

BEATA WRÓBLEWSKA

Akademia Muzyczna w Gdańsku

Cechy stylistyczne Claude'a Debussy'ego w twórczości Witolda Lutosławskiego

Proponuję dzisiaj Państwu, abyśmy spojrzeli na twórczość Witolda Lutosławskiego przez pryzmat jej związków z poglądami estetycznymi Claude'a Debussy'ego.

Witold Lutosławski to wybitny polski kompozytor, który, „bywał niekiedy także »człowiekiem natury«. Miała ona dla niego postać wody i lasu, odgłosu ptaków, krzyku łabędzi i odbłasku światła Północy” – pisał Mieczysław Tomaszewski. Jego twórczość to „dialog z tradycją muzyki europejskiej, z polskim folklorem, z awangardową współczesnością, ze światem poezji, z własną publicznością, ze światem natury, z transcendencją”¹. Nietrudno dostrzec, że ten opis w pewnym stopniu mógłby się odnosić do Claude'a Debussy'ego, który już u progu XX wieku rozwinął technikę kompozytorską opartą na dominacji barwy i brzmienia. Jego muzyka oddając subtelne obrazy, zbliżała się do poezji i sztuk plastycznych.

Muzykolog Zbigniew Skowron, wgłębiając się w twórczość Witolda Lutosławskiego, wskazywał, że „wpływ muzyki europejskiej, zwłaszcza francuskich klasyków XX wieku, na rozwiązania dźwiękowe Lutosławskiego i ich stronę emocjonalno-ekspresyjną jawi się z całą wyrazistością”². Sam Lutosławski o swoim stosunku do muzyki francuskiej wypowiadał się w taki oto sposób: „z dwóch tradycji, jakie zapoczątkowały muzykę XX wieku, tj. z tradycji Schönbergowskiej i Debussy'owskiej, ta ostatnia jest tą właśnie, której przewagę czuję w mojej własnej pracy kompozytorskiej”³.

Dojrzały język wypowiedzi muzycznej Witolda Lutosławskiego wskazuje na to, że korzystał zarówno ze swoich doświadczeń z przeszłości, jak i z doświadczeń

¹ M. Tomaszewski, *Lutosławskiego dialogi i soliloquia*, „Res Facta Nova” 2007, nr 9 (18), s. 86, 87.

² Tamże, s. 73.

³ Z. Skowron, *Klasyki muzyki europejskiej w świadomości twórczej Witolda Lutosławskiego*, „Res Facta Nova” 2007, nr 9 (18), s. 70.

innych kompozytorów. Czerpanie inspiracji z tekstów francuskich nasuwa jednoznaczne skojarzenie z jego związkami z kulturą francuską. Kompozycja pt. *Paroles tissées* kojarzy się z tradycją liryki francuskiej, a zwłaszcza z muzyką najwybitniejszego w naszym stuleciu przedstawiciela muzyki francuskiej Claude'a Debussy'ego. Tadeusz Kaczyński pisał: „Po części decyduje o tym tekst pióra francuskiego poety [Jean-François] Chabruna i determinanty tego faktu w partii wokalne, ale po części także – miękkość frazy, wykończenie szczegółów, przejrzystość faktury i subtelna, pastelowa kolorystyka. Cechy te są w równym stopniu cechami języka muzycznego Debussy'ego, co Lutosławskiego”⁴.

Na podstawie powyższych wypowiedzi rodzi się pytanie: na ile poglądy estetyczne Claude'a Debussy'ego wpłynęły na postawę twórczą Witolda Lutosławskiego, którego język muzyczny kształtował się pod wpływem idei mistrzów tworzących wcześniej? Obaj kompozytorzy żyli i tworzyli w różnym czasie, działali w różnych środowiskach, w krajach znajdujących się w odmiennej sytuacji politycznej.

