

PIOTR CHLEBOWSKI

*BEMA PAMIĘCI ŻAŁOBNY-RAPSOD*  
ROCKOWA SUITA NIEMENA DO WIERSZA NORWIDA

Gdy mówimy o Niemenie jako o kompozytorze i wykonawcy Norwidowej poezji, od razu przychodzi na myśl monumentalny *Bema pamięci żałobny-rapsod*. I słusznie, bo i muzycznie, i jeśli chodzi o zrozumienie oraz oddanie za pomocą dźwiękowego medium sensu tego utworu, obcujemy tu z wielką sztuką. Ale też musimy sobie uświadomić, że od momentu, gdy Niemen postanowił sięgnąć po Norwida, a było to w 1968 r., już do końca się z nim właściwie nie rozstawał. Wykorzystywał w swoich twórczych poszukiwaniach utwory różnych poetów i pisarzy, by wspomnieć Iwaszkiewicza, Pawlikowską-Jasnorzewską, Mickiewicza, Tuwima czy Przerwę-Tetmajera, jednak to Norwid – co zresztą stale podkreślał – był dla niego poetą wyjątkowym. Być może zaważyła tu bezkompromisowość w podejściu do sztuki, nieliczenie się z gustami publiczności, przekraczanie granic w sztuce, które obu artystom stale przyświecało? Także traktowanie sztuki w kategoriach prawdziwego „serio” musiało Niemena w naturalny sposób zbliżać do autora *Promethidiona*.

W roku 1968 podczas opolskiego festiwalu podszedł do mnie Wojtek Młynarski i powiada: „Gdybyś tak skrobął muzykę do wiersza Norwida *Bema pamięci żałobny-rapsod*”, *to byłoby dopiero coś*”. Ziarno Wojtka zakiełkowało w mojej wyobraźni natychmiast [...].

*Bema pamięci żałobny-rapsod* wykonaliśmy w grudniu po raz pierwszy na koncercie z okazji wręczenia złota za *Dziwny...* W wypełnionej po brzegi Sali Kongresowej w Warszawie zapanowało milczenie. W lutym 1969 roku zapakowaliśmy instrumenty [...] do pociągu i pojechaliśmy szukać szczęścia pod niebem Italii<sup>1</sup>.

Tak po latach artysta wspominał swoją fascynację poezją Norwida; fascynację, która zaowocowała niezwykłym utworem w historii polskiej muzyki rockowej i niezwykłym albumem, na którym ten utwór się znalazł – chodzi oczy-

---

<sup>1</sup> Cz. N i e m e n. *Niemen od początku* [książeczka]. W: *Niemen od początku I* [box CD 1-6]. Polskie Radio, Polskie Nagrania, Nota Aenigma 2002.

wiście o płytę *Niemen Enigmatic*. Do jej realizacji udało się Niemenowi zaangażować niezwykłych muzyków, zarówno jazzowych, jak i rockowych. W tym przedsięwzięciu oprócz niego wzięli udział także: Czesław Bartkowski (perkusja), Zbigniew Namysłowski (saksofon altowy; był on wówczas kierownikiem artystycznym całej grupy), Zbigniew Sztyc (saksofon tenorowy), Michał Urbaniak (saksofon tenorowy, flet), Tomasz Jaśkiewicz (gitara), Janusz Zieliński (gitara basowa), a także grupa wokalna Alibabki i chór pod kierunkiem Romualda Miazgi. Niemen dokonał tu ważnego zwrotu w polskiej muzyce rozrywkowej – tak że za sprawą owego zwrotu ta muzyka, a przynajmniej znaczna jej część, przestała pełnić funkcję rozrywkową. Zaproponował słuchaczom zmianę formuły; najkrócej rzecz można ująć tak: od piosenki do muzycznego dzieła, od krótkiej formy do formy złożonej i skomplikowanej. Epicki rozmach, jaki Niemen nadał swoim utworom, głównie *Bema pamięci*, zmienił jednocześnie diametralnie podejście do płyty jako formy wypowiedzi: mamy tu przecież do czynienia z kompozycją i nawiązującą do żałobnego marsza, i do tradycji oratoryjnej, ale również cała rzecz jest silnie osadzona w stylistyce rockowej i jazz-rockowej, także soulowej, głównie dzięki ekspresywnej interpretacji wokalne. Od tej chwili (czyli od roku 1969) w Polsce album rockowy czy też rockowo-jazzowy stał się pewną zwartą całością, rodzajem muzycznej opowieści, a nie zbiorem luźnych, dość banalnych piosenek. Zaistniał jako semantyczna całość słowa i muzyki.

Zapoczątkowana płytą *Niemen Enigmatic* praktyka doskonale mieściła się w tym, co działo się na muzycznej scenie w obszarze kultury anglosaskiej. Przełom 1968/69 oraz 1970 r. to okres narodzin ambitnej odmiany rocka (niekiedy określanej ogólną nazwą: rocka progresywnego) – czas odchodzenia muzyków od prostych gatunków (głównie związanych z formą piosenki) na rzecz tych skomplikowanych, to okres intensywnych poszukiwań i łączenia: rocka z jazzem, rocka z klasyką, później zaś rocka z awangardą. Dźwiękowe eksploracje związane były początkowo z rozwojem nowego stylu, który pojawił się w tzw. muzyce młodzieżowej około 1966 r. Mowa oczywiście o muzyce psychodelicznej, uznawanej w tamtym czasie za zupełnie odrębny styl. Jeden z dziennikarzy poczytnego wówczas czasopisma muzycznego „Downbeat” (wydawanego zresztą do dziś), Harvey Pekar, w 1968 r., gdy ów nowy styl święcił swoje największe triumfy, stwierdzał:

To, czego jesteśmy świadkami, to tworzenie się nowej, na razie nie nazwanej, formy muzycznej. Sytuacja jest analogiczna do tej, kiedy to na zakręcie wieku Ameryka obserwowała rozwój jazzu. Wśród stapiających się ze sobą elementów są blues, country and western, muzyka

Bliskiego Wschodu, muzyka hinduska oraz formy barokowe. Coraz ważniejsza jest technika wytwarzania nowatorskich, ekscytujących efektów z wykorzystaniem potencjału taśmy<sup>2</sup>.

Aliści technologiczny postęp, jaki można było zaobserwować w latach sześćdziesiątych, umożliwił rozwój muzyki psychodelicznej. Utwory stawały się coraz dłuższe, muzycy rozbudowywali zwłaszcza partie instrumentalne, przedłużali popisy solowe, zwłaszcza partii gitarowych. Istotnym elementem była także fascynacja różnymi eksperymentami elektronicznymi – na szeroką skalę zaczęto wykorzystywać sprzężenia, kamery pogłosowe, pojawiały się całe systemy kierujące odpowiednie elementy dźwiękowe w określone rejony sali koncertowej, jak np. słynny „Azimuth Co-ordinator”, który wykorzystywała grupa Pink Floyd w latach 1967-1969. Dochodziły do tego jeszcze wspomniane efekty taśmowe: wielościeżkowość, swobodny montaż. Wreszcie muzycy zaczęli poszerzać dość skonwencjonalizowane i wąskie instrumentarium – prócz gitar i bębnow, zaczęto używać instrumentów o charakterze wyraźnie etnicznym: jednymi z pierwszych był sitar i tabla, rodem z klasycznej muzyki hinduskiej. Za tym szły także egzotyczne tonacje, zapożyczone z indyjskich raga, melizmatyczne motywy w solach instrumentalnych. Z czasem muzycy zaczęli coraz śmieiej wykorzystywać także instrumenty dęte (zwłaszcza saksofony i flety). Cały ten ruch psychodeliczny, który spontanicznie i w sposób nieskrępowany rozwijał się w klubach londyńskich i amerykańskich (głównie w San Francisco), dał początek zasadniczym przemianom w muzyce popularnej i młodzieżowej<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> H. P e k a r. *From Rock to??? – A Searching Look at the Pop Explosion*. „Downbeat” 1968 nr 35 (z 2 maja). Przekł. za: E. M a c a n. *Progresywny u-rock*. Przekł. M. Majchrzak. Toruń 2001 s. 8.

<sup>3</sup> Mowa tu o klubach specjalizujących się w prezentacji muzyki psychodelicznej, gdzie relacje między muzykami a publicznością były niezwykle bliskie: zniknął tu podział na scenę i widownię, koncerty przypominały działania parateatralne. Do takich klubów należały wówczas londyński UFO, Marquee czy też Roundhouse. Oto jak jeden z dziennikarzy „International Times” opisywał występ Pink Floyd i Soft Machine w ostatnim z wymienionych klubów 15 października 1966 r. (był to rodzaj jednodniowego festiwalu połączonego z balem, imprezy uświetniającej inaugurację ww. pisma): „[...] ciemność, migoczą światła, ludzie w maskach, półnagie dziewczyny. Niektórzy przechadzają się, pytając: »Co się do cholery dzieje?«. Pali się trawę. Od czasu do czasu słyhać brzęk rozbijanej butelki. Psychodeliczna grupa Pink Floyd uczyniła wiele, by stworzyć odpowiednią atmosferę za pomocą preraźliwych sprzężeń, projektorów rzucających obrazy na muzyków (pokryte kropelkami farby slajdy tworzyły kosmiczne, prehistoryczne faktury) i reflektorów migających w rytm bębna... Soft Machine, kolejny pomysłowy zespół, wjechali do sali na motorze... Na środku sali stoi duży samochód pomalowany w jaskrawe popartowskie paski... Simon Postuma i Marijke Koger z Amsterdamu zaprojektowali ciekawy sześcian z kolorowymi ekranami i sieciami. W jego wnętrzu jedno z nich – ubrane stosownie do okazji – przepowiada przyszłość i czyta z dłoni... w innej części

