisza się całkowicie po ostatnim muzycznym wzniesieniu w *Meno mosso*, od taktu 231. Gąsiorowska podsumowuje tę część następująco: „Mimo cesur, jakie w części pierwszej stanowią fragmenty przetworzonego motywu początkowego, część ta – może na skutek nieustannej, wewnętrznej fluktuacji, zmienności postaci ruchowo-brzmieniowych, także dynamicznych i agogicznych – zdaje się być podszyta jakimś skrytym niepokojem, koniecznością ruchu «w przód», co istotnie spełnia się w części drugiej.”⁷²

Fragment *Presto*, który następuje od taktu 237, umownie traktowany jest jako część druga *Sonaty*, chociaż kompozytorka nie zapisuje go jako odrębnej części utworu. Jest on jednak tak rozbudowany i odmienny od materiału poprzedzającego, że i ja nie mogę odmówić sensu traktowania tego ogniwa jako osobnej cząstki. W całości oparty na technice *glissando–spiccato*, jest bodajże najbardziej rewolucyjną częścią całego utworu i zdecydowanie najdobitniej świadczy o sonorystycznych fascynacjach kompozytorki. Na platformie internetowej YouTube dostępne jest nagranie tego fragmentu, wykonanego przez samą artystkę – jej gra jest imponująco precyzyjna i

⁷² Małgorzata Gąsiorowska, *Bacewicz*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1999, s. 39.

szalenie energetyczna. Sposób zapisu materiału nutowego pozostawia pewną swobodę w doborze wysokości dźwięków, jednak kompozytorka ją ogranicza poprzez wskazywanie konkretnych dwudźwięków, często wyróżnionych akcentem.

Bardzo ważną rolę w konstruowaniu interpretacji tej części pełni dynamika. Bacewicz rozpoczyna część od *pianissimo possibile* i stopniowo ją intensyfikuje, notuje również wiele wewnątrz-frazowych wzniesień dynamicznych (t. 275–289), czym podnosi i obniża napięcie, aby doprowadzić do ostatecznego wyzwolenia muzycznej energii w kończących *Sonatę*, trzech akordach *pizzicato–sforzando*.

Jako wykonawca, *II Sonatę* na skrzypce solo Grażyny Bacewicz postrzegam jako utwór niezwykle przejmujący i złożony, dający możliwości wydobywania z instrumentu przejmującego wyrazu i ekspresji. Perfekcyjnie przemyślany w swej konstrukcji, nowatorski, wirtuozowski i dojmujący zarazem, stanowi z pewnością jedną z najważniejszych pozycji w dorobku kompozytorskim artystki. Niezwykle ujmująca jest dla mnie jej postawa twórcza, którą opisała w liście do Vytautasa, po zakończeniu Warszawskiej Jesieni w 1962 roku: „Oczywiście w obecnej produkcji kompozytorskiej jest mnóstwo wygłupów, ale jest także dużo bardzo ciekawych rzeczy. Jedno jest pewne, że w jakiś sposób trzeba się oderwać od dawnego myślenia muzycznego. [...] Naturalnie jestem już za stara na to, aby całkowicie się oderwać od dawnej mojej muzyki, choćbym pragnęła, ale będę się pchała naprzód, ile mi sił starczy.”⁷³

II Sonata na skrzypce solo jest w moim odczuciu pięknym owocem tych starań, a pełna otwartości i ciekawości postawa kompozytorki stanowi dla mnie niezwykle cenny wzór do naśladowania.

⁷³ Korespondencja rodziny Bacewiczów i Biernackich, odpisy maszynowe w archiwum rodzinnym, oryginalne rękopisy przechowywane w Bibliotece Narodowej.

Zakończenie

Analiza wybranych sonat skrzypcowych Grażyny Bacewicz ukazuje konsekwentną ewolucję jej języka kompozytorskiego – od wczesnych poszukiwań formalnych po dzieła dojrzałe, w których indywidualny idiom osiąga pełnię wyrazu. Utwory omówione w niniejszej pracy reprezentują kolejne etapy rozwoju jej myśli twórczej: fazę młodzieńczo-eksperymentalną, neoklasyczną, monumentalną oraz sonorystyczną. Co istotne, rozwój ten dokonywał się poprzez syntezę nowo wypracowanych środków kompozytorskich z elementami wcześniej ukształtowanego języka muzycznego.

Choć styl Grażyny Bacewicz bywa najczęściej kojarzony z estetyką neoklasyczną, trafna pozostaje uwaga Witolda Lutosławskiego, iż „natura twórczości Grażyny jest tego rodzaju, że nie mieści się w trendach, które jej towarzyszyły.”⁷⁴ Sama kompozytorka, pisząc w 1965 roku list otwarty do *Informatora* PWM, sprzeciwiła się określaniu całokształtu swej twórczości jako neoklasycznej. Czytamy w nim: „Od 10-ciu lat przyglądam się pewnemu zjawisku w naszym życiu muzycznym dotyczącym mojej osoby (przepraszam, że mówię o sobie) i wyznać muszę, że z każdym rokiem ogarnia mnie coraz większe zdumienie. W zamierzchłych czasach powojennych przystawiono do mojej twórczości stempel – „neoklasyk”. Wtedy nie było to pozbawione podstaw. Jednak moja twórczość uległa przemianom. Powstały: *Muzyka* na smyczki, trąbki i perkusję, *V i VI Kwartet*, *Penseri notturni*, *Koncert* na wielką orkiestrę [...] i nie trzeba być nawet zawodowym muzykiem – wystarczy melomana dla stwierdzenia, że utwory te nie mają nic wspólnego z neoklasycyzmem. Nie zauważyli tego jedynie piszący o muzyce. Stempel kiedyś przystawiony ciągle jest dla nich aktualny. W ten sposób fałszuje się istotny stan rzeczy.”

Niechęć kompozytorki do określania „neoklasyczne” była według Zofii Helman spowodowana „nie tylko ucieczką od klasyfikacji. [...] W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w okresie sławy Filozofii nowej muzyki Adorna, słowo neoklasycyzm miało sens pejoratywny i było prawie obelgą w stosunku do kompozytora. Funkcjonowało wówczas właściwie uproszczone [...] rozumienie neoklasycyzmu jako restauracji określonego stylu historycznego. [...] Jeżeli Grażyna Bacewicz spotykała się z takim rozumieniem potocznym tego terminu, to słusznie protestowała.”⁷⁵

Warto w tym miejscu przytoczyć także komentarz Kisielewskiego: „Przyzwyczajono się określać muzykę Grażyny jako neoklasyczną, wypominając przy tym jej rodowód, tj. paryskie studia u Nadii Boulanger. Niewątpliwie ogólną cechą dotychczasowego trzonu twórczości Grażyny jest upodobanie do zdyscyplinowanej architektury wielkich form klasycznych, rozszerzona tonalność, skłonność do wyrazistej rytmiki, do energicznego ruchu i zdecydowanych kontrastów dynamicznych. Ale to są tylko cechy zewnętrzne, niejako ramy, które kompozytorka wypełnia własną, specyficzną treścią muzyczną.”⁷⁶

⁷⁴ Witold Lutosławski, wspomnienie, w: *O Grażynie Bacewicz*, red. Małgorzata Gąsiorowska, Lidia Zielińska, Rafał Augustyn, Poznań 1998, s.15.

