

MARYLA RENAT

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

***Łańcuch II* Witolda Lutosławskiego** **Instrumentacja – technika koncertująca** **– dramaturgia**

***Łańcuch II* w literaturze przedmiotu**

Warsztat twórczy Witolda Lutosławskiego doczekał się już bardzo obfitej literatury muzykologicznej, rodzimej i obcej. Niezwykle przemyślany system dźwiękowy kompozytora, koncepcje formy i kształtowania faktury przykuwały uwagę wielu badaczy. Procedury kompozytorskie stosowane na wszystkich etapach jego 60-letniej drogi twórczej wykazywały liczne prawidłowości, posiadające znamiona systemu. Steven Stucky, jeden z autorów, szeroko zajmujący się muzyką Lutosławskiego przytacza dwa ujęcia okresów stylistycznych w jego twórczości. Według pierwszego całą spuściznę periodyzuje się w pięciu fazach: 1) okres wczesny, neoklasyczny do roku 1947, 2) okres środkowy obejmujący muzykę „użytkową” z lat 1947-1955, 3) okres przejściowy 1956-1960, 4) okres dojrzały 1961-1979, 5) okres późny 1979-1994. Drugie ujęcie, bardzo standardowe przyjmuje podział trójdzielny: 1) okres wczesny do 1955 roku, 2) okres środkowy 1956-1979 i 3) okres późny 1979-1994. W obydwu tych periodyzacjach zbieżny jest okres późny, z tym samym datowaniem¹.

Twórczość autora *Muzyki żałobnej* jest wysoce elitarna. W 1964 roku kompozytor wyraził następującą opinię: „Zasadniczym przeznaczeniem utworu muzycznego, tak jak każdego innego dzieła sztuki, jest przeżywanie go przez odbiorcę; (...) proces komponowania pojmuję przede wszystkim jako tworzenie kompleksów określonych doznań psychicznych mego odbiorcy”². Świadomość oddziaływania muzyki na słuchacza, konstruowania przekazu dźwiękowego była

¹ S. Stucky, *Ciągłość i zmiana: istota stylu Lutosławskiego*, [w:] Z. Skowron (red.), *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego. Studia*, Kraków 2000, s. 157.

² W. Lutosławski, *Kompozytor a odbiorca*, „Ruch Muzyczny” 1964, nr 4, s. 3.

zapewne czynnikiem mającym spory wpływ na tok dramaturgiczny jego dzieł. Niezależnie od stosowanej techniki dźwiękowej w danym utworze muzyka tego wielkiego artysty odznacza się zawsze dużą dynamiką zdarzeń.

Wybrana do niniejszych rozważań kompozycja *Łańcuch II* na skrzypce i orkiestrę powstała w późnym okresie twórczości, a na początku ostatniej dekady życia kompozytora, w latach 1984-1985. Szczegółowego omówienia języka dźwiękowego utworu dokonał Charles Bodman Rae w swej monografii *Muzyka Lutosławskiego*, opublikowanej w polskim przekładzie w 1996 roku w Warszawie. Autor skupia się tu na problematyce organizacji wysokości dźwiękowych, w tym także tzw. pasm harmonicznycych i tak charakterystycznych dla warsztatu Lutosławskiego akordów zespolonych. Wiele kart muzykologia zapisała na temat systemu harmonicznego kompozytora, nad którym pracował w drugiej połowie lat pięćdziesiątych.

Dziesięć lat wcześniej, w 1986 roku Barbara Smoleńska-Zielińska, w rok po powstaniu utworu, opublikowała artykuł na łamach „Ruchu Muzycznego”, podejmujący zagadnienie w pełni komplementarne w stosunku do analizy Charlesa Rae, a była nim szeroka refleksja nad ekspresyjną stroną dzieła. Rozważania tej autorki w porównaniu z tekstem angielskiego muzykologa są spojrzeniem na *Łańcuch II* „z drugiej strony”, z pozycji wsłuchanego w utwór odbiorcy. Obydwa opracowania pięknie się dopełniają.