Rozwijała się ona w trzech zasadniczych kierunkach: ciężkim, elektrycznym, opartym na bluesowych przeróbkach, wykorzystująca proste progresje harmoniczne, powtarzalność rytmiczną efektownych riffów gitarowych, napędzający beat, gitarowe sprzężenia, później za sprawą Jimiego Hendrixa oraz grupy Cream nurt ten skupiał się także na eksponowaniu długich fragmentów instrumentalnych oraz na żywiołowych solach gitarowych. Drugi nurt, choć wyrósł z odrodzenia bluesowego, kierował się w stronę jazzu. Początkowo reprezentowały go grupy: Traffic, Colosseum oraz IF. Z czasem dołączyły do nich zespoły organizujące słynną „podziemną” scenę Canterbury: przede wszystkim Soft Machine i Caravan. Muzyka ich zrywała z dziedzictwem piosenek pop na rzecz eksperymentalnych form, niezwykle odważnych, a nawet z czasem dość dziwnych. Długie improwizowane sola, zmiany akordowe oraz rytmiczne przebiegi były tu znacznie bardziej skomplikowane niż w nurcie pierwszym. Nurt trzeci, który reprezentowały The Moody Blues, Procol Harum, Pink Floyd, The Nice, rozwijał się pod patronatem późnych dokonań The Beatles, zespołu, który w roku 1966 stał się faktycznie grupą psychodeliczną, zrywając z prostym popowym stylem początku lat sześćdziesiątych. To właśnie w muzyce „czwórki z Liverpoolu” przełomu 1966/67 pojawiły się elementy charakterystyczne dla stylu nazwanego później rockiem progresywnym: eklektyzm, fuzja różnych stylów muzyki klasycznej, sięganie po elementy eksperymentu oraz środki awangardowe à la Stockhausen, nowe podejście do formy i struktury. Na najsłynniejszej płycie z tego okresu *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* każda piosenka jest częścią większego cyklu, trzymającego się określonego i z góry założonego konceptu, który rozwija się z utworu na utwór (płyta ta uchodzi za pierwszy tzw. concept album w historii muzyki rockowej). Wydaje się, że z tym ostatnim nurtem należałoby łączyć Niemenowy *Bema pamięci rapsod-żalobny*. Szczególnie ważnym wątkiem jest sposób podejścia do muzyki klasycznej i wykorzystywania jej dziedzictwa w rocku. Niezwykle doniosłe było zwłaszcza zainteresowanie tworzenia długich rozbudowanych kompozycji, przypomi-

---

Londyńska Spółdzielnia Filmowa zorganizowała całonocną projekcję obrazów, takich jak *Scorpio Rising* i *Towers Open Fire*. Pojawiły się sławy: Antonioni i Monica Vitti, Paul McCartney przebrany za Araba, Kenneth Rexroth, Peter Brook, Mickie Most i Tony Secunda. [...]. Przy wejściu rozdawano kostki cukru, z którymi, jak wiadomo, najlepiej spożywa się LSD. Mimo że cukier nie był naładowany, obdarowani mieli szansę na rozpuszczenie włosów. Zwieńczeniem wszystkiego był występ grupy Pink Floyd, która szczytowała wysadzając korki w całym budynku w połowie *Interstellar Overdrive*. Koniec ich najważniejszego dotąd koncertu można zaiste nazwać donośnym” (cyt. za: G. P o v e y. *Echa. Kompletna historia Pink Floyd*. Przekł. W. Weiss, E. Skowrońska, M. Beyer-Briks, M. Siodłak. Poznań 2009 s. 49).

nających dźwiękowe obrazy, co w efekcie doprowadziło do wykształcenia się zapożyczonych z muzyki klasycznej wielkiej formy programowej, jaką była wieloczęściowa suita. Była ona – wzorem wielkich kompozytorów XIX w. – podzielonym na części jednym utworem instrumentalnym lub częściej instrumentalno-wokalnym, starającym się wykorzystywać na terenie muzyki inspirację pozamuzyczną, czyli tzw. program. Taka muzyka miała opowiadać jakąś historię, odmalowywać wrażenia i stany emocjonalne, zarysowywać ideę. Do wczesnych utworów tego typu zalicza Macan *A Saucerful of Secrets* Pink Floyd (1968) oraz *Ars Longa Vita Brevis* The Nice (1969).

*A Saucerful of Secrets* zdaje się – powiada – opisywać jakieś doświadczenie mistyczne lub też może kosmiczną podróż – okładka albumu sugeruje jedną i drugą możliwość. *Ars longa vita brevis* natomiast, zapożyczająca część swojego tworzywa z pierwszej części *Koncertu brandenburskiego* nr 3 J. S. Bacha, opiera się na chwiejnym dość stemplowaniu filozoficznym, którego cel o wiele jaśniej wyrażony jest w krótkich notkach na okładce albumu niż w samej muzyce<sup>4</sup>.

W czasie, gdy Niemen tworzył *Bema pamięci żałobny-rapsod* na Zachodzie (głównie w Anglii oraz w Stanach Zjednoczonych) ukazywały się przecież takie płyty, jak *In the Court of the Crimson King* grupy King Crimson (kamień milowy w dziejach muzyki rockowej; płytę, którą można bez wahania określić mianem arcydzieła), eksperymentatorska *Ummagumma* Pink Floyd, psychodeliczna *In-A-Ga-Da-Davida* Iron Butterfly, podróżująca w stronę klasyki wspomniana *Ars Longa, Vita Brevis* grupy The Nice oraz w stronę jazzu *Valentine Suite* Colosseum, także bezkompromisowa i nowatorska, będąca z kolei zapisem fascynacji muzyków jazzowych rockiem, *Betches Brew* Milesa Davisa. A trzeba jeszcze pamiętać, że The Beatles nagrali wtedy bodaj najdojrzałą swoją płytę – *Abbey Road*, a Jimmi Hendrix nieocenioną *Electric Ladyland*<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> M a c a n, jw. s. 14.

<sup>5</sup> Ważnym kontekstem dla Niemenowego *Rapsodu* są narodziny i rozwój angielskiego progresywnego rocka. Edward Macan wskazuje, że szczyt swojej dojrzałości nurt ten osiąga z końcem lat sześćdziesiątych. „W tym to bowiem okresie – podkreśla – niemal wszystkie najważniejsze angielskie zespoły progresywne wydają swoje pierwsze albumy, są wśród nich Jethro Tull (1968), King Crimson, Yes, Genesis, Van der Graaf Generator (1969), Emerson, Lake and Palmer, Gentle Giant i Curved Air (1970). Pierwszy album King Crimson, *In the Court of the Crimson King* (wydany w październiku roku 1969), rodzącym się ruchem progresywnym potrzęsnał szczególnie silnie i kto wie, czy nie jest on przez to najbardziej wpływowym albumem rocka progresywnego, jaki się kiedykolwiek ukazał. W odróżnieniu od pierwszych wydawnictw Yes, Genesis, Van der Graaf Generator i Jethro Tull, nie przedstawiających jeszcze w pełni dojrzałej muzycznej wizji, album ten wykazuje się we wszystkich podstawowych elementach dorosłego gatunku progresywnego. Bezsprzecznie są tu też i od-

Niemen zapewne wsłuchiwał się uważnie w to, co działo się w muzyce za „żelazną kurtyną”, ale też nigdy nie kopiował ani nie powielał jakichś wzorców. Można powiedzieć, że jego propozycja muzycznego stylu zrodziła się w sposób niezależny, równoległy. Stąd też *Bema pamięci żałobny-rapsod* brzmi – jak i cały album – po ponad 40 latach od chwili wydania tak bardzo świeżo i odkrywczco. Oczywiście znajdziemy tu ślady zainteresowań ówczesnymi dokonaniem sceny brytyjskiej, np. przejście między częścią pierwszą a drugą „rapsodu”, czyli od chorału ku kakofonicznej improwizacji organowo-perkusyjnej przypomina podobne rozwiązanie zaproponowane przez grupę Pink Floyd w utworze *A Saucerful of Secrets* (z płyty pod tym samym tytułem wydanej w czerwcu 1968 r.)<sup>6</sup>, przy czym u Watersa, Gilmoura, Wrighta i Masona organowy chorał z podniosłą partią wokalną (właściwie wokalizą<sup>7</sup>) pojawia się w odwrotnej kolejności. Motyw organowy w części śpiewanej, jawnie odwołujący się do Bacha, musi natomiast nieodzownie kojarzyć się z twórczością Procol Harum i to nie tylko ze słynnym *A Whiter Shade of Pale* (1967), otwierający całość kompozycji dźwięk dzwonów przypomina wstęp do części pierwszej suity *Ars Longa, Vita Brevis* grupy The Nice (wyd. 1968). Mimo to trudno byłoby znaleźć w ówczesnych dokonaniach muzyków sceny rockowej czy też jazz-rockowej kompozycję tak niezwykle oryginalną i niecodzienną jak *Bema pamięci żałobny-rapsod*.

---

niesienia do muzyki grup protoprogresywnych (The Moody Blues, Procol Harum, Pink Floyd); prawdziwym osiągnięciem Crimson King jest jednakże skryształizowanie tych wszystkich elementów w charakterystyczny i natychmiast rozpoznawalny styl, którego melancholijność, molowe pasaża nasączone gitarą akustyczną i symfonicznymi barwami Mellotronu („Epitaph”), którego krzepkie, polimetryczne stylizacje o jazzowym odcieniu, gdzie dominuje saksofon altowy i fuzowana gitara („21st Century Schizoid Man”), w rocku progresywnym lat siedemdziesiątych odbijać się będą głośnym echem. Na późniejsze zespoły progresywne album wywarł też i wielki wpływ pozamuzyczny. A to ze względu na apokaliptyczną treść „Epitaph” i „Schizoid Man”, średniowieczną obrazowość, mistyczne podteksty w tytule oraz surrealistyczną, gotycką okładkę płyty (M a c a n, jw. s. 16).

<sup>6</sup> Trop związany z kompozycją Pink Floyd wydaje się o tyle możliwy i zarazem ciekawy, że pierwotnie kompozycja Niemena, przedstawiona w Sali Kongresowej 20 grudnia 1968 r., ograniczona była wyłącznie do części wokalnej, część chorałowa i część improwizowana pojawiły się później już w trakcie szlifowania całego materiału na koncertach w Polsce i we Włoszech oraz w czasie pracy w studio nagraniowym czy też raczej w Filharmonii Narodowej, gdzie z uwagi na chór dokonano rejestracji rapsodu (pozostałe utwory z płyty *Niemen Enigmatic* nagrano w studio Polskich Nagrań). Płyta Floydów została wydana pod koniec czerwca 1968 r.