Witold Lutosławski żył w latach 1913-1994. W czasie studiów zetknął się z twórczością wielu współczesnych mu kompozytorów. Po ukończeniu studiów kompozytorskich w Konserwatorium Warszawskim postanowił kontynuować naukę w Paryżu u Nadii Boulanger, otrzymał stypendium, jednak wojna przeszkodziła w jego planach. Do Francji pojechał po wojnie – w 1946 roku trzy miesiące spędził w Paryżu i wtedy poznał Nadię Boulanger, jednak nie był jej uczniem. W wywiadzie z Zofią Owińską mówił: „kiedy przyjechałem do Paryża i regularnie przychodziłem na tak zwane środy – to był dzień, kiedy ona przyjmowała gości. (...). Podczas tych wizyt między mną a Nadią Boulanger nawiązała się prawdziwa przyjaźń. Okazywała mi wiele ciepła i zainteresowania. Mam kilka jej listów, bardzo dla mnie cennych. Zawsze przychodziła na wszystkie wykonania moich utworów w Paryżu i do końca życia zachowała to bardzo życzliwe zainteresowanie dla mnie”⁵.

Po wojnie podjął pracę w Polskim Radiu, a także włączył się w odbudowę życia muzycznego. Od 1945 roku działał we władzach Związku Kompozytorów Polskich. W latach pięćdziesiątych zarabiał na życie, komponując muzykę teatralną i radiową oraz piosenki. Od początku był związany z festiwałem „Warszawska Jesień”. W latach 1959-1974 był członkiem komisji programowej tego festiwalu. Kierował również Towarzystwem Muzyki Współczesnej. Działał w Związku Kompozytorów Polskich, a w latach 1954-1967 i 1971-1973 przewodniczył komisji kwalifikacyjnej. Pełnił rozmaite funkcje przy Polskim Wydawnictwie Muzycznym oraz Ministerstwie Kultury i Sztuki.

⁴ T. Kaczyński, *Lutosławski: Życie i muzyka*, Warszawa 1994, s. 66.

⁵ W. Lutosławski, *Baza wiedzy*, <http://www.lutoslawski.org.pl/pl/person,14.html> [data dostępu 04.07.2013].

Przez całe życie poszukiwał nowych rozwiązań dotyczących zarówno języka harmonicznego, jak i formy. Jego twórczość dzieli się na trzy okresy. Pierwszy okres – neoklasyczny – związany był z folkloryzmem, trwał do 1954 roku. Wyznaczają go m.in. utwory: *Wariacje symfoniczne* (1938), *I Symfonia* (1941), *Wariacje* na temat Paganiniego na 2 fortepiany (1941), *2 etiudy* na fortepian (1941), *Pieśni walki podziemnej* (1942-1944), 20 kolęd (1946), *6 piosenek* dzieciennych (1947), *Uwertura smyczkowa* (1949), *Mała suita* na orkiestrę kameralną (1950), *Tryptyk śląski* na sopran i orkiestrę (1951), *10 polskich pieśni ludowych* na tematy żołnierskie (1951), *5 melodii ludowych* na orkiestrę smyczkową (1952), *3 pieśni żołnierskie* (1953), *Koncert* na orkiestrę (1954).

Drugi okres twórczości trwający do 1960 roku charakteryzował się stworzeniem nowej harmoniki. Reprezentują go m.in. utwory takie jak: *Muzyka żałobna* (1954-1958), *5 pieśni* do słów Iłakowiczówny (1956-1957 wersja na mezzosopran i fortepian, 1958 wersja na mezzosopran i orkiestrę), *3 Postludia* (1958-1960).

Trzeci okres wyznaczają m.in.: *Gry weneckie* (1960-1961), *Trois poemes d'Henri Michaux* na chór i orkiestrę (1961-1963), *Symfonia nr 2* (1965-1967), *Paroles tissées* na tenor i orkiestrę kameralną (1965), *Livre pour orchestre* (1968), *Preludia i fuga* na 13 instrumentów smyczkowych (1970-1972), *Mi-Parti* na orkiestrę symfoniczną (1976), *Symfonia nr 3* (1981-1983), *Łańcuch I* na 14 wykonawców (1983), *Łańcuch 2. Dialog* na skrzypce i orkiestrę (1983-1985), *Łańcuch 3* na orkiestrę (1985-1986), *Koncert na fortepian i orkiestrę* (1987-1988), *Chantefleurs et Chantefables* cykl pieśni na sopran i orkiestrę (1989-1990).