⁷⁵ Zofia Helman, wypowiedź, w: tamże, s. 167.

⁷⁶ Stefan Kisielewski, *Bacewicz i jej czasy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1963, s. 429.

O charakterze dzieł artystki decyduje przede wszystkim równowaga pomiędzy ekspresją a racjonalnością. Do elementów trwale obecnych w twórczości Grażyny Bacewicz zaliczyć można konsekwentne dążenie do ładu i harmonii, współtworzących strukturę utworu oraz realizację idei logicznej, spójnej formy. Są to pryncypia zasadne dla ahistorycznego ujęcia postawy estetycznej określanej jako „klasycznej”, czyli uniwersalnej i doskonałej i ponadczasowej. Zasady te pozostają obecne w jej muzyce niezależnie od etapu twórczości oraz zastosowanych w danym utworze technik kompozytorskich.

Przywoływane w pracy wypowiedzi Bacewicz oraz refleksje Stefana Kisielewskiego odsłaniają także interesującą koncepcję filozoficzną jej twórczości. Jak wspominał: „W związku z padającymi często z jej ust, gdy mowa o muzyce, słowami: «dyscyplina», «technika», «forma», spytałem ją, jakie uczucia wywołuje w niej muzyka. Odpowiedziała dosłownie: «Muzyka nie wyraża żadnych uczuć normalnych, życiowych. Wyraża po prostu siebie i swoje własne emocje». Zanotowałem to z wielką satysfakcją, od lat bowiem głosiłem [...], że muzyka jest przede wszystkim organizacją dźwięku, a emocje, wywołane w nas przez doskonałość tej organizacji, są emocjami swoistymi, bezinteresownymi i trudnymi do ujęcia w słowa.”⁷⁷ Część pisemna mojej rozprawy doktorskiej stanowi próbę zmierzenia się ze wspomnianą przez Kisielewskiego trudnością wyrażenia, skomentowania czy zobrazowania muzyki poprzez słowo.

Z perspektywy czasu szczególnie wymownie brzmi twórcza dewiza Bacewicz, wyrażana wielokrotnie w korespondencji rodzinnej: skupienie na rzetelnej pracy, dystans wobec ocen i głęboka wiara w sens samego aktu tworzenia. Jak pisała sama kompozytorka: „[...] krytykują nas całe życie setki ludzi i cóż to ma za znaczenie. Gdybyśmy się tak przejmowali, to nic byśmy nie napisali. Moja dewiza: starać się robić jak najlepiej to, co robię, nie myśląc o skutkach, bo i tak nie mamy na nie wpływu. Nic np. na to nie poradzę, gdy ludzie ocenią w przyszłości, że moja twórczość nie równa się z twórczością np. Brahmsa. Mniej mam talentu od niego nic na to nie poradzę. A mimo to może kiedyś moje «kawałki» przydadzą się komuś na coś i to mi wystarcza.”⁷⁸

Sonaty skrzypcowe Grażyny Bacewicz potwierdzają, że ta postawa zaowocowała dziełami trwałymi, żywymi i wciąż otwartymi na nowe odczytania – zarówno badawcze, jak i wykonawcze – stanowiącymi istotny punkt odniesienia w muzyce polskiej XX wieku.

⁷⁷ Tamże, s. 40.

⁷⁸ Korespondencja rodziny Bacewiczów i Biernackich, odpisy maszynowe w archiwum rodzinnym, oryginalne rękopisy przechowywane w Bibliotece Narodowej.

Partytura

I Sonata • Sonata no. 1

I

Grażyna Bacewicz
1909-1969

Allegro

Violino

Pianoforte

pp

rit.

p

pp

Moderato

mf

mf

13

cresc.

16

f

2

18

cresc.

Detailed description: This page contains a musical score for piano and voice. It consists of four systems of staves. The first system (measures 13-15) features a vocal line with a crescendo and a piano accompaniment with eighth-note patterns. The second system (measures 16-18) includes a piano section marked *f* (forte) with a second ending bracketed over measures 17 and 18. The third system (measures 19-21) shows a vocal line with a crescendo and a piano accompaniment with a complex, fast-moving bass line. The fourth system (measures 22-24) continues the piano accompaniment with a crescendo. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

ff

p

p

p

pp subito

dim.

p

p

f

cresc.

28

f

p

30

dim.

sf

8...1

dim.

sf

8...1

espressivo

32

mf

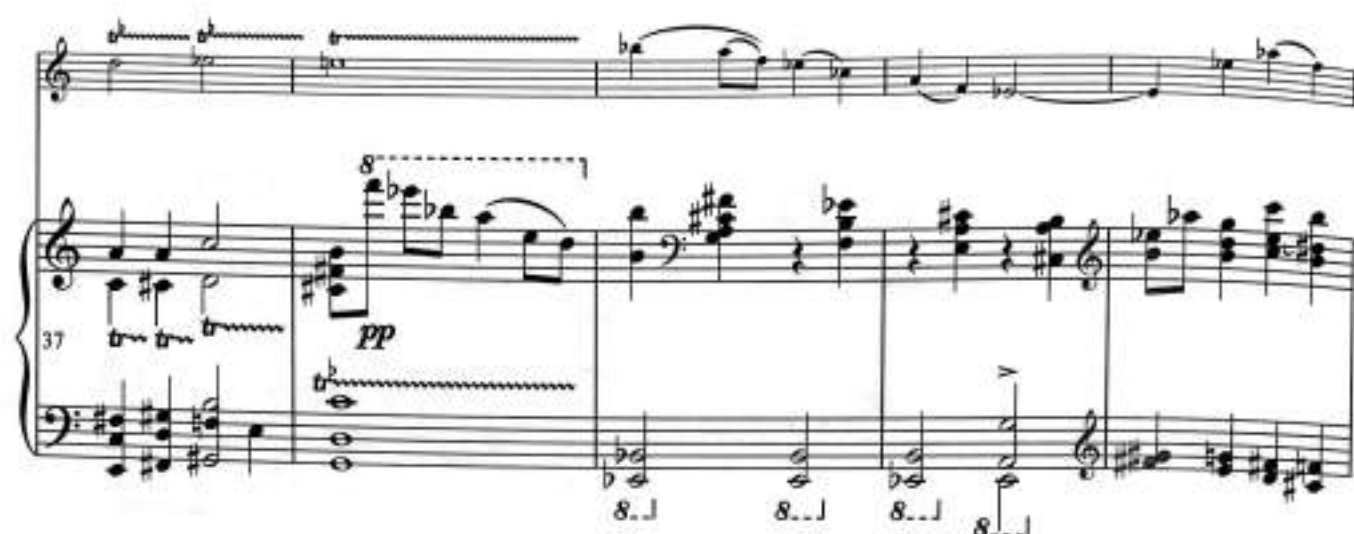
cresc.