<sup>7</sup> Jej wyraźniejsza i bardziej zdecydowana wersja (w tym przypadku jest to nagranie koncertowe) znajduje się na dwupłytowym albumie Pink Floyd *Ummagumma* (1969).

W przypadku Niemena na oryginalności i gatunkowym ciężarze *Rapsodu* zaważyła nie tylko strona muzyczna: poszukiwania formalne, dążenia do eksperymentowania z dźwiękiem, głosem, budowania muzycznego napięcia, ale też (a może przede wszystkim) sam tekst poetycki, najwyższej przecież próby. Wydaje się, że dzięki Norwidowej poezji utwór Niemena nabrał niezwyklej siły, że tekst poetycki wymógł niejako na kompozytorze nie tylko dobór tematów muzycznych i środków do ich realizacji, ale także określił pewien format, atmosferę i charakter utworu. Musiał być on monumentalny, podniosły. Stąd potężnie brzmiący chór, organy Hammonda (tak się zdarzyło, że instrument ten na przełomie 1968/69 r. święcił bodaj swój największy triumf za sprawą muzyków rockowych), próba wyraźnego „uprzestrzennienia” gry muzyków, dynamiczna i jednocześnie silnie wyrazista gra sekcji rytmicznej.

Wiedziałem, że to musi być duża forma, monumentalna, może z orkiestrą symfoniczną, na pewno dużym chórem. [...] To przecież rapsod: bohaterski, zdarzenie historyczne, więc i podniosły styl. Napisany piętnastozgłoskowym heksametrem, obrazy w nim są bardzo dynamiczne. No i motto – przysięga Hannibala<sup>8</sup>.

– opowiadał kompozytor w jednym z wywiadów. W innym znów, wspominając prawykonanie kompozycji na koncercie w warszawskiej Sali Kongresowej z okazji wręczenia „Złotej Płyty” za sprzedany w nakładzie 125 tys. egzemplarzy longplay *Dziwny jest ten świat*, wskazywał na nowe elementy, które wyróżniały *Bema pamięci* na tle tego, co wówczas prezentowano w naszym rodzimym rocku (czy też raczej w rodzimej muzyce rozrywkowej):

Tak, pamiętam reakcję sali, swego rodzaju zaskoczenie słuchaczy, że tu, nagle, wśród rock and rollów i ballad, pojawiło się coś takiego, na co jeszcze nie ukuto u nas nawet żadnego określenia, a my się wszak w tym lubujemy, że póki brak terminu, przegródki w szufladce, to właściwie nie bardzo wiadomo, co z tym fantem zrobić! To wykonanie nie było jeszcze „pełne”, trwało prawie 10 minut, choć Hammond sprowadzony z Danii za bajońską wówczas kwotę 1600 dolarów (musiałem się zadłużyć po uszy!) w sierpniu 1968 pokazał już wówczas potęgę brzmienia i zdolność budowania nastroju. Dopiero później z zespołem Niemen Enigmatic uzyskałem efekt, na którym mi zależało. Była oczywiście także spora trema – nie mieliśmy pojęcia, jak właściwie zostanie przyjęty ten eksperyment. Nie wiem, co bym zrobił, gdyby reakcja sali była jednoznacznie chłodna lub negatywna. Dziś łatwo stwierdzić, że pewnie próbowałbym dalej, jestem bowiem dość konsekwentny, lecz czy starczyłoby mi odwagi i wytrwałości? Na szczęście spotkałiśmy się nie tylko z zaskoczeniem, ale i z entuzjastycznym aplauzem. To utwierdziło mnie w przekonaniu, że warto prezentować na koncertach to, co naprawdę „w duszy gra”, nie spłycać i nie trywializować. W końcu były to lata, w których i na świecie zapaliło się zielone światło dla eksperymentatorstwa.

<sup>8</sup> D. M i c h a l s k i. *Niemen. Czy go jeszcze pamiętasz?* Warszawa 2009 s. 146.

King Crimson, Weather Report, Mahavishnu Orchestra i wielu innych w następnych miesiącach i latach poszło właśnie tą drogą...<sup>9</sup>

Rozpatrując Niemenowy *Rapsod* jako muzyczną interpretację Norwidowego utworu, można byłoby analizować w rozmaitych perspektywach i warstwach, choćby w warstwie wokalne, która bezpośrednio – jak w przypadku recytacji – wydobywa określone akcenty i semantyczne niuansy (takie próby analityczne – mniej lub bardziej udane – były już zresztą podejmowane), doboru środków wyrazu, użytego aparatu wykonawczego, także realizacji dźwiękowej i samej produkcji. Wydaje się jednak, że punktem wyjścia i kluczem do całej kompozycji jest jej forma. W muzyce – może jeszcze silniej niż w dziele literackim – to, w jaki sposób dany utwór został zbudowany ma swoje określone skutki semantyczne i estetyczne. Tak też jest w przypadku *Bema pamięci żałobnego rapsodu* w wykonaniu grupy Niemen Enigmatic. Spróbujmy zatem przyrzeć się bliżej temu zagadnieniu.

Utwór jest rodzajem trójdzielnej suity<sup>10</sup>.

Pierwsza część, zbliżona budową do ronda, eksponuje łacińskie motto: „Iusiurandum patri datum usque ad hac diem ita servavi” („Przysięgę ojcu złożoną po dziś dzień tak zachowałem”) – słowa, którymi słynny kartagiński wódz Hannibal, zwrócił się do króla Antiocha. Frazę tę powtarza kilkakrotnie chór. Motto zyskuje tu nowy wymiar. W tradycji literatury (czy też szerzej: kultury) pełniło ono ważną rolę – było najczęściej kluczem do znaczeń utworu, zarówno tytułu, jaki i całego tekstu, oświeślało zatem zamysł autora, prowadziło odbiorcę do określonego nieraz ukrytego celu. Ale bywało ono nie tylko pro-

---

<sup>9</sup> R. R a d o s z e w s k i. *Czesław Niemen. Kiedy się dziwić przestaną... Monografia artystyczna*. Warszawa 2004 s. 84-85.

<sup>10</sup> Chodzi tu oczywiście o suitę rockową. Była to w tym okresie jedna z podstawowych form nurtu progresywnego rocka. W ogromnym stopniu czerpała z całej tradycji muzyki poważnej. Warto przy tym zauważyć, że ogromny wpływ na kształt tej formy wywierała nie tylko klasyczna muzyka poważna, ale także jej aktualne poszukiwania i rozwiązania, co zresztą miało związek z tendencjami, jakie można zauważyć w muzyce poważnej XX wieku, pozwalającymi na rozwój najbardziej pierwotnych formuł tego gatunku, złożonych z określonego zestawu tańców, poprzez kompozycje o silnych wpływach klasycznych i romantycznych, a zatem kształtowanych po wpływie innych gatunków i struktur jak np. sonata czy symfonia, aż po nowe zjawiska, choćby dodekafonię czy jazz. Zob. J. C h o m i ń s k i, K. W i l k o w s k a - C h o m i ń s k a. *Wielkie formy instrumentalne*. Kraków 1987 s. 132-154. Na temat suity rockowej zob. R. M a r c i n k i e w i c z. *Unisono czy na pomieszane języki? O kilku terminach związanych z rockiem w 10. Rocznice „Metropolis Pt. 2: Scenes From A Memory” Dream Theater*. W: *Unisono na pomieszane języki I. O rocku, jego twórcach i dziełach (w 70-lecie Czesława Niemena)*. Red. R. Marcinkiewicz. Sosnowiec 2010 s. 138-147.



stym drogowskazem i przewodnikiem po świecie utworu, lecz swoistym zwornikiem interpretacyjnym. Właśnie u Norwida funkcja motta określana bywa często znaczeniową motywacją (przykładem choćby motta do *Quidama*, o czym ostatnio tak przekonująco pisał i Stefan Sawicki, i Elżbieta Feliksiak<sup>11</sup>). Fraza wypowiedziana przez Hannibala uwypukla rycerską powinność żołnierza i zarazem podkreśla heroiczny wymiar jego służby. Relacja: Bem – Hannibal wprowadza bohaterski pierwiastek, odsłania rapsodyczny czy też słuszniej należałoby powiedzieć epopeiczny wymiar utworu. Ireneusz Opacki pisał wręcz o „totalności” „zawartych w liryku Norwida odesłań do epopei”. Widział je w próbie realizacji heksametrycznej formy i archaizacji, w narracyjności toku językowego, w końcu w tytule („rapsod” to przecież część epopei)<sup>12</sup>. W realizacji Niemena owa totalność zyskuje dodatkowe wzmocnienie. Pomysł z chóralną realizacją motta można uznać z jednej strony za przekształcenie wyjściowej formuły: ostatecznie są to przecież słowa słynnego wodza, tu zaś zostały wykorzystane w sposób, który jednoznacznie podkreśla zbiorowy ich wymiar. Z drugiej zaś są one mocno osadzone w sytuacyjnym kontekście – nie zapominajmy, że mamy tu do czynienia z pogrzebem stylizowanym na antyczne i średniowieczne pochówki „sławnych mężów”<sup>13</sup>. Fakt, że w utworze, który trwa 16 minut i 28 sekund, aż pięć minut wypełnia chorał, który powtarza kilkakrotnie w podniosłym tonie wspomniane słowa Hannibala, wskazuje wyraźnie jak ogromną wagę Niemen przywiązywał do tego fragmentu Norwidowego utworu. Stąd zapewne decyzja o wyeksponowaniu, rozbudowaniu i specjalnym wyodrębnieniu w stosunku do pozostałych partii tego muzycznego odcinka. W ten sposób motyw starożytny, który w układzie graficznym tekstu jest je-

<sup>11</sup> S. S a w i c k i. „*Quidam*”. *Wokół semantyki tytułu*. „*Studia Norwidiana*” 26: 2008 s. 7-8; E. F e l i k s i a k, *Norwidowe „Quidam”, czyli przypowieść o ludziach i kamieniach*. Tamże s. 19-20.