Claude Debussy żył w latach 1862-1918, działał w Paryżu. Już w 1872 roku został przyjęty do konserwatorium paryskiego. Osiem lat później podjął studia z kompozycji u Ernesta Guirauda. W tym czasie przebywał u Nadzieży von Meck w charakterze nauczyciela jej dzieci. Podróżując z rodziną Nadzieży von Meck po Szwajcarii i Włoszech, zetknął się z muzyką Wagnera, a także z muzyką Borodina i Musorgskiego, poznając modne wówczas trendy w muzyce rosyjskiej. Zdobyte prestiżowej nagrody *Prix de Rome* umożliwiło mu dwuletnią kontynuację studiów w Rzymie. W 1887 roku powrócił do Paryża, gdzie obracał się w towarzystwie poetów, pisarzy i intelektualistów. Bywał w Librairie de l'Art Indépendant, a także na „wtorkach” Mallarmégo, a więc w środowisku symbolistów wyznających określony system wartości.

Osobowość artystyczna Debussy'ego także podlegała wielu wpływom: muzyki rosyjskiej, dalekowschodniej czy Wagnera⁶. Korzystał z tekstów ze względu na ich brzmienie i relacje z muzyką.

W jego poglądach estetycznych dominuje kult piękna. Ciekawiła go zawsze „inność”, wszystko, co odbiegało od „normy” przeciętności. Sięgał po teksty

⁶ Por. S. Jarociński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, Kraków 1976, s. 118.

Baudelaire’a, Verlaine’a, Mallarmego. Harmonika Debussy’ego o wartościach sonorystycznych inspirowała wielu kompozytorów i została w pełni rozwinięta dopiero przez kompozytorów muzyki najnowszej XX wieku. Nie uznawał utartych schematów architektonicznych, raczej szeregował nowe jakości brzmieniowe na zasadzie podobieństwa, wariantu bądź kontrastu. Debussy mawiał: „Chciałbym, żeby wyglądała tak, jakby wychodziła z cienia i chwilami doń powracała, żeby zawsze była dyskretną damą...”⁷.

Czy odkrycia Witolda Lutosławskiego nie przypominają założeń estetycznych samego Claude’a Debussy’ego? Analizując utwory obu kompozytorów, można zauważyć następujące wspólne cechy: wielodźwięki, stosunek muzyki do tekstu, dowolne traktowanie rytmiki, powtarzanie krótkich komórek dźwiękowych osnową kompozycji, odejście od tradycyjnego kształtowania formalnego.

Wielodźwięki

Praca nad barwą i brzmieniem utworów doprowadziła Witolda Lutosławskiego do stworzenia wielodźwięków (dwunastodźwięków) o złożonej strukturze, podatnych na wszelakie przekształcenia, które należą do ważniejszych przejawów jego stylistyki. Lutosławski jednoznacznie wskazywał, kto wywarł wpływ na jego twórczość w kontekście tworzenia „pionu dźwiękowego”: „Między innymi to właśnie zdumiewa mnie w geniuszu Debussy’ego, że w tak krótkim przeciągu czasu pokazał tak nieprzejrzone i niewykorzystane przedtem możliwości, jakie kryła w sobie 12-dźwiękowa skala równomiernie temperowana, będąca – jak wiemy – tworem wyprowadzonym w zasadzie z szeregu harmonicznego”⁸.