8...1

8...1

8...1

8...1



37 *pp*

8..J 8..J 8..J 8..J

This system contains measures 37 through 41. It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes a wavy line in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand, marked with '8..J'.



42 *più mosso*

8

This system contains measures 42 through 45. The tempo is marked 'più mosso'. The piano accompaniment features a wavy line in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand, marked with '8'.



46 *meno mosso*

This system contains measures 46 through 50. The tempo is marked 'meno mosso'. The piano accompaniment features a wavy line in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand.

più mosso

48

a tempo

52

cresc.

f

m.d.

55

cresc.

f

m.d.

*accelerando***Tempo I**

57 *f cresc.* *ff* *p*

cantabile

60 *mf* *cresc.*

64

66 *ff* *cresc.* *pp* *cresc.*

68 *p* *rit.* *dim.* *2* *2*

70 *a tempo espressivo* *accelerando* *(cresc.)* *2*

72 *cresc.* *ff* *cresc.* *poco a poco* *cresc.* *ff* *8..1*

Adagio sostenuto

The musical score is for a piece titled "Adagio sostenuto". It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment.

System 1: The piano accompaniment begins with a *pp* (pianissimo) dynamic. The vocal line is marked *espressivo* and *p* (piano). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

System 2: The piano accompaniment continues with the same texture. The vocal line has a melodic phrase marked *p*. The piano part includes a measure marked with a "5" in the bass staff.

System 3: The piano accompaniment continues. The vocal line has a melodic phrase marked *pp sub.* (pianissimo, subito) and *f* (forte). The piano part includes a measure marked with a "10" in the bass staff, and a section marked *ppp sub.* (pianississimo, subito) and *mf* (mezzo-forte).

System 14: Treble and Bass staves. Treble staff has a melodic line with a fermata. Bass staff has a complex accompaniment with chords and moving lines. A forte (*f*) dynamic marking is present in the bass staff.

System 17: Treble and Bass staves. Treble staff features a melodic line with a fermata. Bass staff has a complex accompaniment with chords and moving lines. A forte (*f*) dynamic marking is present in the bass staff.

System 20: Treble and Bass staves. Treble staff features a melodic line with a fermata. Bass staff has a complex accompaniment with chords and moving lines. A piano (*pp*) dynamic marking is present in the bass staff.

This musical score page contains three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8.

System 1 (Measures 23-25): The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter rest, and then a half note F#4. The piano accompaniment starts with a half note G3 in the bass and a half note F#3 in the treble. Measure 24 features a piano (*p*) dynamic. Measure 25 includes an 8-measure rest in the vocal line and a 6-measure rest in the piano accompaniment.

System 2 (Measures 26-29): The vocal line continues with a half note E4, followed by a quarter note D#4, and then a half note C#4. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the bass and a half-note pattern in the treble.

System 3 (Measures 30-33): The vocal line begins with a half note B3, followed by a quarter note A3, and then a half note G3. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern in the bass and half-note pattern in the treble. Measure 31 includes a piano (*pp*) dynamic. Measure 32 includes a piano (*ppp*) dynamic. The system concludes with a double bar line.

III

Presto

6

p *f* *sf* *sf*

sf *sf* *sf* *sf* *dim.*

12 *f*

Detailed description: This musical score is for a piano piece, marked 'Presto'. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-5) shows a treble staff with rests and a bass staff with a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include piano (*p*), forte (*f*), and sforzando (*sf*). The second system (measures 6-11) continues the bass staff pattern, with the treble staff adding chords. Dynamics include *sf* and *dim.* (diminuendo). The third system (measures 12-16) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with sustained chords. The dynamic *f* (forte) is marked at the beginning of measure 12.

Musical score for measures 16-18. The top staff is a single melodic line. The bottom staff is a piano accompaniment with two staves. Measure 16 starts with a treble clef and a key signature of one flat. Measure 17 has a key signature change to two flats. Measure 18 has a key signature change to three flats. The piano part features chords and a bass line. The instruction *dim. e rit.* appears at the end of measure 18. A dashed line with a repeat sign is at the bottom right.

Musical score for measures 24-28. The top staff is a single melodic line. The bottom staff is a piano accompaniment with two staves. Measure 24 starts with a treble clef and a key signature of one flat. Measure 25 has a key signature change to two flats. Measure 26 has a key signature change to three flats. Measure 27 has a key signature change to two flats. Measure 28 has a key signature change to one flat. The piano part features chords and a bass line. The instruction *a tempo* is above measure 24. The instruction *leggiere* is below measure 24. The instruction *p* is below measure 26. The instruction *mf* is below measure 27. A dashed line with a repeat sign is at the bottom left.

Musical score for measures 30-34. The top staff is a single melodic line. The bottom staff is a piano accompaniment with two staves. Measure 30 starts with a treble clef and a key signature of one flat. Measure 31 has a key signature change to two flats. Measure 32 has a key signature change to three flats. Measure 33 has a key signature change to two flats. Measure 34 has a key signature change to one flat. The piano part features chords and a bass line. The instruction *mf* is below measure 30. The instruction *(Adagio)* is above measure 33. The instruction *allargando* is above measure 33. The instruction *p* is below measure 34.

a tempo

f

p cresc.

36

f poco cresc.

mf cresc.

40

gliss.

(2)

43



System 1 (Measures 46-48):

- Staff 1 (Treble): Measures 46-48. Measure 48 features a slur over a triplet of eighth notes, marked with a dashed line and the number 8.
- Staff 2 (Bass): Measures 46-48. Measure 46 is marked *cresc.* and measure 48 is marked *dim.*



System 2 (Measures 49-52):

- Staff 1 (Treble): Measures 49-52. Measure 49 is marked *rit.* and *mf*. Measure 50 is marked *leggero*. Measure 52 is marked *mf*.
- Staff 2 (Bass): Measures 49-52. Measure 49 is marked *p*. Measure 52 is marked *mf*.



System 3 (Measures 53-56):

- Staff 1 (Treble): Measures 53-56. Measure 56 features a slur over a triplet of eighth notes, marked with a dashed line and the number 8.
- Staff 2 (Bass): Measures 53-56. Measure 56 is marked *f*.

(Adagio)
allargando

a tempo

57 *p* *p* *sul A* *gliss*

più mosso

61 *f*

accelerando

65 *sf* *ff* *pizz.* *p* *pp*

SONATA

ca 20'

Grażyna Bacewicz, 1941
op. posth.

Allegro

ff p f cresc.