<sup>12</sup> I. O p a c k i. *Rapsod ostatni, rapsod pierwszy*. W: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*. Pod red. T. Weissa. Kraków–Wrocław 1984 s. 162.

<sup>13</sup> Sprawy tej nie rozwijam tu ponieważ została ona dość dobrze i szczegółowo opisana już przez badaczy i krytyków, zob. np. T. W i t c z a k. „*Miecz... gromnic płakaniem... polan*”. *Z realiów „Bema pamięci żałobnego-rapsodu” Cypriana Norwida*. „*Studia Polonistyczne*” 1983/1984 (T. XI/XII) s. 134-144; I. O p a c k i. *Rapsod ostatni, rapsod pierwszy* s. 150-154; A. J a n o t a [K. Trybuś]. *Pogrzeb generała Bema*. W: *Glosariusz 3. Od klasycyzmu*. Wrocław 1987 s. 73-74 (przedr. W: *Glosariusz od starożytności do pozytywizmu*. Pod red. T. Patrzalka. Wrocław 1992 s. 225-227); B. Ż y n i s. *Pogrzeb w „Bema pamięci żałobnym-rapsodzie” Cypriana Norwida*. W: *Czytając Norwida. Materiały z konferencji poświęconej interpretacji utworów Cypriana Norwida zorganizowanej przez Katedrę Filologii Polskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Słupsku*. Pod red. S. Rzepczyńskiego. Słupsk 1995 s. 54-61.

dynie wątlm elementem, zyskuje wyraźnie na sile w tej muzycznej interpretacji. Istotna jest tu również owa rondalność frazy, która z kolei wyraźnie koresponduje z tytułem: *Bema pamięci żalobny-rapsod*. Chodzi przede wszystkim o słowo „pamięć”! Powtarzalność, która należy do charakterystycznych cech tej formy muzycznej, bezpośrednio do niego się przecież odwołuje. Istotą bowiem ronda jest przecież repetycja zamkniętego odcinka muzycznego<sup>14</sup>. Co ciekawe Niemen realizuje niemal klasyczny format ronda, który został wykształcony przez francuskich klawesynistów (m.in. Couperina i Rameau): mamy tu bowiem powracający trzykrotnie refren (czyli Hannibalowe motto), tzn. rondeau, zaś wstawki organowe między powtórzeniami refrenu pełnią strukturalną funkcję dawnych couples, czyli odcinków pobocznych, epizodycznych. Nie widać też między tymi częściami specjalnych kontrastów i wewnętrznych napięć, tak charakterystycznych dla późniejszych klasycznych i romantycznych realizacji ronda<sup>15</sup>.

Pojęcie pamiętki, pamięci jest w przypadku tego utworu Norwida o tyle ważne, że – jak zauważył jeden z badaczy – *Rapsod* nie jest poświęcony Bemowi, lecz właśnie jego pamięci. Muzyczna forma, jaką proponuje Niemen, służy nie tylko uwypukleniu samej frazy motto (jego znaczenia), lecz niemal bezpośrednio styka nas z niezniszczalnym i trwałym śladem eksponowanych przez tekst wartości: wierności, autentyczności, trwałości, honoru etc. Fakt, że partia ta została powierzona chórowi, określa też ową pamięć w kategoriach powszechnych, ogólnoludzkich. Niemen jakby ujednoznacznia formułę Norwido-

---

<sup>14</sup> Rondo pochodzi z francuskiego rondeau, oznaczającego koło. Można to określenie – w sensie muzycznym – roznieć na dwa sposoby. Po pierwsze, jako świadectwo pochodzenia tej formy od pieśni tanecznej, „towarzyszącej tańcowi polegającemu na zataczaniu koła, albo w ten sposób, że ta pieśń taneczna przerywana była przyśpiewkami; takie przyśpiewki przeplatające taniec były stałym, praktykowanym wszędzie zwyczajem; jak wiemy, i u nas w mazurze czy krakowiaku często przerywa się taniec przyśpiewkami wykonywanymi przed orkiestrą, po których taniec dalej jest kontynuowany. Formę takiej tanecznej pieśni z przyśpiewkami przyjęli truverzy. Byli to, jak wiadomo, równocześnie kompozytorzy i poeci. Oni to stworzyli literacką formę ronda, w której układ był zwrotkowy i gdzie po każdej zwrotce o odmiennym tekście i metrum następowała zwrotka ze stałe jednakowym tekstem i metrum. Zwrotki odmienne nazywano kupletami (od francuskiego słowa *couplet* – zwrotka), a zwrotki niezmiennające się refrenami (franc. *refrain* – refren, przyśpiew). Jean-Baptiste Lully (1632-1687) przejął tę formę do swych arii operowych. Do muzyki instrumentalnej została przeniesiona przez francuskich klawesynistów, jak: Louis i François Couperin, Claude Daquin, Jean-Philippe Rameau i inni” (A. F r ą c z k i e w i c z, F. S k o ł y s z e w s k i. *Formy muzyczne*. T. 1. Warszawa 1988 s. 203).

<sup>15</sup> I. O p a c k i. „*Bema pamięci żalobny rapsod*” C. K. Norwida. „Polonistyka” 1983 nr 8 s. 711.

wej pamięci zbiorowej, która staje się spoiwem cywilizacji i punktem oparcia dla jednostki. Więcej jeszcze: jest duchowym punktem oparcia dla ludzkości jako całości.

Partia organowa i perkusyjna, pojawiające się tuż po części pierwszej, stanowią łącznik z właściwą partią wokalną. Jest to druga, najbardziej nieokreślona część utworu, a przy tym wyłącznie instrumentalna. Początkowo dźwięk organów staje się jednostajny, wstrzymany na wysokiej nucie, wzmacniany poziomem głośności, a chwilę potem włącza się perkusja. Od tego momentu muzyka staje się nieuporządkowana, a Niemen wyraźnie zrywa z toniką, kierując się w stronę dodekafonii i sonoryzmu. Ten fragment to jedynie szkic awangardowej stylistyki, choć z wyraźnie zaznaczonymi akcentami – zanik melodii, rytmu i harmonii w tradycyjnym tego słowa znaczeniu, każe upatrywać źródeł wprowadzonych tu rozwiązań w polskiej muzyce poważnej lat sześćdziesiątych. Zwraca uwagę zwłaszcza przebieg formy: punktem wyjścia są dla Niemena ciche, barwne plamy, w miarę rozwoju „akcji” widać stopniowe narastanie, nabrzmiewanie muzyki. Wyraża się to zwiększeniem ruchliwości, rozszerzeniem wolumenu i zarazem gęstości brzmienia, stopniowym zagarnianiem przestrzeni przez zmienność i niestabilność harmoniczną i tonalną, co w efekcie prowadzi do swobody i przypadkowości<sup>16</sup>. Ten odcinek kończy się raptownie, zostaje „zerwany” nagłym przejściem do następnego – do organowego wstępu przygotowującego część trzecią suity.

O ile pierwsza część utworu w sensie ilustracyjnym mogła przywołać na myśl obraz mszy pogrzebowej, o tyle druga stanowi nawiązanie do pogrzebowego konduktu, który towarzyszy w ostatniej drodze bohaterowi, herosowi, rycerzowi. Ta zmiana – powiedzmy – sytuacyjna prowadzi jednocześnie ku przekształceniom formalnym. Niemen w sposób niemal naturalny sięga po marsz. W tym przypadku czynnikiem formotwórczym – jak pamiętamy – jest rytm. I od razu też zaznaczmy: artysta rezygnuje ze spodziewanego („rapsod-żałobny”) tempa funeralnego na rzecz miarowego, rozwijanego w tonacjach durowych. Nie znajdziemy tu powolnych miarowych motywów z Beethovenowskie-

<sup>16</sup> Niewykluczone, że wpływ na ten fragment miała stylistyka aleatoryczna, w której zasada przypadkowości jest jedną z naczelných zasad kształtujących formę. Zob. K. D r o b a. „Sonoryzm polski”. W: *Kompozytorzy polscy 1918-2000*. T. 1: *Eseje*. Red. M. Podhajski. Gdańsk–Warszawa 2005, oraz D. G w i z d a l a n k a. *Historia muzyki XX wieku*. Kraków 2009. Bardziej szczegółowe prace na temat polskiego sonoryzmu zob. np. W. S z a l o n e k. *Sonoryzm, czyli na tropach Toe w muzyce*. „Dysonanse” 1999 nr 5/6; M. T o m a s z e w - s k i. *Sonorystyczna ekspresywność i alegoryczny symbolizm: symfonia „szkoły polskiej”*. W: t e n ż e, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekoncesans*. Kraków 2000.

go *Marcia funebre* (z *III Symfonii Es-dur*) czy przygnębiających swą metafizyczną głębią jeszcze bardziej ociążałych z *Trauermarch* Mahlera, pierwszej części jego *V Symfonii cis-moll*; nie ma też co liczyć na ulotność i liryzm marsza żałobnego ze słynnej *Sonaty b-moll* Chopina. Niemenowy „marsz”, chociaż wydobywa dość prostą i zdecydowaną melodykę, opartą na trójdzielnych motywach, raz po raz wybuchający przedłużającymi się (zwłaszcza podkreślanymi przez partię wokalną) wyrazistymi „fanfarowymi” spiętrzeniami, akcentującymi mocną część taktu, nie realizuje w sposób czysty wybranego formatu. Mamy tu do czynienia z licznymi „spadkami” napięcia, a nawet rytmicznego wstrzymania, choćby przy słowach: „Chorał ucichł?”. Przykład ten jest znamieny dla sposobu traktowania Norwidowego tekstu przez Niemena: jego utwór nie jest, co prawda, muzyką ilustracyjną, budowaną w relacji do konkretnego obrazu, jednakże widać, jak mocno kompozytor liczył się z semantyką, poszukując choćby w tak drobnych elementach odpowiednich środków dźwiękowej ekwiwalencji. Inną ważną cechą Niemenowego „marsza” jest wzrastające napięcie, w którego ramy został on ujęty: od spokojnego i miarowego (cichszego) do niespokojnego i dramatycznego, zakończonego finalną kodą chorałową, uwypuklającą słowa: „Dalej – dalej –”.