Podobnie jak dla Lutosławskiego, tak i dla Debussy’ego wielodźwięk był zagadnieniem czysto harmonicznym, który nie stanowił totalnej organizacji języka muzycznego. Debussy posługiwał się nową harmoniką nie dla samych powiązań między akordami, ale dla uzyskania właściwego ich brzmienia, zwłaszcza w przypadku akordyki paralelnej. Upodobanie do akordyki paralelnej wynikało u tego kompozytora z myślenia kategoriami sonorystycznymi⁹. Tak ukształtowane struktury akordowe oddziałują w sposób istotny na bieg linii melodycznej. Kompozytor wykorzystuje różne typy struktur horyzontalnych: tradycyjną szeroką melodykę z poprzednikiem i następnikiem, rotacyjne struktury melodyczne o wyrazistej rytmice i charakterze tanecznym, autonomiczne kompleksy dźwiękowe przypo-

⁷ „Pan Debussy nie grzeszy bez wątpienia ani pospolitością, ani banalnością. Wprost przeciwnie, ma widoczną, a nawet zbyt widoczną skłonność do poszukiwania niezwykłości” – cytat z raportu sekretarza Académie des Beaux-Arts z 1887 r. [w:] S. Jarociński, dz. cyt., s. 15.

⁸ Z. Skowron, *Klasyki muzyki europejskiej XX wieku...*, s. 71.

⁹ Por. S. Jarociński, dz. cyt., s. 160.

minające frazy z elementami selektywnymi, jak również melodykę figuracyjno-ornamentalną jako strukturę o czystym znaczeniu sonorystycznym¹⁰.



Przykład 1. C. Debussy, *Fêtes galantes. En sourdine. Laissons nous persuader*, akordyka paralelna

Już we wczesnych kompozycjach Lutosławskiego (np. *I Symfonia*) spotykamy rozwiązania harmoniczne charakterystyczne dla języka muzycznego znanego z jego późniejszych utworów, jednak w pełnym wymiarze właściwa jemu harmonika ujawniła się ostatecznie w *Pięciu pieśniach* do słów Kazimierzy Iłakowiczówny i w *Muzyce żałobnej*. Dwunastodźwięk wyzwalał nowe wartości sonorystyczne: „Przechodząc do sprawy barwy i jej związku z dwunastodźwiękiem, muszę na wstępie przedstawić moje doświadczenia jako słuchacza muzyki. Dla mnie barwa dźwięku, a więc to, co nazywamy kolorowością, barwnością muzyki, zależy tylko w części, i to nie największej, od doboru instrumentów, artykulacji, dynamiki. Elementy te funkcjonują dopiero w połączeniu z pewnymi zjawiskami natury harmonicznego, wtedy nabierają rumieńców, kolorów, indywidualności”¹¹.

Lutosławski poszedł dalej, selekcionując wielodźwięki wedle pokrewieństw i różnic brzmieniowych: dwunastodźwięki miękkie i ostre, ciepłe i zimne, wyraziste i pozbawione charakteru, te najbardziej odrębne składające się z interwałów jednego typu, np. z samych półtonów, za mniej indywidualne niż złożone z rozmaitych interwałów¹². Szczególnie pieśń *Morze* (pierwsza z *Pięciu pieśni* do słów

¹⁰ Debussy'ego urzekła arabeska: „Arabeska w jego rozumieniu to po prostu linia melodyczna, bujająca swobodnie i nie związana z żadnym tematycznym-motywowym rozwojem” – tamże, s. 159. Arabeska wg niego była pozbawiona określonych walorów symbolicznych: „Zachwyca go w niej to, że działa ona jedynie swym czystym pięknem, nie zindywidualizowanym, wyzbytym wszelkiego psychizmu” – tamże, s. 109.

¹¹ B. Pocięj, *Muzyka w kontekście kultury. Spotkania muzyczne w Baranowie 1976*, Kraków 1978, s. 92.

¹² Por. T. Kaczyński, dz. cyt., s. 52.

Kazimierzy Iłakowiczówny, na głos żeński i 30 instrumentów solowych) kojarzy się z muzyką Claude'a Debussy'ego. Muzyka nie ilustruje dokładnie jej treści, ale posiada swój muzyczny odpowiednik.