7

14 rit. a tempo mf

21

28

35 p f

42 p

48 rit. a tempo dim. f

55

dí-mi-nu-en-do

61 *di-mi-nu-en-do*

67 *mf ff mf*

73

79 *f*

85 *p f ff molto energico*

91 *V V*

97 *ff*

103 *sul G ff*

109

114

120 *0* *sul A*

126 *ff* *p* *sul pont.*

132

137 *ord.* *ff*

143 *p* *sul pont.*

149 *ord.*

155

160 *sul G* *0*

165

171 *ff*

Detailed description: This page contains ten staves of musical notation for guitar, numbered 120 to 171. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and performance instructions. Measure 120 has a natural sign (0) above the staff and 'sul A' above the final measure. Measure 126 starts with 'ff' and ends with 'p' and 'sul pont.'. Measure 137 has 'ord.' above the staff and 'ff' below. Measure 143 has 'p' and 'sul pont.' above. Measure 149 has 'ord.' above. Measure 160 has 'sul G' and '0' above. Measure 171 has 'ff' below. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often with accents or slurs.

177 *mf* *molto cresc.*

183 *ff*

189 *restex*

195

201 *cresc.* *molto cresc.* *ff*

207 *mf* *cresc.*

213 *ff*

219

225 *rit.*

231 *poco/accelerando* *Va tempo*

||

Adagio

4

sul D

restex

8

12

16

p

f

p

20

24

f

p

28

poco accel.



III

Musical score for a single melodic line, measures 1-50. The score is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features various dynamics (f, p, mf, cresc., poco a poco cresc.) and articulations (accents, slurs, ties). Measure 30 includes the instruction "sul G e D".

Measures 1-50 are shown, with dynamics and articulations indicated throughout. The score includes measures 1, 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, and 50.

Dynamics and articulations include: *f*, *p*, *mf*, *cresc.*, *poco a poco cresc.*, and *sul G e D*.

54 *mf*

59 *p* *cresc.*

64 *mf* *p* *mf*

69 *p* *cresc.* *mf*

73

78

83 *cresc.* *cresc.* *f*

88 *cresc.*

93 *ff*

98

103

106 *cresc.* *rit.*

Detailed description: This is a musical score for a single melodic line, spanning measures 54 to 106. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *ff* (fortissimo). There are also performance instructions like *rit.* (ritardando) and a fermata over a measure at measure 105. Fingering numbers (1-4) are present for some notes. The score is divided into systems of five staves each.

a tempo

113 *f*

118

123 *mf*

128 *p*

133 *p* *cresc.* *mf* *p*

138 *mf*

143 *cresc.* *p sub.* *p*

148 *p* *mf* *p*

153 *rit.* *a tempo* *p* *cresc.* *f*

158 *cresc.* *f*

163 *mf* *p*

168 *rit.* *p*

IV

VARIAZIONI

A musical score for a piece titled 'VARIAZIONI' (Variations), marked with the Roman numeral 'IV'. The score is written on ten staves of music, each beginning with a measure number. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first staff is numbered 1, the second 5, the third 9, the fourth 12, the fifth 15, the sixth 18, the seventh 21, the eighth 24, the ninth 26, and the tenth 28. The music is written in a single system, with each staff containing a continuous line of notation. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first staff is numbered 1, the second 5, the third 9, the fourth 12, the fifth 15, the sixth 18, the seventh 21, the eighth 24, the ninth 26, and the tenth 28. The music is written in a single system, with each staff containing a continuous line of notation. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first staff is numbered 1, the second 5, the third 9, the fourth 12, the fifth 15, the sixth 18, the seventh 21, the eighth 24, the ninth 26, and the tenth 28.

31

33

35

37

39 *ff*

41

43

45

47

49 *dim.* *p* *dim.* *pp*

Detailed description: This page contains ten staves of musical notation, numbered 31 through 49. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings. A fermata is placed over measure 35. The dynamics *ff* (fortissimo) appear in measure 39, and a series of dynamics (*dim.*, *p*, *dim.*, *pp*) are used in measure 49. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 49.

This image shows a page of a musical score, likely for a piano or violin. The score is written on a single staff with a treble clef. It contains measures 31 through 83. The music is characterized by a single melodic line with various ornaments, slurs, and ties. There are several dynamic markings, including 'f' (forte) and 'p' (piano). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The score is arranged in a single system, with measures 31 through 83. The notation includes many slurs, ties, and ornaments, suggesting a highly decorative and technically demanding piece. The overall style is characteristic of the late 19th-century French repertoire.

67 *molto allegro*

Meno

129 *f*

133 *p molto cresc.*

143 *f*

147 *dim.*

151 *cresc.*

154 *molto cresc.*

157 *ff*

160

165 *sul G* *sul G* *sul G* *restex*

169 *ff* *cresc.* *ff*

V Sonata

Tadeuszowi Ochlewskiemu

ca 13' 30"

Grażyna Bacewicz

1909-1969

Moderato

Violino

Pianoforte

ppp *pp* *mp* *pp* *p* *cresc.* *mf* *cresc.* *f* *pp*

rit.

5

9

13 *pp* *poco più mosso* *poco accelerando*

18 *mf* *cresc.* *p*

24 *mf* *poco più mosso* *cresc.* *poco accel.* *cresc. -*

30 *Allegro* *f* *p*

35 *mf* *cresc.* *f* *mp* *p*

40 *stentato* *f* *a tempo* *mf* *f* *mf*

45 *mf* *cresc.*

51 *cresc.*

System 1: Treble clef staff with a melodic line featuring a crescendo (*cresc.*) and a fermata. Piano accompaniment in the left hand consists of chords, marked *mf* and *cresc.*. Measure numbers 56 and 8 are indicated.

System 2: Treble clef staff with a melodic line. Piano accompaniment in the left hand features a melodic line with a decrescendo (*dim.*) and a fermata. Measure numbers 61 and 2 are indicated.

System 3: Treble clef staff with a melodic line marked *poco meno*. Piano accompaniment in the left hand is marked *pp*. Measure number 67 is indicated.

System 4: Treble clef staff with a melodic line marked *p*. Piano accompaniment in the left hand continues the melodic line. Measure number 73 is indicated.





First system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with a *p* (piano) dynamic marking. The middle staff has a treble clef and contains a melodic line with a slur. The bottom staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The system number 79 is indicated at the beginning of the middle staff.



Second system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with a slur. The middle staff has a treble clef and contains a melodic line with a slur. The bottom staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The system number 84 is indicated at the beginning of the middle staff.



Third system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with a *dolce* (dolce) marking. The middle staff has a treble clef and contains a melodic line with a slur. The bottom staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The system number 89 is indicated at the beginning of the middle staff.



Fourth system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with a *f* (forte) dynamic marking. The middle staff has a treble clef and contains a melodic line with a slur. The bottom staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The system number 94 is indicated at the beginning of the middle staff.