Niemen przetransponował język poezji na język muzyki: tekst poetycki w tym układzie podporządkował sobie muzyczną warstwę, która stanowi tu przecież element wtórny. Dzieło muzyczne, a zatem wybór określonych przez efekt dźwiękowy środków wyrazu, w zasadniczy sposób podporządkował się tekstowi poetyckiemu. Jego kształt został wydobyty dzięki temu, co niosła semantyka werbalnego przekazu. Ale czy ta zależność przebiegała czy też przebiega tak jednostronnie? Zapewne nie. Wiersz determinujący „dźwiękową mowę” zmienił swoje oblicze – sytuacja odbioru pokazała, że stał się nierozdzielnie częścią muzyki. Te dwa elementy tak dalece uległy symbiozie, iż dziś już trudno uwolnić się od myślenia o tekście Norwida bez muzyki Niemena, nawet wbrew negatywnym opiniom wielu badaczy i uznanych poetów współczesnych na temat tego „muzycznego pomysłu”, sformułowanym na gorąco, tuż po wydaniu płyty *Niemen Enigmatic*.

Obecność wybranych środków muzycznego wyrazu decyduje o określonym kierunku odbioru tekstu.

U Niemena poezja nie jest celem, lecz środkiem. Muzyka nie pełni roli służebnej, lecz równorzędną. Aranżacja nadaje poetyckiemu tworzywu nieoczekiwane nowe oblicze<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> W. P a n e k. *Mity muzycznej rozrywki. Z notatnika obserwatora*. Warszawa 1976 s. 115.

W tym sensie muzyczna warstwa *Bema pamięci* Niemena ma charakter wybitnie literacki, czyli taki – jak powiada Michał Głowiński – że „pewne treści czy sensy literackie są – w taki czy inny sposób – sugerowane przez same dzieła muzyczne”<sup>18</sup>. Jest to ten moment czy też raczej ta przestrzeń, w której dzieło poszukuje ekwiwalentów semantycznych w dźwiękowej formie, gdy zaczyna używać owej formy po to, aby oddać to, co przekazuje tekst. Stąd wokalna interpretacja Niemena wykorzystuje walory brzmieniowej organizacji *Bema pamięci*. Anna Kamińska, skądinąd z rezerwą odnosząca się do propozycji Niemena, zwracała uwagę przy analizie tekstu Norwida na to, że w jego językowej warstwie słychać: „dźwięk werbli i klekot żałobnych kołatek”.

Trzeba odczytać wiersz głośno – powiada dalej Kamińska – aby usłyszeć wyraźnie brzmienie jego językowego strumienia, zauważyć efekt podwojonych sylab i zbitek spółgłoskowych wywołujących specyficzny nastrój. Zwróćmy choćby uwagę na wymowę, jaką ma ciąg samogłosek. Początek wiersza, incipit, tak ważny zawsze dla Norwida, tak znaczący, wyznacza poziomą linię głosu, jakby kierunek pochodu, a to dzięki przewadze samogłoski „e” w miejscach wiersza najsilniej akcentowanych. „Cze-mu cie-niu odje-żdżasz rę-ce...” Przewaga tej samogłoski barwi też przymgleniem, przyćmieniem kolorytu obrazu poetyckiego<sup>19</sup>.

Ta właściwość wiersza Norwida nie uszła uwagi Niemena, który skrzętnie wykorzystuje obecność samogłosek w miejscach najsilniej akcentowanych, potęgując w ten sposób efekt dramatyczności oraz podniosłego, tragicznego nastroju.

Początkowy wers – powiada Krzysztof Gajda – wywołuje wręcz dreszcz, a „e” w wyrazie „odjeżdżasz” zostaje wyartykułowane tak, jakby wszystkie płaczki świata przekazały swą energię artyście. Cichnące do postaci łkania „a” jest konsekwencją doskonałego nastrojenia instrumentu, za jaki uznać należy głos Niemena. Kiedy śpiewa on, że „wieceEe-ją proporce”, jest w tym autentyczny łopot powiewających flag<sup>20</sup>.

W wykonaniu Niemena widać zmiany w prozodii wiersza, a ściślej: wokalne wykonanie wymusza w sposób naturalny te zmiany, choćby wobec faktu wyprowadzenia prozodii z poziomu akcentowania (tak jest w recytacji) na poziom

<sup>18</sup> M. G ł o w i ń s k i. *Literackość muzyki – muzyczność literatury*. W: t e n ż e, *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997 s. 191. Prace Wybrane Michała Głowińskiego. Red. R. Nycz. Seria: Klasyki Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej. Red. A. Nowakowski.

<sup>19</sup> A. K a m i ę s k a. *Bema pamięci żałobny-rapsod*. W: *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje*. Praca zbiorowa pod red. S. Makowskiego. Warszawa 1986 s. 41.

<sup>20</sup> K. G a j d a. *Rock Norwidowski, czyli Cyprian Kamil tekściarzem*. „Polonistyka” 2001 nr 23/24 s. 23.

iloczasu i intonacji. Paradoksalnie, bardziej pierwotnych i właściwych dla heksametru, który jest przecież formą wierszową *Bema pamięci*. Zastosowany po raz pierwszy w naszej poezji przez Mickiewicza w *Powieści Wajdeloty* polski heksametr został przez Norwida podjęty w postaci sylabiczno-sylabotonicznego uściślenia, który wybrał w *Rapsodzie* normę 15-zgłoskową w formule 7 + 8. W większości wersów przeważa następujący schemat:

' - / ' - - - / ' - + ' - - - / ' - - / ' -

Średniówka przypada wyraźnie po siódmej sylabie, na granicy stopy trzeciej i czwartej. Człon pośredniowy składa się natomiast z dwóch daktyli i trocheicznego zakończenia; do tego regularny rozkład akcentów na sylabach: pierwszej, trzeciej, ósmej, jedenastej i czternastej. Jest to w zasadzie rygorystycznie przestrzegany izosylabizm, zaś poziom rytmu jest tu wyższy niż u Mickiewicza, „odstępstwa akcentowe rzadsze, przerzutnie nie występują, a ponadto mamy regularny rytm”<sup>21</sup>:

Czemu, Cieniu, odjeżdżasz, ręce złamawszy na pancierz,  
Przy pochodniach, co skrami grają około twych kolan? –  
Miecz wawrzynem zielony i gromnic płakaniem dziś polan,  
Rwie się sokół i koń twój podrywa stopę jak tancerz.  
– Wieją, wieją proporce i zawiewają na siebie,  
Jak namioty ruchome wojsk koczujących po niebie.  
Trąby długie we łkaniu aż się zanoszą, i znaki  
Pokłaniają się z góry opuszczonymi skrzydłami,  
Jak włóczyniami przebite smoki, jaszczury i ptaki...  
Jako wiele pomysłów, któreś dościgał włóczyniami...

PWsz 1, 186

' - ' - - ' - + ' - - ' - - ' -  
' - ' - - ' - + ' - - ' - - ' -  
' - ' - - ' - + - ' - - ' - - ' -  
' - ' - - ' - + - ' - - ' - - ' -  
- - ' - - ' - + ' - - ' - - ' -  
' - ' - - ' - + ' - - ' - - ' -  
- - ' - - ' - + ' - - ' - - ' -  
' - ' - - ' - + ' - - ' - - ' -  
' - ' - - ' - + ' - - ' - - ' -

<sup>21</sup> A. K u l a w i k. *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*. Warszawa 1990 s. 274.

Jest jednakże – jak zauważyła Maria Dłuska – inna, mniej liczna formuła heksametru, reprezentowana jedynie przez 5 wierszy – w cytowanym tu fragmencie jest to wiersz 4. Człon przedśredniówkowy w tym wariacie urozmaicającym tok pozostaje bez zmian, „ale człon pośredniówkowy zaczyna się sylabą nieakcentowaną, a ponieważ po pierwszym akcencie tego członu mamy w tej drugiej odmianie nie dwie, ale jedną sylabę nieakcentowaną, nie wiadomo więc, czy uważać, że średniówka znajduje się tutaj wewnątrz trzeciej stopy daktylicznej, po której następuje stopa czwarta, zawsze w tej odmianie trocheiczna, czy też i tutaj, jak w wariacie głównym, uważać stopę trzecią za trocheiczną, kończącą się na średniówce, a w członie pośredniówkowym dopatrywać w tych pięciu wypadkach zastępowania inicjalnej stopy daktylicznej stopą amfibrachiczną”<sup>22</sup>. Stąd uczona wyróżnia, w tym wariacie, dwie formuły:

$$\begin{aligned} (1) \quad & - / \quad - - / \quad - + - / \quad - / \quad - - / \quad - \\ (2) \quad & - / \quad - - / \quad - + - \quad - / \quad - - / \quad - \end{aligned}$$

Ta dwuznaczność jest ograniczona jedynie do jednego krótkiego odcinka i nie ma jakiegoś decydującego znaczenia dla rytmicznej interpretacji utworu. Ciekawe jednak, że miejsce to – zapewne nie bez przyczyny (być może z uwagi na owo odchylenie od ustalonej normy rytmicznej?) – jest traktowane wokalnie przez Niemena dość osobliwie: wokalista mniej tu eksponuje wysokie dźwięki sylaby paroksytonicznej lub inicjalnej. Mamy w tym wypadku wyraźnie do czynienia z „przechodzeniem” czy „prześlizgiwaniem” się po akcentach tekstu, pomniejszaniem ich iloczynowych ekwiwalentów, podczas gdy w sąsiadujących wierszach wokalista dość chętnie podkreśla prozodyjne właściwości frazy: wprowadza pauzy, przedłużenia dźwięku, akcentuje jego wysokość i barwę.