The image shows a page of a musical score for 'Morze z Pięciu pieśni' by W. Lutosławski. The score is arranged in systems. The top system includes the piano (pft) and arpeggio (arpe) parts. The second system features the voice part with lyrics in Polish and English. The third system contains the string parts, including violins (vni), violas (vlc), and violas/contrabasses (vc). The score is marked with dynamics such as *mp* and *p*. A circled number '25' is present in the piano part.

pft

arpe

voce

tak bie - ga bie - ga u dol. u dol. do Mo - ra
and ran - ning run - -ing on. on towards white and

vni

vlc

vc. II

Przykład 2. W. Lutosławski, *Morze z Pięciu pieśni*
do słów Kazimierzy Iłakowiczówny, nowe struktury akordowe
bazujące na skali dwunastodźwiękowej

Stosunek muzyki do tekstu

Debussy przyjmował zasadę bezwzględnej uległości muzyki wobec poezji, ale wobec takiej, która go inspirowała, pobudzała jego fantazję: „wolałbym zawsze rzecz, w której akcja ustąpiłaby miejsca ciągłom ekspresji uczuciowej. Wydaje mi się, że muzyka byłaby wtedy bardziej ludzka i bardziej przeżyta, że łatwiej byłoby pogłębić i wysubtelnić środki ekspresji”¹³. Debussy wprawdzie posługiwał się melodyjnym recytatywem, przestrzegając akcentacji i intonacyjnych właściwości mowy francuskiej, jednak był – jak pisze Stefan Jarociński – „nastawiony bardziej na wychwytywanie i przekazywanie nam tego, co kryje się między słowami”¹⁴.

Lutosławski natomiast uważał, że tekst jest integralną częścią utworu, „której nie powinno się tracić”¹⁵. W innym miejscu na temat utworów wokalnie-instrumentalnych mówił: „Otóż pierwsza zasada, która mi przyświeca: tekst nie stanowi elementu czysto dźwiękowego. Tekst posiada swoją treść, i ta treść w utworze słowno-muzycznym powinna być respektowana, nie może być wyłącznie pretekstem”¹⁶.

Z osobliwym podejściem kompozytora do tekstu spotykamy się w *Paroles tissées*; Lutosławski twierdził, że „w poezji, gdzie wszystko do końca jest powiedziane, nie ma miejsca na muzykę”¹⁷. W tym utworze surrealistyczny wiersz Jeana-François Chabruna umożliwiał różne rodzaje interpretacji ze względu na zestawienie szeregu oderwanych obrazów pozostających w jakimś związku ze sobą. Wiersz posiada aluzję w tytule, treść domyślną, do której autor nigdy nie dociera.

Obaj kompozytorzy uważali sztukę muzyczną za niezależną. W notatniku Lutosławskiego czytamy: „muzyka nie wyraża żadnych określonych uczuć, stanowi tylko ramy formalne, w których przy jej odtwarzaniu każdy wlewa swoje własne emocje: takie, na jakie go stać”¹⁸. Chodziło o obecność emocji pozamuzycznych. Stefan Jarociński potwierdza podobną myśl u Debussy'ego, która jest jak najdalsza od ilustracyjno-anegdotycznej programowości i przyjemnego służenia naturze¹⁹.

Koncepcja rytmiczno-melodyczna

Kolejnym odkryciem Lutosławskiego był aleatoryzm kontrolowany – kompozytor szukał nowych rozwiązań dla rytmiki, które pozwalałyby na rozluźnienie

¹³ List do E.H. Vasniera z 4 VI 1885. „La Revue Musicale” 1926 Mai, s. 29, [w:] S. Jarociński, dz. cyt., s. 123.

¹⁴ Tamże, s. 137.

¹⁵ B. Pocij, dz. cyt., s. 111.

¹⁶ Tamże, s. 98.

¹⁷ T. Kaczyński, dz. cyt., s. 66.

¹⁸ Tamże, s. 82.

¹⁹ S. Jarociński, dz. cyt., s. 169.

związków czasowych między dźwiękami, jednak nie tak, jak czynił to John Cage. U Lutosławskiego muzycy grają dźwięki dokładnie zaplanowane przez kompozytora. Każdy z nich gra tak, jakby grał solo, nie koordynując swojej partii z innymi. Kompozytorowi chodziło o to, „aby jego muzyka nabrała migotliwości, wiotkości i ruchliwości wewnętrznej”²⁰. Swoje odkrycie zastosował w *Grach weneckich* (*Jeux vénitiens*) (1961), gdzie oprócz fragmentów tradycyjnie zrytmizowanych pojawiły się odcinki „swobodne” (tzw. diaforalny kompleks dźwiękowy²¹).