99 *cresc.*

105 *poco meno* *f* *più f*

Allegro *rit.* *mf energico* *marcato* *simile*

109 *ff* *mf energico*

115 *cresc.*

System 1, measures 120-124. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. Measure 120 has a piano (*p*) dynamic. Measure 121 has a forte (*f*) dynamic. Measure 122 has a piano (*p*) dynamic. Measure 123 has a piano (*p*) dynamic. Measure 124 has a piano (*p*) dynamic. There are various musical notations including slurs, ties, and accidentals.

System 2, measures 125-129. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. Measure 125 has a piano (*p*) dynamic. Measure 126 has a piano (*p*) dynamic. Measure 127 has a piano (*p*) dynamic. Measure 128 has a piano (*p*) dynamic. Measure 129 has a piano (*p*) dynamic. There are various musical notations including slurs, ties, and accidentals.

System 3, measures 130-134. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. Measure 130 has a piano (*p*) dynamic. Measure 131 has a piano (*p*) dynamic. Measure 132 has a piano (*p*) dynamic. Measure 133 has a piano (*p*) dynamic. Measure 134 has a piano (*p*) dynamic. There are various musical notations including slurs, ties, and accidentals.

System 4, measures 135-139. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. Measure 135 has a piano (*p*) dynamic. Measure 136 has a piano (*p*) dynamic. Measure 137 has a piano (*p*) dynamic. Measure 138 has a piano (*p*) dynamic. Measure 139 has a piano (*p*) dynamic. There are various musical notations including slurs, ties, and accidentals.