W wielu innych monografiach, zbiorowych, jak i indywidualnych, zorientowanych na różne zagadnienia badawcze, utwór Lutosławskiego jest przytaczany wraz z innymi jego kompozycjami jako egzemplifikacja omawianego problemu.

Instrumentacja i technika koncertująca jako ważne komponenty języka dźwiękowego nie były w tych licznych publikacjach poruszane jako oddzielne zagadnienia.

Łańcuch II jest bez wątpienia utworem koncertującym, rodzajem koncertu skrzypcowego w czterech częściach. Idea techniki koncertującej realizowana jest tutaj w szerszym zakresie, dotyczy nie tylko współzawodnictwa solowych skrzypiec z orkiestrą, lecz całej obsady utworu. Współzależność pomiędzy instrumentacją a techniką koncertującą konstituuje w dużym stopniu dramaturgię utworu.

Rosyjska muzykolog Irina Nikolska opublikowała w 1994 roku w Sztokholmie (a więc w roku śmierci kompozytora) pracę zawierającą cykl swoich wywiadów z Lutosławskim z lat 1987-1992. W jednym z nich kompozytor mówi: „Tym, co zadowala mnie teraz pod każdym względem, jest *Łańcuch II*. Co do innych dzieł, zawsze wydawały się one zawierać coś irytującego”³.

Całkowita akceptacja przez kompozytora własnego dzieła oznacza sytuację, w której jemu samemu udało się osiągnąć pełnię swego artystycznego przesłania,

³ Cyt. za: S. Stucky, dz. cyt., s. 181.

oddać swą wizję zgodnie z własną wyobraźnią i zamysłem twórczym. *Łańcuch II* powstał na zamówienie dyrektora zespołu Collegium Musicum z Zurychu Paula Sachera, któremu utwór został dedykowany i tam też został po raz pierwszy wykonany 31 stycznia 1986 roku. Partię solową wykonała niemiecka skrzypaczka, Anne-Sophie Mutter. Był trzecim z kolei utworem koncertowym Lutosławskiego, po *Koncertie wiolonczelowym* (1969-1970) i *Koncertie podwójnym* na obój, harfę i orkiestrę kameralną (1979-1980).

Łańcuch II nosi podtytuł *Dialog na skrzypce i orkiestrę*. Utwór zbudowany jest z czterech części, zakładających wymienną część ametrycznych z ściśle dyrygowanymi, nazwy części III i IV dublują określenia dwóch pierwszych:

1. *Ad libitum*
2. *A battuta*
3. *Ad libitum*
4. *A battuta*

W pierwszym wydaniu partytury (Chester Music Limited, 1988) zamieszczony jest komentarz kompozytora na temat techniki łańcuchowej, polegającej na zazębianiu się kolejnych odcinków utworu w dwóch głównych partiach: solowej i orkiestrowej. Kompozytor pisze: „Tytuł utworu wiąże się z jego formą. W ostatnich latach pracowałem nad nowym typem muzycznej formy, która opiera się na dwóch niezależnych warstwach. Sekcje w każdej z nich zaczynają się i kończą w innych momentach. Fakt ten ma usprawiedliwiać tytuł *Łańcuch*”⁴. Zasadniczym jednak terenem kompozytorskich zabiegów są określone zasady następstw wysokości dźwiękowych w kilku aspektach, co potwierdza sam kompozytor: „przedmiotem moich zabiegów w ostatnich latach jest organizacja wysokości dźwięków (tj. melodia, harmonia, polifonia). W moim przekonaniu tradycyjna skala dwunastodźwiękowa nie została jak dotychczas całkowicie wykorzystana, w szczególności w dziedzinie harmoniki”⁵.

Organizacja, o której pisze Lutosławski, tworzy w przebiegach melodycznych jego utworów specyficzną aurę ekspresyjną. Polega ona między innymi na doborze klas interwałowych w następstwach melicznych oraz układów akordowych, występujących w tym utworze w postaci tzw. akordów zespolonych, obecnych również w innych wcześniejszych dziełach: *Pięciu pieśniach do słów Kazimierza Hłakowiczówny*, *Livre pour orchestre*, *Mi-parti*. Zasady organizacji wysokościowej współdziałają ściśle z dystrybucją kolorystyki instrumentalnej w *Łańcuchu II*, co będzie przedmiotem poniższych rozważań.