Struktura wewnętrzna swobodnie potraktowanej sekcji posiada pomysł inicjalny w postaci motywu cząstkowego, interwencji złożonej z szeregu motywów pomysłów inicjalnych, wreszcie proste frazy aleatoryczne powstałe z rozwijającej się frazy na zasadzie przekształceń pomysłu lub kilku pomysłów inicjalnych oraz frazy złożone – o wieloplanowych ukształtowaniach formalnych ujętych synchronicznie, w którym każdy z planów jest prostą frazą aleatoryczną²². Na koniec utworu pojawiają się statyczne plamy dźwiękowe, nadające im klimat tajemniczości. W tym utworze gra barw instrumentalnych stała się głównym założeniem tektonicznym²³.

JEUX VÉNITIENS

Przykład 3. W. Lutosławski, *Gry weneckie*, fragment odcinka z części pierwszej (Ad libitum), która została umieszczona przez kompozytora w ramce

²⁰ T. Kaczyński, dz. cyt., s. 58.

²¹ „Diaforalny kompleks dźwiękowy – to zespół dźwięków tworzący – dzięki jednoczącemu go modelowi interwałowemu – pewną całość, ale poruszający się w przestrzeni w różnych kierunkach; w rezultacie formuje się struktura zawierająca wprawdzie cechy linearności i wertykalności, ale jej charakterystyka nie wyczerpuje się w tych określeniach, gdyż poszczególne cząstki prekompozycyjnego modelu interwałowego brzmią asynchronicznie, wypełniając swym brzmieniem dany odcinek utworu”. J. Paja-Stach, *Lutosławski*, [w:] E. Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna. Część biograficzna*, t. kł., Kraków 1997, s. 454.

²² T. Błaszkievicz, *Aleatoryzm w twórczości Witolda Lutosławskiego*. Prace Specjalne, vol. 3, Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Gdańsku, Gdańsk 1973, s. 41, 42.

²³ Por. tamże, s. 49.

Podczas spotkań muzycznych w Baranowie w 1976 roku Lutosławski wypowiedział się na temat rytmiki i organizacji wysokości dźwięków w technice komponowania z zastosowaniem ograniczonego działania przypadku w następujący sposób: „Struktura rytmiczna, jaka powstaje przy grze zespołowej ad libitum, będącą sumą wszystkich struktur rytmicznych występujących w poszczególnych partiach, jest zjawiskiem o wiele bardziej złożonym niż jakakolwiek polirytmiczna struktura występująca w muzyce tradycyjnej. (...) W ten sposób faktura rytmiczna osiąga pewną charakterystyczną „wiotkość”, niemożliwą do uzyskania w inny sposób”²⁴.

Debussy przeczuwał nieskończone możliwości w kształtowaniu materiału muzycznego, dążył do tej nieskończoności, szczególne znaczenie nadając intuicji w procesie tworzenia muzyki. W oświadczeniu złożonym w kwietniu 1902 roku na ręce Georges'a Ricou, dyrektora Opéra Comique w Paryżu, w związku z wystawieniem *Peleasa i Melizandy* pisał: „Pragnąłem muzyce przywrócić swobodę, która jest jej właściwa w stopniu być może większym niż jakiegokolwiek innej sztuce, nie jest ona bowiem ograniczona do mniej lub więcej dokładnego odtwarzania natury, lecz zdolna do wykrywania związków utajonych między Naturą a wyobraźnią”²⁵.

A w maju 1903 roku, w artykule pt. *Considérations sur le Prix de Rome au point de vue musical* umieszczonym w miesięczniku „Musica” czytamy: „Muzyka jest matematyką tajemną, której elementy sięgają nieskończoności. Jest odpowiedzialna za ruch wód, grę krzywych opisywanych przez zmienny wiatr. Nie ma nic bardziej muzycznego niż zachód słońca. Dla tego, kto umie patrzeć ze wzruszeniem, jest to najpiękniejsza lekcja rozwijania utworu, jaką zawiera ta księga nie dość często przeglądana przez muzyków – myślę o naturze”²⁶.