140 *f*

145

150 *p*

156 *p subito* *cresc.* *poco rit.*

a tempo *mf* *cresc. e poco accel.*

161 *f* *mf*

Allegro

166 *f* *p*

171 *f* *cresc.*

stentato *a tempo* *mf* *f* *mf*

176

181 *mf* *cresc.* *più f* *cresc.* *f*

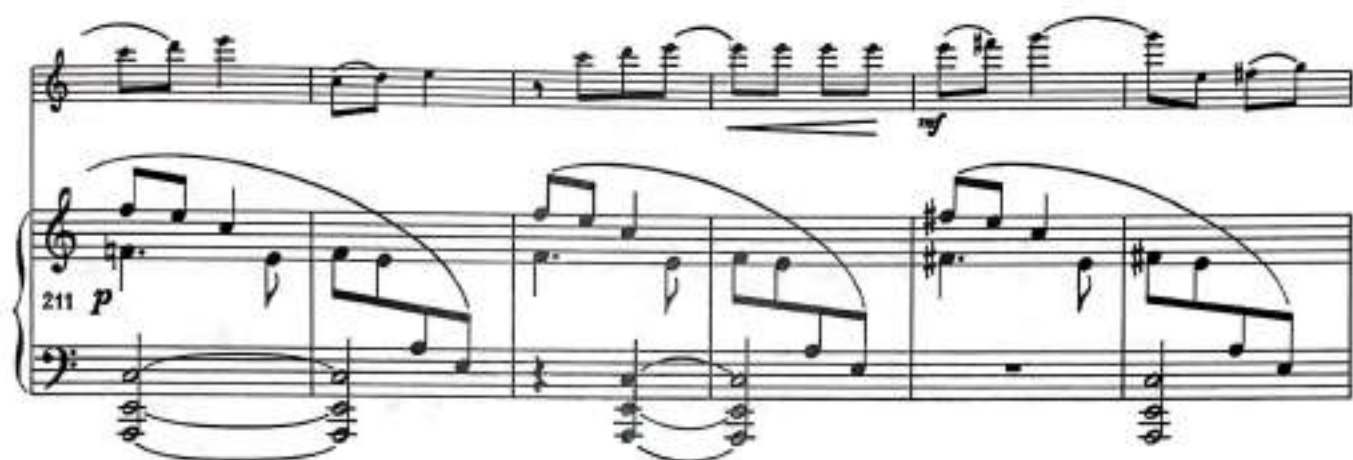
187 *cresc.* *f*

193 *dim.* *7* *8* *9* *10* *11* *12* *13* *14* *15* *16* *17* *18* *19* *20* *21* *22* *23* *24* *25* *26* *27* *28* *29* *30* *31* *32* *33* *34* *35* *36* *37* *38* *39* *40* *41* *42* *43* *44* *45* *46* *47* *48* *49* *50* *51* *52* *53* *54* *55* *56* *57* *58* *59* *60* *61* *62* *63* *64* *65* *66* *67* *68* *69* *70* *71* *72* *73* *74* *75* *76* *77* *78* *79* *80* *81* *82* *83* *84* *85* *86* *87* *88* *89* *90* *91* *92* *93* *94* *95* *96* *97* *98* *99* *100* *101* *102* *103* *104* *105* *106* *107* *108* *109* *110* *111* *112* *113* *114* *115* *116* *117* *118* *119* *120* *121* *122* *123* *124* *125* *126* *127* *128* *129* *130* *131* *132* *133* *134* *135* *136* *137* *138* *139* *140* *141* *142* *143* *144* *145* *146* *147* *148* *149* *150* *151* *152* *153* *154* *155* *156* *157* *158* *159* *160* *161* *162* *163* *164* *165* *166* *167* *168* *169* *170* *171* *172* *173* *174* *175* *176* *177* *178* *179* *180* *181* *182* *183* *184* *185* *186* *187* *188* *189* *190* *191* *192* *193* *194* *195* *196* *197* *198* *199* *200* *201* *202* *203* *204* *205* *206* *207* *208* *209* *210* *211* *212* *213* *214* *215* *216* *217* *218* *219* *220* *221* *222* *223* *224* *225* *226* *227* *228* *229* *230* *231* *232* *233* *234* *235* *236* *237* *238* *239* *240* *241* *242* *243* *244* *245* *246* *247* *248* *249* *250* *251* *252* *253* *254* *255* *256* *257* *258* *259* *260* *261* *262* *263* *264* *265* *266* *267* *268* *269* *270* *271* *272* *273* *274* *275* *276* *277* *278* *279* *280* *281* *282* *283* *284* *285* *286* *287* *288* *289* *290* *291* *292* *293* *294* *295* *296* *297* *298* *299* *300* *301* *302* *303* *304* *305* *306* *307* *308* *309* *310* *311* *312* *313* *314* *315* *316* *317* *318* *319* *320* *321* *322* *323* *324* *325* *326* *327* *328* *329* *330* *331* *332* *333* *334* *335* *336* *337* *338* *339* *340* *341* *342* *343* *344* *345* *346* *347* *348* *349* *350* *351* *352* *353* *354* *355* *356* *357* *358* *359* *360* *361* *362* *363* *364* *365* *366* *367* *368* *369* *370* *371* *372* *373* *374* *375* *376* *377* *378* *379* *380* *381* *382* *383* *384* *385* *386* *387* *388* *389* *390* *391* *392* *393* *394* *395* *396* *397* *398* *399* *400* *401* *402* *403* *404* *405* *406* *407* *408* *409* *410* *411* *412* *413* *414* *415* *416* *417* *418* *419* *420* *421* *422* *423* *424* *425* *426* *427* *428* *429* *430* *431* *432* *433* *434* *435* *436* *437* *438* *439* *440* *441* *442* *443* *444* *445* *446* *447* *448* *449* *450* *451* *452* *453* *454* *455* *456* *457* *458* *459* *460* *461* *462* *463* *464* *465* *466* *467* *468* *469* *470* *471* *472* *473* *474* *475* *476* *477* *478* *479* *480* *481* *482* *483* *484* *485* *486* *487* *488* *489* *490* *491* *492* *493* *494* *495* *496* *497* *498* *499* *500* *501* *502* *503* *504* *505* *506* *507* *508* *509* *510* *511* *512* *513* *514* *515* *516* *517* *518* *519* *520* *521* *522* *523* *524* *525* *526* *527* *528* *529* *530* *531* *532* *533* *534* *535* *536* *537* *538* *539* *540* *541* *542* *543* *544* *545* *546* *547* *548* *549* *550* *551* *552* *553* *554* *555* *556* *557* *558* *559* *560* *561* *562* *563* *564* *565* *566* *567* *568* *569* *570* *571* *572* *573* *574* *575* *576* *577* *578* *579* *580* *581* *582* *583* *584* *585* *586* *587* *588* *589* *590* *591* *592* *593* *594* *595* *596* *597* *598* *599* *600* *601* *602* *603* *604* *605* *606* *607* *608* *609* *610* *611* *612* *613* *614* *615* *616* *617* *618* *619* *620* *621* *622* *623* *624* *625* *626* *627* *628* *629* *630* *631* *632* *633* *634* *635* *636* *637* *638* *639* *640* *641* *642* *643* *644* *645* *646* *647* *648* *649* *650* *651* *652* *653* *654* *655* *656* *657* *658* *659* *660* *661* *662* *663* *664* *665* *666* *667* *668* *669* *670* *671* *672* *673* *674* *675* *676* *677* *678* *679* *680* *681* *682* *683* *684* *685* *686* *687* *688* *689* *690* *691* *692* *693* *694* *695* *696* *697* *698* *699* *700* *701* *702* *703* *704* *705* *706* *707* *708* *709* *710* *711* *712* *713* *714* *715* *716* *717* *718* *719* *720* *721* *722* *723* *724* *725* *726* *727* *728* *729* *730* *731* *732* *733* *734* *735* *736* *737* *738* *739* *740* *741* *742* *743* *744* *745* *746* *747* *748* *749* *750* *751* *752* *753* *754* *755* *756* *757* *758* *759* *760* *761* *762* *763* *764* *765* *766* *767* *768* *769* *770* *771* *772* *773* *774* *775* *776* *777* *778* *779* *780* *781* *782* *783* *784* *785* *786* *787* *788* *789* *790* *791* *792* *793* *794* *795* *796* *797* *798* *799* *800* *801* *802* *803* *804* *805* *806* *807* *808* *809* *810* *811* *812* *813* *814* *815* *816* *817* *818* *819* *820* *821* *822* *823* *824* *825* *826* *827* *828* *829* *830* *831* *832* *833* *834* *835* *836* *837* *838* *839* *840* *841* *842* *843* *844* *845* *846* *847* *848* *849* *850* *851* *852* *853* *854* *855* *856* *857* *858* *859* *860* *861* *862* *863* *864* *865* *866* *867* *868* *869* *870* *871* *872* *873* *874* *875* *876* *877* *878* *879* *880* *881* *882* *883* *884* *885* *886* *887* *888* *889* *890* *891* *892* *893* *894* *895* *896* *897* *898* *899* *900* *901* *902* *903* *904* *905* *906* *907* *908* *909* *910* *911* *912* *913* *914* *915* *916* *917* *918* *919* *920* *921* *922* *923* *924* *925* *926* *927* *928* *929* *930* *931* *932* *933* *934* *935* *936* *937* *938* *939* *940* *941* *942* *943* *944* *945* *946* *947* *948* *949* *950* *951* *952* *953* *954* *955* *956* *957* *958* *959* *960* *961* *962* *963* *964* *965* *966* *967* *968* *969* *970* *971* *972* *973* *974* *975* *976* *977* *978* *979* *980* *981* *982* *983* *984* *985* *986* *987* *988* *989* *990* *991* *992* *993* *994* *995* *996* *997* *998* *999* *1000*

199 *p* *mf*



First system of the musical score. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff, starting at measure 205, features a complex accompaniment with multiple slurs and dynamic markings.



Second system of the musical score. The upper staff continues the melodic line. The lower staff, starting at measure 211, includes a piano (*p*) dynamic marking and features a prominent slur across several measures.



Third system of the musical score. The upper staff includes a crescendo (*cresc.*) marking and a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The lower staff, starting at measure 217, features a piano (*p*) dynamic and a complex accompaniment.



Fourth system of the musical score. The upper staff includes a crescendo (*cresc.*) marking and a fortissimo (*ff*) dynamic. The lower staff, starting at measure 223, features a fortissimo (*f*) dynamic, a *più f* marking, and a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Musical score for piano and voice, measures 229-246. The score includes vocal lines and piano accompaniment with various dynamics and tempo markings.

Measures 229-234: The piano part begins with a *p* (piano) dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. The tempo is marked *simile*. The vocal line features a melodic phrase with a *più mosso* (faster) tempo change.

Measures 235-240: The piano part continues with a *cresc.* marking and a *più f* (faster and louder) tempo and dynamic change. The vocal line features a melodic phrase with a *cresc.* marking.

Measures 241-246: The piano part features a *rit.* (ritardando) marking. The vocal line features a melodic phrase with a *rit.* marking.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piano part is written in bass clef, and the vocal part is written in treble clef.

II. Nokturn

Andante dolcissimo

con sord. *pp* *en dehors*

pp *en dehors* *en dehors*

en dehors *en dehors*

en dehors

en dehors

en dehors

v

6

11

en dehors

16

en dehors

en dehors

21

cresc.

mp

cresc.

p

26

cresc.

mf

en dehors

mp

cresc.

mf

dim.

31

pp

cresc.

cresc.

mf

cresc.

The musical score is written for piano and voice. It consists of four systems of staves. The first system (measures 16-20) features a vocal line with the instruction 'en dehors' and a piano accompaniment. The second system (measures 21-25) includes dynamic markings such as 'cresc.', 'mp', 'p', and 'cresc.'. The third system (measures 26-30) continues with 'cresc.', 'mf', 'en dehors', 'mp', 'cresc.', 'mf', and 'dim.'. The fourth system (measures 31-35) includes 'pp', 'cresc.', 'cresc.', 'mf', and 'cresc.'. The piano part features complex chordal textures and melodic lines, while the vocal part has long, flowing phrases.