⁴ Cyt za: Ch.B. Rae, *Muzyka Lutosławskiego*, przeł. S. Krupowicz, Warszawa 1996, s. 207.

⁵ Tamże, s. 208.

Instrumentacja. Dystrybucja i współdziałanie instrumentów orkiestry. Orkiestracja akordów zespolonych

Zakres zastosowanych w zespole instrumentów w *Lańcuchu II* zbliżony jest do obsady orkiestry kameralnej i obejmuje:

- podwójną obsadę dętych drewnianych z wymianą drugiego głosu na instrumenty rozszerzające skalę,
- podwójną obsadę dwóch instrumentów dętych blaszanych,
- 2 grupy perkusji,
- fortepian,
- kwintet smyczkowy w obsadzie kameralnej.

Szczegółowy skład orkiestry jest następujący:

- 2 flauti: mutano in flauti piccolo
- 2 oboi: 2 muta in corno inglese
- 2 clarnetti in B: 2. muta in clarinetto basso in B
- 2 trombe in C
- 2 tromboni
- batteria (2 esecutori)
 - 1 timpani
 - campane
 - marimbafono
 - xilofono
 - vibrafono senza motore
- 2 campanelli
- 5 tom-toms
- 2 bongos
- tamburo

pianoforte muta in celesta

violino solo
minimo:
6 violini I
6 violini II
4 viole
4 violoncelli
2 contrabassi

Dobór instrumentów jest bardzo zróżnicowany, co potencjalnie zakłada równowagę wolumenu brzmienia wszystkich grup.

Część I, *Ad libitum*, posiada charakter wstępu, cała część jest następstwem ametrycznych bloków. Charles Bodman Rae wyróżnia w tej konstrukcji pięć stadiów, lecz „różne segmenty utworu zwykle zaczynają się i kończą w różnym czasie, częściowo nakładają się na siebie, zacierając celowo strukturalne podziały formy muzycznej. Powstająca forma utkana jest z różnych idei muzycznych co powoduje, że każda jej analiza próbująca wyznaczyć w partyturze jakiegokolwiek pionowe podziały jest (...) skazana na sztuczność”⁶. W instrumentacji wstępnej części Lutosławski posługuje się wyznaczonymi grupami instrumentów, które prowadzą dialog między sobą, niezależnie od partii solowej. Kompozytor operuje zarówno poszczególnymi grupami w sposób klasyczny, blokowo, jak i buduje grupowe zestawienia instrumentów różnych grup, takie jak:

2 flety + dzwony (początek)
2 klarnety + 2 fagoty + 2 trąbki + 2 puzony + fortepian (nr 3) 2 fagoty
+ marimba (nr 4 partytury).

W najbardziej zwarty sposób traktuje kwintet, a wybrane instrumenty perkusyjne włączają wstawki solowe (bongosy i tom-tomy, nr 14).

Część II, *A battuta* jest bardzo dynamiczna, „pełna rytmicznego wigoru, o jasno określonym punkcie docelowym”. Tym punktem docelowym jest główna kulminacja całej orkiestry w tej części, w numerze 59 partytury. W toku części II znajdujemy wyrafinowane zastosowanie techniki łańcuchowej. Jest ona użyta głównie do konstrukcji partii solowej, której ogniwa zazębiają się z kończącymi się, wcześniejszymi sekcjami orkiestrowymi. Bardzo plastycznie ukazuje to numer 38 partytury, w którym „groteskowy” fragment czterech partii orkiestrowych zazębia się z kantylenowym segmentem skrzypiec solowych:



Przykład 1. Witold Lutosławski, *Łańcuch II*, część II, *A battuta*, nr 38 partytury

⁶ Tamże.