Lutosławski w odcinkach ad libitum widział dodatkową korzyść uzyskania przez poszczególnych członków zespołu dużo większego bogactwa rytmiki i indywidualnej ekspresji²⁷. Wiązało się to również z ideą wyzwolenia indywidualności każdego wykonawcy w ramach zespołu: „Absolutna ścisłość zapisu oraz dysproporcja między wymaganiami stawianymi wykonawcy a treścią zawartą w jego partii wyeliminowała jakąkolwiek przyjemność muzykowania. Przywrócenie tej przyjemności było drugim z moich celów, przy równoczesnej świadomości,

²⁴ B. Pociąg, dz. cyt., s. 77.

²⁵ S. Jarociński, dz. cyt., s. 15.

²⁶ „La musique est une mathématique mystérieuse dont les éléments participent de l'Infini. Elle est responsable du mouvement des eaux, du jeu de courbes que décrivent les brises changeantes; rien n'est plus musical qu'un coucher de soleil! Pour qui sait regarder avec émotion, c'est la plus belle leçon de développement écrite dans ce livre, pas assez fréquenté par les musiciens, je veux dire: la Nature...” – Cytat z artykułu *Prix de Rome 1880-1889* ze strony <http://www.musimem.com/prix-rome-1880-1889.htm> [data dostępu 01.05.2013].

²⁷ Por. S. Jarociński, dz. cyt., s. 81.

jak ważnym atutem w ostatecznym wyniku jest potraktowanie tego uczucia jako elementu wykonawczego²⁸. Do utworów podobnie skomponowanych należą m.in. *Trois poèmes d'Henri Michaux* – dzieło wokально-instrumentalne, gdzie obok dźwięków o nieustalonej wartości rytmicznej, a także obok tradycyjnego śpiewu wprowadził nowe sposoby wydobywania dźwięku: parlando, glissanda, szept, krzyk, pisk. Kompozytor w tekstach francuskiego poety Henri Michaux: *Pensees* (Myśli), *Le grand combat* (Wielka walka), *Repos dans le mahleur* (Odpoczynek w nie-szczęściu) poszukiwał jednak nie tego, co dookreślone i jednoznaczne, a tego, co niedookreślone i wieloznaczne. Tadeusz Kaczyński podaje, że kompozytorowi zależało na tym, „by każdy słuchacz mógł treść tej kompozycji odczytać subiektywnie²⁹”.

Przykład 4. W. Lutosławski, *Trois poèmes d'Henri Michaux*, krzyk wysoki opadający na ośmiosylabowym glissando

Z kolei Debussy w rozmowie z krytykiem muzycznym Pierre Lalo, myśląc o chórze, który miał grać pierwszoplanową rolę w powstającej operze komicznej *Diabeł w dzwonnicy*, wyrażał takie pragnienie: „To, co bym chciał zrobić, to coś

²⁸ B. Pociąg, dz. cyt., s. 89.

²⁹ T. Kaczyński, dz. cyt., s. 63.

najbardziej rozproszonego, zróżnicowanego, wyzbytego związków, nieuchwytnego, coś nieorganicznego, a jednak w istocie zorganizowanego... prawdziwy tłum ludzki, gdzie każdy głos jest swobodny i gdzie wszystkie pospołu stwarzają wrażenie i ruch całości"³⁰.

Powtarzanie krótkich komórek dźwiękowych osnową kompozycji

Utwory Claude'a Debussy'ego charakteryzują się dużą różnorodnością ze względu na różne pomysły dźwiękowe w obrębie jednej kompozycji. Dzięki wprowadzeniu elementu powtarzalności specyficznych segmentów dźwiękowych, powtarzalności niedosłownej, zbliżonej do pierwowzoru, kompozycje nie tracą spójności.