13 - - - f

rit.

36 - - - f

mf

en dehors

40 *pp*

en dehors

en dehors

45

perdendosi

50

perdendosi

III. Finale

Allegro inquietamente

The first system of the musical score is in 2/4 time. The right hand (treble clef) begins with a series of eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The left hand (bass clef) plays a more complex pattern of eighth and sixteenth notes, also marked with a forte (*f*) dynamic. The system concludes with a measure marked *mf* (mezzo-forte).

The second system begins with a section marked 'A'. The right hand features a melodic line with a crescendo (*cresc.*) and a dynamic of *più f con passione* (stronger with passion). The left hand continues with a rhythmic pattern, marked with a crescendo (*cresc.*) and a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The system ends with a measure marked *mf*.

The third system begins with a section marked 'B'. The right hand has a melodic line with a crescendo (*cresc.*) and a dynamic of *f* (forte). The left hand plays a rhythmic pattern, marked with a dynamic of *f* (forte). The system concludes with a section marked 'allarg.' (ritardando), where the tempo slows down. The right hand has a melodic line with a dynamic of *f* (forte), and the left hand has a rhythmic pattern with a dynamic of *f* (forte). The system ends with a measure marked *f*.

This musical score page contains measures 18 through 36. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment in two staves below. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. Measure numbers 18, 24, 30, and 36 are indicated on the left. The piano part includes various dynamics: *mf* (measures 18-23), *cresc.* (measures 24-29), *mp* (measures 30-35), and *dim.* (measures 36-39). The vocal line includes lyrics: "G D A" above measures 18-20, and "dim. rit." spanning measures 36-39. The piano accompaniment features complex chordal textures, including triplets and arpeggiated figures. The score concludes with a double bar line at measure 39.

Poco meno

42 *pp*

47 *rit. a tempo* *arise.* *mf*

52 *arise.* *accelerando* *più f* *p* *mf* *f* *m.s.*

57 *allargando* *più f* *pp* *a tempo*

63 *p*

68 *mf* *espressivo en dehors* *poco a poco cresc.*

74 *f* *rit.* *a tempo* *mf* *poco a poco cresc.* *G* *poco a poco cresc.*

79 *f* *f*

Musical score for piano and voice, measures 84-95. The score is written in G major and 4/4 time. The piano part is in the lower staves, and the voice part is in the upper staves. The score includes dynamic markings such as *ff*, *cresc.*, *più f*, and *simile*. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures. The voice part consists of a single melodic line. The score is divided into systems, with measures 84, 88, 92, and 95 marked at the beginning of their respective systems.

Measure 84: *più f* (piano part), *ff* (voice part).
 Measure 88: *ff* (piano part).
 Measure 92: *ff* (piano part).
 Measure 95: *simile* (voice part), *f* (piano part).

System 1: Treble and Bass staves. Treble staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. Bass staff contains a rhythmic accompaniment. Measure 100 is marked in the bass staff.

System 2: Treble and Bass staves. Treble staff features a melodic line with slurs and dynamic markings *mf* and *p*. Bass staff features a melodic line with slurs and dynamic markings *mp* and *p*. Measure 105 is marked in the bass staff.

System 3: Treble and Bass staves. Treble staff features a melodic line with slurs and dynamic markings *mf* and *p*. Bass staff features a melodic line with slurs and dynamic markings *mf* and *p*. Measure 109 is marked in the bass staff.

System 4: Treble and Bass staves. Treble staff features a melodic line with slurs and dynamic markings *mf* and *p*. Bass staff features a melodic line with slurs and dynamic markings *mf* and *p*. Measure 114 is marked in the bass staff.

Musical score for piano and voice, measures 118-138. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The piano part is in the left hand, and the voice part is in the right hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Measures 118-123: The piano part begins with a *mf* dynamic, followed by a *mp* dynamic. The voice part starts with a *f* dynamic and an *espressivo* marking. The piano part has a *cresc.* marking. The voice part has a *più f* marking.

Measures 124-129: The piano part continues with a *mf* dynamic, followed by a *dim.* marking. The voice part has a *rit.* marking, followed by a *poco meno e rubato* marking.

Measures 130-135: The piano part begins with a *p* dynamic, followed by a *dim.* marking, then a *cresc.* marking, and finally a *mf* dynamic. The voice part has a *p* dynamic.

Measures 136-138: The piano part continues with a *cresc.* marking. The voice part has a *a tempo* marking, followed by a *cresc.* marking, and finally a *f* dynamic.

141

10

146

cresc.

p subito

152

mp

poco rit.

158

P

Poco meno

164 *pp*

169 *cresc.* *mf* *p*

174 *cresc.* *mf* *poco accelerando* *mp*

179 *mf* *poco a poco cresc.* *f*



185 *p* poco a poco cresc.

This system contains two staves. The upper staff features a melodic line with a crescendo marking. The lower staff has a rhythmic accompaniment. A measure rest is indicated by a dashed line.



189 *cresc.* *ff*

This system contains two staves. The upper staff has a melodic line with a crescendo marking and a fortissimo (ff) dynamic. The lower staff has a rhythmic accompaniment. A measure rest is indicated by a dashed line.



193

This system contains two staves. The upper staff has a melodic line. The lower staff has a rhythmic accompaniment. A measure rest is indicated by a dashed line.



197

This system contains two staves. The upper staff has a melodic line. The lower staff has a rhythmic accompaniment. A measure rest is indicated by a dashed line.

Più mosso

196 *sf*

201 *p* *cresc.*

206 *p* *cresc.*

211 *cresc.*

216 *Meno*

SONATA

ca 10'40"

Grażyna Bacewicz, 1958

Adagio $\text{♩} = 58$

6

9

cresc. *più f* *p* *mp*

Allegro $\text{♩} = 116$

13

18

23

28

34

pp *cresc.* *p* *mp* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *G* *pizz.*

arco *f* *cresc.* *pp* *sul ponticello* *G*

f subito *ord.* *G* *sul pontic.* *pp*

p *mp*

cresc. *ord.* *f* *ff*

mp *poco*

a poco *rallentando*

Meno mosso *♩ = 66*

dolce *pp*

cresc. *mf*

cresc. *mf*

accelerando

Poco più mosso *L. 35*

90 *p* *pp* *poco a poco cresc.*

95 *p* *pp*

100 *gliss.* *poco a poco cresc.*

105 *gliss.* *cresc.*

109 *cresc.*

113 *1 2 0*

116 *1 2 0*

119 *1 3 0 1 3 0* *1 3 0* *poco a poco dim.*

122 *p* *dim.* *pp*

125 *p* *dim.* *pp*

128 *poco rallentando* *L. 66* *ppp*

134 *p* *mf* *A* *V*

140 *V*

145 *cresc.*

149 *accelerando* *f* *pp* *sul pontic.* *ord.* *pizz.*

153 *arco* *pizz.* *(sempre pizz.)* *arco* *f* *pp* *sul pontic.*

158 *cresc.* *ord.* *f*

162 *mf* *cresc.* *cresc.*

166 *ff*

170 *cresc.*

173 *fff*

177 *pizz. arco* *pizz. arco* *pizz. arco* *pizz.* **Poco meno mosso** (pizz.) 25
pp

Musical staff 177-182: Treble clef, 2/4 time. Measures 177-182 feature a sequence of eighth notes with a 'pizz. arco' (pizzicato then arco) effect. The tempo is 'Poco meno mosso' and the dynamic is 'pp'.