Już wokalna interpretacja pierwszego wersu wskazuje bardzo wyraźnie na świadomą rezygnację z prób oddania heksametru w warstwie wokalne. Wręcz przeciwnie: tę Niemen celowo uwalnia od rygorów metrycznych, pozwalając sobie na swobodę i zarazem ruch, ale tylko po to, aby skupić się na właściwościach semantycznych tekstu oraz jego funkcji obrazowej. Stąd we wspomnianym pierwszym wersie pojawia się inicjalna fraza śpiewna a cappella, po której następuje dłuższa pauza i wybuch wielkiej ekspresji wokalne przy „odjeżdżasz”.

<sup>22</sup> M. D ł u s k a. *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. Wyd. 2 rozszerzone. [T.] II. Warszawa 1978 s. 131-132. Schematy metryczne na s. 90 i 91 wykorzystane tu za A. K u l a w i k s. 274 oraz M. D ł u s k a s. 131-132.

gdzie iloczynowy akcent przypada zwłaszcza na samogłoskę „e”<sup>23</sup>. Niemen akcentuje tu i granicę stopy w wierszu, i zarazem uwypukla średniówkowy tok, bardzo wyraźnie zaznaczając jej obecność. W pośredniówkowej części wersu słyhać organową figurę, a wokalna linia melodyczna wyraźnie się stabilizuje, choć podkreśla zarazem – znów w postaci „rozciągniętych” samogłosek (tym razem „a” i „e”) wyraz „pancerz”. Przy czym – co warto odnotować – „odjeżdżasz” Niemen śpiewa w wysokich rejestrach, natomiast w klauzuli jego głos schodzi ku „dolnym” tonacjom. Tuż przed wersem drugim do głosu i organowych figur dodany zostaje jeszcze marszowy akompaniament, ustalając rytmiczny format marsza, o którym wcześniej była mowa, wokalna warstwa wyraźnie ulega stabilizacji, choć trudno w tym względzie – z naturalnych przyczyn – mówić o zasadzie izometryczności. Bez wątpienia stałym elementem jest tu akcentowanie wysokich dźwięków sylaby paroksytonicznej oraz regularne wydłużanie samogłosek w klauzuli, która jest przeciwko końcowym odcinkiem wersu, gdzie następuje w naturalny sposób wzrost intonacji głosowej (to tu skupiają się elementy wyodrębniające wers, zakreślające jego granicę, choćby poprzez użycie rymu). Stąd owo meliczne przeciąganie przez Niemena słów: „pancerz”, „kolan”, „polan”, „tancerz”, „na siebie”, „po niebie”, „znaki”, „ptaki”, „skrzydłami”, „włóczniami” etc. – a ściśle ich samogłosek, staje się podstawowym czynnikiem delimitacyjnym. I tu jednak widać wyraźną tendencję do wariantowości: do różnicowania poprzez śpiewanie z „wydłużeniem” lub „skracaniem” samogłosek, zmianami w zakresie wysokości emitowanego dźwięku oraz wykorzystywania muzycznej barwy. Usytuowane w wygłosie czwartego wersu słowo „tancerz” Niemen śpiewa bez jakiegoś specjalnego wydłużania, choć nie pozbawia samogłosek ich naturalnych skłonności do akcentowania, słyhać tu wyraźnie „wstrzymanie”. Barwa jednak jest tu jaśniejsza niż w klauzulowych „kolan” oraz „polan” (wersy 2 i 3), w których czuć napięcie między długością (dwusylabowego słowa), a jego realizacją wokalną, która ma przy tym ciemniejszą barwę i obniżoną tonację, eksponującą wyraźnie funeralny charakter przekazu.

Interesująco realizowane są zabiegi intonacyjne w członach przedśredniówkowych. Jeśli bowiem w przypadku klauzuli można – jak wcześniej podkreślałem – mówić o pewnym typie (choć nie bez dozy wariacyjności) regularności,

---

<sup>23</sup> Zwłaszcza pierwszy wers jest w tempie wolniejszym od pozostałych odcinków utworu. Wolne tempo sprawia, że wydłużeniu ulega stopa inicjalna i paroksytoniczna, co daje efekt swoistego „zawodzenia”, „łkania” i rozpaczy. Gdy dalej, na drugim planie, włącza się do tego jeszcze wokaliza chóru, możemy mówić o ewokacji rozpaczy i smutku, o żalobnym doświadczaniu pustki.



to w częściach poprzedzających średniówkę panuje duża swoboda, a nawet dowolność w zakresie operowanie iloczasem. W pierwszych czterech wersach strofy pierwszej Niemen rezygnuje z rozciągniętych samogłosek, pojawiają się one natomiast w wersach 5-10, przy czym artysta ucieka od równomierności artykulacyjnej: przedłuża krótkie inicjalne „jak” i „jako” w wersach 9 i 10, podczas gdy „jak” w tej samej pozycji w wersie 6 jest wyraźnie krótsze i spokojniejsze. Czasem zróżnicowanie to dotyczy jednego wersu: np. w wersie 5 pierwsze „więją” odróżnia się wysokością, tonem i oczywiście długością od występującego zaraz po nim we frazie: „więją proporce”. Z kolei w strofie drugiej, przy regularnie pojawiających się iloczynowych akcentach klauzulowych, w początkowych czterech wersach Niemen wyraźnie przesuwają je z pozycji nagłosowej ku średniówce (w wersie 4 w ogóle rezygnuje z akcentowania w pozycji przedśredniówkowej, choć w wersie kolejnym, gdzie pojawia się także nagłosowe „Inne”, taki akcent w postaci „rozciągnięcia” samogłosek jest zauważalny), by znów w dwu ostatnich wersach powrócić (jak w strofie poprzedniej) do pozycji nagłosowej:

Idą panny **żałobne**: jedne, podnosząc **ramiona**  
 Ze snopami **wonnymi**, które wiatr w górze **rozrywa**;  
 Drugie, w konchy **zbierając łzę**, co się z twarzy **odrywa**,  
 Inne, drogi szukając, choć p r z e d w i e k a m i z r o b i o n a...  
**Inne**, tłukąc o ziemię wielkie gliniane **naczynia**,  
**Czego** klekot w pękaniu jeszcze smętności **przyczynia**.  
 PWsz 1, 186

I w tym przypadku widać skłonność do różnicowania długości rozciąganych sylab w akcentowanych słowach: „żałobne” jest zaśpiewane dość jasną i pełną barwą, a „rozrywa” i „odrywa”, które łączy do tego rym, mają uwypukloną i przeciągniętą samogłoskę „y” (o ciemnym zabarwieniu), poprzedzoną „ześli-zgującym się” (a przez to także podkreślonym) „r”, co zapewne ma wzmocnić właśnie efekt „rozrywania”, „rozdzierania”, by w ten sposób ukonkretnić metafory.

W strofie czwartej „przeciąganie” samogłosek w pozycji inicjalnej wierszy znika zupełnie, choć na powrót pojawia się w dwu końcowych zwrotkach. Ciągłe też Niemen różnicuje dźwiękową formę artykulacji, co w zasadzie sprawia, że uwypuklane przez niego słowa (nawet te same słowa), a czasem i frazy unikają zasady izometryzmu, nie są wyśpiwywane – by tak rzec po Norwidowsku – „tymże samym wydźwiękiem”. Artysta z rozmysłem odchodzi tu od regularności i uporządkowania, zarazem jednak stara się w pełni wyodrębnić i zaznaczać granice wersów oraz granice strof. Nieregularna budowa stroficzna

*Bema pamięci* przychodzi Niemenowi w sukurs: wprawdzie przewagę mają kwarty, ale zwrotka pierwsza jest złożona aż z 10 wersów, druga – z sześciu, zaś w ostatniej poeta zupełnie zaburzył tok, wprowadzając nieparzysty i do tego „niepełny” wers piąty.

Mamy zatem z jednej strony formułę i formę marsza, w której rozwija się muzyka *Bema pamięci*: a zatem w ścisłym porządku rytmicznym, z drugiej zaś wokalną interpretację tekstu Norwida, uwolnioną od heksametrycznego rygoru. Można byłoby potraktować warstwę instrumentalną jako rodzaj ekwiwalentu warstwy brzmieniowej wiersza, zaś zakłócenia rytmiczne obecne w warstwie wokalne jako niezbędną i naturalną potrzebę, jaką niesie w sobie głosowa realizacja, zwłaszcza w postaci rockowej ekspresji.

Ale czy jest to rozwiązanie jedyne? Chyba nie. Oto bowiem rytmiczny porządek i wokalna swoboda prowadzą wprost do konfliktu, który jest czynnikiem wzmacniającym i urealnającym rzeczywistość przedstawioną, jakości i wartości ewokowane przez Norwidowy wiersz, więcej: ta sprzeczność staje się wręcz czystą ewokacją dramatyzmu, wielkości i wzniosłości postaci generała Bema, także wartości. Niemen nie tylko zatem maluje muzycznymi barwami rapsodyczny obraz Norwida, lecz sięga w głąb rzeczywistości tego obrazu, dąży do wypowiedzenia czegoś niemożliwego i bezpośrednio niedostępnego, zbliża nas do sedna przesłania, jakie stało się udziałem polskiego bohatera – tragizmu, wzniosłości, wolności. Twórca *Dziwnego świata* stara się, przybliżając nas za pomocą muzyki do rzeczywistości dostępnej zmysłowo, wydobyć na powierzchnię istotę rzeczy w sposób niemalże egzystencjalny, choć paradoksalnie Norwidowa wizja pogrzebu generała Bema nie ma waloru autentyczności, odwołując się do świata alegorii i symbolu<sup>24</sup>.