Lutosławski także stosował powtórzenia sekwencji brzmieniowych, rozmaitych uporządkowań. Dzięki temu zabiegowi technicznemu słuchacz był przygotowany do zaakceptowania nowego motywu. Nowy motyw jawi się w kategoriach swojej świeżości brzmieniowej. Takie konstruowanie jest metodą klasyczną, obecną u wiedeńskich klasyków, z której to korzystał także Lutosławski. Tym samym wyraźnie widać, jak wiele czysto technicznych elementów kompozytor zaczerpnął z konstrukcyjnych pomysłów dawnych mistrzów.

Poszukiwanie nowej formy

Następnym odkryciem Witolda Lutosławskiego była wielka forma o dwufazowym modelu formalnym. Uważał formę symfonii (zwłaszcza u Brahmsa) za zbyt rozbudowaną, ze znacznym nadmiarem wydarzeń muzycznych, postanowił skoncentrować się na jednej obszernej części poprzedzonej krótszym wstępem o charakterze statycznym, by wytworzyć u słuchacza znużenie i zaniepokojenie, co po nim nastąpi³¹. Do form o takiej budowie należą m.in. utwory: *Paroles tissées*, *Kwartet*, *II Symfonia*.

Debussy również dążył do stworzenia nowej formy: „Chciałbym, żeby doszło, i ja dojdę w końcu, do muzyki rzeczywiście wyzbytej motywów, a raczej zbudowanej z jednego ciągłego motywu, którego toku nic nie przerwie i który się nigdy nie powtórzy. Wówczas rozwój formy będzie logiczny, zwarty i dedukcyjny. Nie będzie już między dwiema reperyami tego samego charakterystycznego, związanego z miejscem motywu dzieła ani też pośpiesznego i powierzchownego zapełniania dziur. Rozwój nie będzie już tym rozdymaniem materiału, retoryką

³⁰ S. Jarociński, dz. cyt., s. 15.

³¹ T. Kaczyński, dz. cyt., s. 64.

profesjonała wyćwiczoną znakomitymi lekcjami, lecz ujmować się go znacznie w sensie bardziej ogólnym, a nawet i duchowym”³².

* * *

Zarówno w utworach Debussy’ego, jak i u Lutosławskiego znaleźć można wiele nowatorskich sposobów na kształtowanie materiału dźwiękowego oraz formy. Porównania zawarte w niniejszym artykule wyraźnie pokazują, że idee Debussy’ego były bliskie Lutosławskiemu, który otwarcie przyznawał, że twórczość wybitnego Francuza była dla niego inspiracją. Przytoczone przykłady dowodzą również, że nie było to proste powielanie gotowych rozwiązań, lecz raczej wykorzystywanie ich jako punktów odniesienia do wykształcenia własnego oryginalnego stylu.

Bibliografia

- Błaszkiwicz Teresa, *Aleatoryzm w twórczości Witolda Lutosławskiego*. Prace Specjalne, vol. 3, Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Gdańsku, Gdańsk 1973.
- Jarociński Stefan, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, PWM, Kraków 1976.
- Kaczyński Tadeusz, *Lutosławski: Życie i muzyka*, Sutkowski Edition, Warszawa 1994.
- Paja-Stach Jadwiga, *Lutosławski*, [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna. Część biograficzna*, t. klł, PWM, Kraków 1997.
- Pociej Bohdan (red.), *Muzyka w kontekście kultury. Spotkania muzyczne w Baranowie 1976*, PWM, Kraków 1978.
- Skowron Zbigniew, *Klasyki muzyki europejskiej w świadomości twórczej Witolda Lutosławskiego*, „Res Facta Nova” 2007, nr 9 (18).
- Tomaszewski Mieczysław, *Lutosławskiego dialogi i soliloquia*, „Res Facta Nova” 2007, nr 9 (18).

Witold Lutosławski’s work in the light of Debussy’s aesthetic view

The author of this article makes a comparison of the musical styles of two composers: Witold Lutosławski and Claude Debussy. The basic concepts of Lutosławski’s music at many points touches the aesthetic views of Debussy. This article is an attempt to answer the question: to what extent C. Debussy described as “revolutionary of the twentieth century” has had an impact on creative activities of Witold Lutosławski.

³² S. Jarociński, dz. cyt., s. 15.