Metryczny tok muzyki przywołuje ciągłość narracji ze wskazaną powyżej zasadą zazębiana faz rozwojowych formy i tym samym większą ciągłość w operowaniu grupami instrumentalnymi, zwłaszcza w pierwszej fazie. W niej grupa dęta niemal stale współdziała z kwintetem. W fazie drugiej (od nr. 37), *Tempo II*, następuje wyodrębnianie kameralnych grup. Polegają one na zestawieniach międzygrupowych:

flet + klarnet + vni I i vni II – nr 42
 wibrafon + fortepian + vni I (divisi a 3) i vni II (divisi a 3) – nr 43 flet piccolo
 + ksylofon + vni I – nr 46.

Jak widać, zestawienia instrumentów są tu bardzo wyszukane. Ich dobór zapewnia selektywność brzmienia każdego z nich poprzez silną odrębność barwową. W momentach dążeń kulminacyjnych następuje zwielokrotnienie obsady z ujednoliceniem faktury i zatrzymaniem akcji w pełnej obsadzie dętych i smyczków na długim akordzie (kulminacja, nr 59) o dużej gęstości harmoniczej. Jest to akord dwunastodźwiękowy, w którym wysokości dźwiękowe są równomiernie rozłożone w rejestrach, tworząc w całości bardzo szerokie, łączone pasmo harmoniczne, zawarte w ambitusie ponad 7 oktaw: $Ges_1 - cis^4$.

Warto w tym miejscu zatrzymać się na sposobie zinstrumentowania, jaki stosuje Lutosławski w tego typu szerokich pionach akordowych. Wszystkie użyte w *Łańcuchu II* akordy dwunastodźwiękowe są akordami zespolonymi⁷.

Zwróćmy uwagę na jeden z nich, zastosowany w numerze 35 partytury pod kątem rozdysponowania poszczególnych wysokości w głosach instrumentalnych i ich zdwojeń oraz rozmieszczenia w oktawach:

flety + I skrzypce (div.):	d^3, a^3 – oktawa trzykreślna
oboje + II skrzypce (div.):	fis^2, h^2 – oktawa dwukreślna
trąbki + altówki:	c^2, dis^2 – oktawa dwukreślna
puzony + altówki:	e^1, g^1 – oktawa razkreślna
wiolonczele:	gis, cis^1 – oktawa razkreślna i mała
klarnety:	fis, h – oktawa mała
fagot:	B, f – oktawa wielka i mała
kontrabas:	B_1, F – oktawa kontra i wielka.

⁷ Akord zespolony to wielodźwięk, który powstał w wyniku nałożenia na siebie dwóch lub większej liczby akordów prostszych. Jego rodowód wywodzi się od Strawińskiego. Lutosławski rozwija tę ideę, konstruuje dwunastodźwiękowe akordy zespolone poprzez nałożenie trzech komplementarnych czterodźwięków o różnej strukturze interwałowej, występujących równocześnie w różnych rejestrach – pasmach harmonicznym (por. Ch.B. Rae, dz. cyt., s. 67).

Wysokości w oktawach od razkreślnej do trzykreślnej posiadają barwę zdwojoną (zdwojenia tej samej wysokości w partiach dwóch instrumentów z różnych grup). Ponadto niektóre klasy wysokości są zdwajane w różnych rejestrach, np. klasa „fis” występuje w oktawach: małej i dwukreślnej i w trzech różnych instrumentach. Klasa tej wysokości została podkreślona z racji faktu, że stanowi środkową wysokość skali dwunastodźwiękowej (liczonej od „c”).