183 *rit.* **Adagio** $\text{♩} = 52$ *arco sul tastó* *pp* *poco allarg.* *a tempo* *p*

Musical staff 183-190: Treble clef, 3/4 time. Measures 183-190 start with a 'rit.' (ritardando) and 'Adagio' tempo. The dynamic is 'pp'. A 'poco allarg.' (poco allargando) instruction is present. The tempo returns to 'a tempo' with a dynamic of 'p'. A key signature change to D major (two sharps) is indicated at the end of the staff.

191 *mp* *pp* *p*

Musical staff 191-195: Treble clef, 3/4 time. Measures 191-195 continue the melodic line with dynamics 'mp', 'pp', and 'p'.

196 *p*

Musical staff 196-200: Treble clef, 3/4 time. Measures 196-200 continue the melodic line with a dynamic of 'p'.

201 *en dehors*

Musical staff 201-205: Treble clef, 3/4 time. Measures 201-205 continue the melodic line with the instruction 'en dehors' (out of the key).

206 **Poco più mosso** $\text{♩} = 60$

Musical staff 206-211: Treble clef, 3/4 time. Measures 206-211 feature a 'Poco più mosso' tempo change to $\text{♩} = 60$.

212

Musical staff 212-217: Treble clef, 3/4 time. Measures 212-217 continue the melodic line.

218 *poco a poco dim.*

Musical staff 218-223: Treble clef, 3/4 time. Measures 218-223 feature a 'poco a poco dim.' (poco a poco diminuendo) instruction.

224 *dim.*

Musical staff 224-229: Treble clef, 3/4 time. Measures 224-229 feature a 'dim.' (diminuendo) instruction.

230 *rit.* *pp* **Meno mosso** $\text{♩} = 52$ *p* *ppp*

Musical staff 230-235: Treble clef, 3/4 time. Measures 230-235 feature a 'rit.' (ritardando) and 'Meno mosso' tempo change to $\text{♩} = 52$. The dynamics are 'pp', 'p', and 'ppp'.

26 Presto J-144 *glissando spivato*

237 *ppp*

241 *E A*

245 *A D G* *pp*

249

254

258 *E A A D D G* *p*

262 *E*

267 *A D G*

272 *E A* *mf*

276 *A D E A D G* *p mf p mf*

280 *D G A E D G* *mf mp*

7772-2443

This musical score is for a piece titled 'Presto J-144 glissando spivato'. It consists of ten staves of music, each beginning with a measure number. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The music features a series of descending and ascending glissandos, often marked with 'pizz' (pizzicato) and 'spivato' (spivato). Dynamic markings include *ppp*, *pp*, *p*, *mf*, and *mp*. Chord symbols (E, A, D, G) are placed above the notes to indicate harmonic structure. The piece concludes with a final measure marked *mf mp*.

285 *f* *mf* *f*

290

294 *f* *mf*

298 *f*

303 *p*

308 *mp* *p*

312 *f*

316 *ppp*

320

324

328 *pp*

332 *E A*

336 *mp*

340 *mf* *mp* *mf*

344 *E A* *D G* *E A* *3 2*

348 *ff*

353 *f*

357 *ff* *gliss* *A D*

361 *ff*

364 *mp* *p*

367 *pp* *ff* *D G* *gliss*

372 *E* *p(12)* *ff* *ff* *ff*

Bibliografia

Publikacje zwarte

Bacewicz Grażyna, *Znak szczególny*, Czytelnik, Warszawa 1974.

Gąsiorowska Małgorzata, *Bacewicz*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1999.

Helman Zofia, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1985.

Kisielewski Stefan, *Bacewicz i jej czasy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1963.

Piotrowska Maria, *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku*, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1982.

Sendłak Joanna, *Bacewicz*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021.

Sendłak Joanna, *OSTINATO – wojenne dni Grażyny Bacewicz*, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Warszawa 2020.

Sendłak Joanna, *VIVO – powojenne dni Grażyny Bacewicz*, Fundacja Światło Literatury, Gdańsk 2022.

Szymanowski Karol, *Kwadrans z Karolem Szymanowskim*, w: „Pisma”, red. Kornel Michałowski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984.

Grażyna Bacewicz: Konteksty życia i twórczości, red. Marta Szoka, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2016.

O Grażynie Bacewicz, red. Małgorzata Gąsiorowska, Lidia Zielińska, Rafał Augustyn, Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego, Poznań 1998.

Artykuły, recenzje i teksty prasowe

Bacewicz Grażyna, *Wspominając Artura Malawskiego*, „Ruch Muzyczny” 6/1958.

Bacewicz Grażyna, *Szkic odpowiedzi na nieznaną ankietę*, „Ruch Muzyczny” 7/1969.

Bacewicz Grażyna, *Z listu do brata Witolda*, „Ruch Muzyczny” 1/1994.

Bacewicz Kiejstut, *Mój brat Witold*, „Ruch Muzyczny” 16/1986.

Bacewicz Wanda, *Z listów i notatek G. B.*, „Ruch Muzyczny” 1/1994.

Berliner Milton, recenzja, „Washington Daily News”, 31.12.1952.

Jakubėnas Vladas, recenzja, „Rytas”, 14.04.1930.

Kisielewski Stefan, *Po Festiwalu Polskiej Muzyki Ludowej*, „Tygodnik Powszechny”, 5.06.1949.

Kisielewski Stefan, recenzja, „Tygodnik Powszechny”, 9.07.1950.

Kisielewski Stefan, recenzja, „Tygodnik Powszechny”, 2.03.1952.

Kisielewski Stefan, *Rozmowa z Grażyną Bacewiczówną*, „Tygodnik Powszechny”, 28.02.1960.

Lutosławski Witold, wspomnienie, „Ruch Muzyczny” 7/1969.

Ochlewski Tadeusz, wspomnienie, „Ruch Muzyczny” 7/1969.

Umińska Eugenia, wspomnienie, „Ruch Muzyczny” 7/1969.

Źródła archiwalne

Korespondencja rodziny Bacewiczów i Biernackich — odpisy maszynowe w archiwum rodzinnym; oryginalne rękopisy przechowywane w Bibliotece Narodowej w Warszawie.