W tym sensie Niemenowy utwór w sposób niezwykle wzmacniałby naturalny dla wiersza sylabicznego konflikt między składnią a metrum, wprowadzając silne napięcie między rytmem i głosem, między instrumentem a człowiekiem. Słowem: zakłócony porządek wybijanego przez tzw. sekcję rytmu (dopełniany

---

<sup>24</sup> Idę tu za teorią sformułowaną przez Stefana Sawickiego, który sztukę ewokacji rozumie jako dążenie do przekraczania granic. Sztuka przybliżyła nas – poprzez swoje działanie – do istoty rzeczy. Czyni to zresztą w sposób wielowymiarowy, czasem nie licząc się z rzeczywistością i z jej „rachunkiem” prawdopodobieństwa. Refleksja Sawickiego dotyczy wprawdzie literatury, można jednak ją rozciągać na inne zjawiska związane z działaniem artystycznym, oczywiście także na muzykę. W tym wypadku jest to tym bardziej prawomocne, że podstawą i źródłem kompozycji Niemena był tekst poetycki Norwida. Zob. i por. S. S a w i c k i. *Aksjologiczne wymiary literatury*. W: t e n Ź e, *Wartość – sacrum – Norwid 2. Studia i szkice historycznoliterackie*. Lublin 2007 s. 26 i in.

powtarzającą się figurą organową) przez uwalniającą się z metrycznych więzów partię wokalną nie ma charakteru przypadkowego. Całość dzieła budowana jest bowiem jako „mowa dźwięków”, jako dialog między słowem a partią instrumentalną. W ten sposób dochodzi do swoistego starcia między dźwiękiem a *verbum*; samo *verbum* ma także swą dźwiękową wartość, przeciwstawioną czy też konfrontowaną wobec dźwięku muzycznego, instrumentalnego<sup>25</sup>.

Te wszystkie zabiegi są – jak się wydaje – na usługach dźwiękowej wizualizacji. Dodatkowo wzmacnia je wokaliza chóru, która na drugim planie śpiewanych fraz pozwala silniej zaznaczyć gardłową ekspresję Niemena, oddającej efekt gwałtowności i zdecydowania, a znów pojawienie się chóru, tam gdzie „trąby długie we łkaniu aż się zanoszą” niemal wprost imituje zbiorowy płacz. Chór pozwala także na silniejsze zaznaczanie pauz oraz spadków w zakresie głośności i wolumenu brzmienia. Nie można też zapomnieć o wzniosłości – to właśnie w ogromnym stopniu dzięki chórowi odbiorca odczuwa jej obecność.

Marek Bodusz zwrócił uwagę, że semantyczną funkcję w utworze Niemena pełnią także zmiany tempa w wykonaniu wokalnym poszczególnych wersów i strof: zwolnienia, przyspieszenia, pauzy, wyciszenia i spiętrzenia. W ten sposób tworzona dynamika muzycznej kompozycji odpowiada dynamice wiersza. Oto bowiem strofy IV i V – wykonywane z wyraźnie mniejszą ekspresją wokalną i spokojniej – mają tempo wolniejsze niż strofa VI, wykonywana głośniej, w wysokim *forte*, ze wzmocnieniem chóralnym. Różnice kształtują się nie tylko między strofami, lecz i w obrębie jednej strofy. Podczas gdy w strofach

---

<sup>25</sup> W ten sposób „muzykę jako mowę dźwięków” rozumie Nicolas Harnoncourt, austriacki wiolonczelista, dyrygent, teoretyk i historyk muzyki dawnej. Zaznacza on, że muzyka barokowa była przełomowa pod tym względem i zarazem niepowtarzalna. Z jednej strony głos (i stojący za nim tekst utworu) i z drugiej muzyczny akompaniament, który powoli przestawał pełnić jedynie funkcję tła, stały się równoprawnymi partnerami niezwykle dialogu, przesyconego napięciami i antynomiami, których ostatecznym układem odniesienia jest pełnia w postaci muzyki. „Powoli – począwszy od teorii Cacciniego i jego przyjaciół, aż po Monteverdiego, który sięgnął szczytu doskonałości – doszło do wykształcenia się całego katalogu figur muzycznych” – powiada Harnoncourt. I dalej dorzuca jeszcze: „Monteverdi posuwa się tak daleko, że stosując odmienne figury, narzuca jednemu słowu rozmałą wymowę, przez co otrzymuje ono za każdym razem nieco inne znaczenie, odpowiednie dla danego kontekstu. Interpretacja słów jest więc w znacznej mierze określona przez kompozytorów. Z podobną sytuacją spotykamy się chyba dopiero u Mozarta, a potem u Verdiego” (N. H a r n o n c o u r t. *Muzyka mową dźwięków*. Przekł. M. Czajka. Warszawa 1995 s. 167).

II-IV tempo kształtuje się w miarę niezmiennie, to w strofie VI zróżnicowanie jest ogromne: od szybkiego do wolnego<sup>26</sup>. Badacz podkreśla, że

[...] tylko w strofie ostatniej wers początkowy jest szybszy od przylegającego wersu wewnątrz-tekstowego. W pozostałych zwrotkach wersy początkowe są tej samej długości (II, III, V) lub wolniejsze od sąsiadujących (I, IV), co wskazuje na zmianę ekspresji w ostatniej strofie. Efekt odrębności ostatniej strofy wzmacnia dodatkowa pauza w wykonaniu wokalnemu dłuższa od pauz między innymi strofami (sygnał zmiany). Długa pauza pojawia się też po pierwszej części i w ten sposób strofy II-V wydzielone zostają jako osobna część utworu. Pomiędzy strofami II-V pauzy są szybkie, wypełnione partiami solowymi – gitarowymi lub perkusyjnymi. Również brzmienie identyczne mają części I, III i V, a także II, IV i VI. Część VII [sic!] ma budowę odmienną od wszystkich poprzedzających ją strof<sup>27</sup>.

Dramatyczny wzrost tempa i wokalne ekspresji realizowany w rytmicznym formacie marsza odwołuje naszą pamięć niemal wprost do bolera. W części trzeciej kompozycji mamy zresztą do czynienia aż z trzema kadencjami, a w każdej z nich napięcie powoli narasta, zarówno w warstwie tempa, poziomu głośności, jak i zaangażowania aparatu wykonawczego oraz w wolumenie brzmienia. Po dwóch antykadencjach w kadencji ostatniej koda nie ma jak w „klasycznym” bolerze gwałtownego spadku adonicznego, lecz jest przedłużona w chorałowym wstrzymaniu, na słowach: „Dalej – dalej – –”.

Gdybyśmy chcieli rozpisać kompozycyjny schemat *Bema pamięci żałobnego-rapsodu* Niemena, przedstawiałby się on następująco:

#### Pierwsza część

1. Introdukcja – dzwony i organy
2. Rondo: chorał – kuplet (dzwony i organy) – chorał – kuplet (organy) – chorał / tekst: motto wiersza
3. Zamknięcie – organy

#### Druga część

1. Improwizacja organowa
2. Improwizacja perkusyjna

#### Trzecia część

1. Introdukcja wokalna (*à capella*) / (*Czemu cieniu odjeżdżasz....*)
2. Marsz: kadencja – antykadencja – kadencja – antykadencja – kadencja
3. Zamknięcie – chorał (*Dalej – dalej – –*)

<sup>26</sup> M. B o d u s z. *Bema pamięci żałobny-rapsod w muzycznych interpretacjach Czesława Niemena i Macieja Maleńczuka*. „Studia Slavica” X / „Slovanské Studie” X: 2006 s. 272.

<sup>27</sup> Tamże.

Bez wątpienia Niemenowy utwór został przeanalizowany i przemyślany pod względem formy, która koresponduje nie tylko z tokiem i przebiegiem narracji lirycznej tekstu, ale stara się określić jego semantyczną wizję. Wspomniana część rytmiczno-marszowa, budowana głównie przez perkusję (zwracam uwagę na doskonałą jej partię w wykonaniu Czesława Bartkowskiego; według mnie to cichy bohater całego utworu, choć to określenie wobec perkusisty nie jest chyba zbyt adekwatne), rodzi się ze swoistego chaosu dźwiękowego, jakim jest środkowa partia utworu, pełniąca – o czym już wspominałem – funkcję łącznika między częścią rondalną a częścią marszową. Miarowy rytm nie zjawia się tu więc ad hoc, nie zostaje wydobyty z jakiegoś dźwiękowego niebytu, lecz jest w pełni motywowany i zapowiadany właśnie przez ów improwizowany fragment. Można w nim widzieć także rodzaj intermezza: z jednej strony bowiem ciąży on ku całości dzieła (jako czynniki kompozycyjny), z drugiej eksponuje poprzez kakofoniczny nieporządek swój odrębny charakter, wychylając się tym samym na zewnątrz utworu, poza krąg przedstawianych wydarzeń.

Zarysowana przed chwilą trójdzielna konstrukcyjna forma utworu Niemena (do słów Norwida) określa zasadnicze cechy całej kompozycji, która zgodnie z macierzystym tekstem poetyckim prowadzi nas w stronę znaczących antynomii. Właśnie owe sprzeczności kompozytor stara się ukazać już na poziomie ogólnej kompozycji, ogólnej struktury swej interpretacji *Bema pamięci*. Rondo i marsz to nie tylko dwie odmienne formy muzyczne. W muzyce to przede wszystkim dwa rodzaje – i to rodzaje skrajnie przeciwstawne – ruchu. Marsz bowiem wyrasta z wędrówki, pochodu, procesji (także tej pogrzebowej, żałobnej). Do jego istoty należy przemieszczanie się, przebywanie jakiejś drogi, a zatem ruch linearny, ruch po prostej. Ale też podmiotem tego marsza jest tu człowiek w drodze, wędrowiec przemieszczający się w przestrzeni świata, rzeczywistości, zmierzający ku swojemu przeznaczeniu<sup>28</sup>. Podczas gdy rondo określające powtarzalność – jak w tańcu (zwłaszcza tym o charakterze pierwotnym, kołowym i wirowym) – zakreśla symbolicznie krąg; jego istotą jest ruch obrotowy, wirowanie, niezmiennosc przestrzenna. „Krok marszowy i gest tańeczny – pisze Bohdan Pocij – tak wrosły w tradycję kultury muzycznej Europy, że gotowiliśmy w nich widzieć organiczne składniki samej muzyki, niemal atrybuty jej dźwiękowej substancji”<sup>29</sup>. Oba jednakże oddają rytmiczny stan,

<sup>28</sup> Tak w muzyce pojmowano ruch w formie marsza zwłaszcza od czasu romantyzmu. Pisał o tym Bohdan Pocij. Zob. t e n ż e. *Wędrówka*. W t e n ż e. *Romantyzm bez granic*. Warszawa 2008 s. 21-30.

<sup>29</sup> B. P o c i e j. *Mahler*. Warszawa 1966 s. 229.

oba ukierunkowane są na powtarzalność, przy czym w marszu reminiscencje i powtórzenia (należące przecież do istoty rytmu) dokonują się z pełną świadomością nieodwracalności czasowego linearyzmu – są zwrócone w jedną tylko stronę, w stronę wędrówki. Ruch obrotowy, jaki eksponuje rondo, ma z kolei pokazywać potrzebę, a może i konieczność, powrotu do tego, co najistotniejsze, najważniejsze. Podkreśla on niezmiennosc i zarazem cykliczność życia: śmierci i narodzin, upadku i wzlotu, grzechu i świętości.

Wielu interpretatorów zwracało uwagę, że ruch jest jednym z głównych motywów Norwidowego utworu. Ten efekt Norwid osiąga poprzez dość prosty, acz skuteczny zabieg nagromadzenia czasowników w trybie niedokonanym („odjeżdżasz”, „skrami grają”, „rwie się”, „podrywa”, „wieją”, „zawiewają” etc.), oznaczających czynności, które mogą trwać albo bardzo długo, albo jedną krótką chwilę. Wybór muzycznej formy marsza (z licznymi spiętrzeniami w kadencjach) doskonale nadaje się do ukazania nieprzerwanego ruchu naprzód. W wierszu mamy do czynienia z konduktem pogrzebowym ukazywanym z różnych perspektyw: bliższej, dalszej, od środka etc., zmieniającym się niczym w kalejdoskopie. Jedyne jego ruch, owo przemieszczanie się, jest zjawiskiem niezmiennym, poruszającym wyobraźnię odbiorcy, na swój sposób dramatycznym! A może nawet i tragicznym!? Niemenowy marsz wzmacnia efekt napięcia, zaś towarzyszący wokaliście chór (w części trzeciej pojawia się on jako akompaniujące tło chorałowe) sprawia wrażenie, że do symbolicznego konduktu podążającego za/lub z ciałem Bema przyłączają się wciąż nowi uczestnicy, że zjawisko to potężnieje i ogromnieje, stając się obrazową i dźwiękową epopeją. Właśnie: nie jej metaforą, ale samą epopeją.

Kondukt – pisał Władimir Wasilenko – rozciąga się na drodze, „co przed wiekami zrobiona”; powstaje wrażenie, że przyłączają się do niego wciąż nowi uczestnicy, że nie ma końca. Wydaje się, że on jeden istnieje i wszystko, co żyje, jest mu podporządkowane. Śmierć ma jakąś hipnotyzującą moc: od zmarłego trudno oderwać oczy i dlatego tak trudno otrząsnąć się z właściwego *Rapsodowi* napięcia emocjonalnego [...]”<sup>30</sup>.

Niemenowa realizacja, co nietrudno zauważyć, intensyfikuje i potęguje opisywane w tekście przekraczanie granic: rozciąga się, rośnie, potężnieje z każdą chwilą. Jest wzmacniana zarówno w aparacie wykonawczym, tempie, jak i ekspresji wokalne. Tak jakby ruchowi w dal, na wprost, owemu marszo-

---

<sup>30</sup> W. Wasilenko. *Pojąć nieśmiertelność: o dialektyce istnienia w „Bema pamięci żałobnym-rapsodzie”*. W: „Czołó” w twórczości Norwida. Praca zbiorowa pod red. J. Puzyniny i E. Teleżyńskiej. Warszawa 1992 s. 112.

wemu rytmowi odpowiadała jeszcze inna perspektywa, którą artysta doskonale wyczuł. Jest to uobecniający się coraz silniej ruch zwrócony ku górze. Obraz zawarty w tekście potężnieje, staje się coraz bardziej rozległy, punkt widzenia odbiorcy zmienia się. „Poeta jak gdyby unosi czytelnika nad zdarzeniami; rozszerza się horyzont, obraz osiąga maksymalną pełnię”<sup>31</sup>. Z tej perspektywy to, co jednostkowe, nabiera cech tego, co powszechne i ogólne. Musiał to dostrzec i Niemen, rozbudowując i intensyfikując tekst motta w chorałowej formie i zarazem zestawiając go z partią solisty w części marszowej. Opozycja: głos solowy – chór, wychodząca od wyjściowej formalnej antynomii: ruch kołowy (obrotowy) – ruch linearny; rytm taneczny, rondalny – rytm marszowy; rondo – marsz, doskonale koresponduje z sensem całego tekstu, który wychodzi wprost od tego, co jednostkowe, pojedyncze, indywidualne („Czemu, cieniu odjeżdżasz, ręce złamawszy na pancierz...”), ku temu, co wspólnotowe, ogólnoludzkie, powszechne. Warto zwrócić uwagę, że ostatnie słowa Niemen oddaje chórowi. Nie tylko w ten sposób zamyka się kompozycyjna struktura: chór rozpoczyna mottem i chór kończy frazą, decydującą w zasadzie o sensie tekstu. Jednogłosowy chór mieszany pojawia się kilka razy w tej części utworu, w momentach spiętrzenia i nateżenia kadencyjnego, stanowiąc solidną podstawę dla głosu solisty, niezbędne tło poszerzające przestrzeń epickiej wzniosłości i dramatyzmu. W żadnym miejscu tej części kompozycji, właśnie poza finałem, nie wybija się na pierwszy plan. Tu pojedynczy głos musiał się roztopić w chóralnej kodzie. Ma to związek ze zmieniającym się bohaterem lirycznym. Początkowo jest to „on”, „oni”, w strofach końcowych zmienia się w uogólnione „my”, ale zmienia się przy tym perspektywa rzeczywistości: jak już wspominałem, stale się ona poszerza: od pojęcia „grodu” poprzez „naród” aż po całą „ludzkosc”, wspólnotę skupioną wokół wartości. Zbiorowość wkracza nie jako przedmiot relacji funeralnej, ale jako podmiot wypowiedzi. To ona decyduje ostatecznie o przekroczeniu grobowego dołu. Dlatego te ostatnie słowa – mistyczne i zarazem jak najbardziej egzystencjalne – Niemen oddaje chórowi, symbolizującemu wspólnotę, która przekształca pochód żałobny w pochód przekraczający czeluście śmierci, skierowany w przyszłość. Jest to niemal identyczny motyw, jaki pojawia się w *Vade-mecum* w wierszu *Śmierć*, przy czym tam ma on wymiar jednostkowy i spersonalizowany, tu zaś ogólny, totalny, niemal globalny. „Pochód żałobny – pisał Ireneusz Opacki – zmienia się w pochód zdobywczy i twórczy, pochód zamykający etap historii – w pochód otwierający nowy etap. To właśnie owo epopeiczne «przesilenie», epopeiczny

<sup>31</sup> Tamże s. 112.

«zakręt» w dziejach zbiorowości [...] Pochód, który rozpoczął się jako pogrzebowy – a dalej toczy się jako triumfalny, triumfalny dla idei Bema, którą czynnie przyjęła żywa społeczność”<sup>32</sup>. Dlatego właśnie Niemen nie zdecydował się na marsz funeralny. Słusznie uznał, że jego utwór – jeśli tylko ma oddawać prawdziwy sens tekstu Norwida – musi wybrzmiewać jak dostojny marsz, który od powolnych elegijnych wręcz tonów, poprzez dramatyzm, a nawet tragizm, przekształca się ostatecznie w chorałowy triumf, wybrzmiewający w finale. Ten triumf tli się przecież przez cały utwór, pojawia się przecież już na początku w części pierwszej, gdy chór intonuje podniosłe słowa Hannibala, dalej słyszymy go, gdy muzyka gęstnieje i uderza w ton wręcz patetyczny.

*A FUNERAL RHAPSODY IN MEMORY OF BEM*  
NIEMEN'S ROCK SUITE TO NORWID'S POEM

S u m m a r y

This paper analyses the musical structure of *Bema pamięci żałobnego-rapsodu* [A Funeral Rhapsody in Memory of Bem] produced by Czesław Niemen and his group Enigmatic, recorded in 1969. We have to point at the careful composition of this rock suite. Its three-part structure and musicians (apart from his rock band, the artist used also a mixed choir) were supposed to correspond not only with the course of lyrical narration in Norwid's text, but also stress its semantic vision. The poetic composition thus became the principal form-making factor – it laid down the foundations for the innovative form in rock music in Poland. The study seeks to show how Niemen interpreted and how he used music to render its sense. Much room is devoted to the vocal aspect: how Niemen coped with hexameter, a fact that in the past raised so much controversy. The vocal singer deliberately frees himself from the metric rigours of the poem and introduces his own interpretation in this respect; the main reason is to concentrate on the semantic properties of the text and his image function. On analysis of the intonation technique and the rhythmic rigour of music we may conclude that Niemen had on purpose introduced a conflict between them. This conflict enhances and makes real the presented reality, the qualities and values evoked by Norwid's poem. This contradiction allows to have an almost direct contact between the recipient and the essence of drama, the greatness and sublimity of General Bem. The whole of the work is constructed as “a speech of sounds,” as a dialogue between word and music.

Transl. Jan Kłos

**Słowa kluczowe:** Norwid, Niemen, suita rockowa, rondo, marsz, muzyka.

**Key words:** Norwid, Niemen, rock suite, rondo, march, music.

PIOTR CHLEBOWSKI – dr hab., adiunkt w Ośrodku Badań nad Twórczością C. Norwida KUL. Adres: ul. Staszica 3 p. 5, 20-880 Lublin; e-mail: quidam@kul.lublin.pl

---

<sup>32</sup> I. O p a c k i. *Rapsod ostatni, rapsod pierwszy* s. 164.