Znane w warsztacie Lutosławskiego jest pojęcie „klasy interwałowej”. Przypomnijmy jej definicję: klasa interwałów to grupa zawierająca interwał prosty (do trytonu), jego inwersję i wszystkie złożone, powstające w wyniku dodania do interwału prostego wielokrotności oktawy (przeniesień oktawowych). Każda klasa interwałowa oznaczona jest w systemie Lutosławskiego liczbą, określającą liczbę półtonów, jaką zawiera wyjściowy interwał prosty. Analiza struktury interwałowej całego pionu akordowego z nr. 35 *Łańcucha II* prowadzi do wniosku, że szersze interwały (kwinta, kwarta) są zastosowane w skrajnych rejestrach, a w średnicy skali są interwały mniejsze (tercja). Wszelkie interwały klasy 1 (według nomenklatury kompozytora), obejmujące półton, jego przewroty i przeniesienia oktawowe, użyte zostały tylko z zastosowaniem inwersji lub wielokrotności oktawy, np. dźwięk „b” występuje w oktawie kontra i wielkiej, a kolejna wysokość „h”, tworzącą razem z wysokością „b” 1 klasę interwałową została użyta w oktawie razkreślnej, a więc z przeniesieniem o dwie oktawy. Drugi przykład: wysokość „cis” pojawia się w oktawie razkreślnej, jej sąsiednia wysokość „d” dopiero w oktawie trzykreślnej. Interwały klasy 3 (tercja) użyte zostały w najbliższym sąsiedztwie rejestrowym, w tej samej oktawie, w „barwie zdwojonej”, czyli parze barw, połączeniu dwóch instrumentów o odmiennych tembrach. Każdej wysokości przyporządkowana jest jedna barwa instrumentalna lub „barwa zdwojona” (połączenie barw dwóch instrumentów z różnych grup). Ponadto Lutosławski nie zdwaja żadnej pojedynczej wysokości pomiędzy rejestrami.

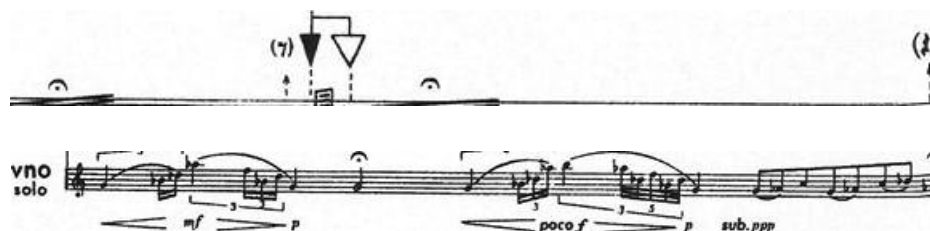
Ta sama zasada instrumentowania wysokości dźwiękowych występuje w następnych akordach zespolonych, a więc również w części II, w nr. 49 (tu z mniejszą liczbą instrumentów), we wspomnianej już głównej kulminacji, w nr. 59 (tu z zastosowaniem pełniejszej obsady) oraz w części IV, w końcowej kulminacji, w nr. 115 (z dołączeniem akordowych kaskad fortepianu i dobarwienia bongosami).

Powrót segmentacji formy, z udziałem aleatoryki czasowej w III części, *Ad libitum* wyzwala solistyczne traktowanie instrumentów ze wstawkami grupowymi. Solistycznie wyodrębnione zostają instrumenty smyczkowe: altówki, wiolonczele, kontrabasy, instrumenty perkusyjne (wibrafon), czelesta oraz instrumenty dęte. Jest to rodzaj *intermezza*, o wysublimowanej kolorystyce, urozmaiconej artykulacji (flażolety *tremolo*, *glissanda na flażoletach*, *pizzicato* bartokowskie) z użyciem tłumików w trąbkach i puzonach. Grupowe, krótkie wstawki formują „rozedrgane” minipląszczyzny na puchu sekundowo-tercjowym. O formie tej

The image shows a page of a musical score for a 12-instrument ensemble. The score is divided into two systems. The top system includes parts for flute (fl), oboe (ob), clarinet (cl), bassoon (fg), trumpet (trbe), and trombone (trb ni). The bottom system includes parts for violin solo (vno solo), violin I (vni I), violin II (vni II), viola (vle), and cello (vc). The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns with accents and dynamic markings such as *f*, *mf*, and *ff*. A "div." (divisi) section is indicated for the string quartet in the second system.

Przykład 2. Witold Lutosławski, *Łańcuch II*, część II, *A battuta*, akord dwunastodźwiękowy zespołowy, nr 35 partytury

części monografista kompozytora pisze: „Jej konstrukcja jest prostsza niż części drugiej i czwartej i jest zdominowana przez partię skrzypiec solo. Akompaniament orkiestry sprowadza się do różnych harmonicznyc i sonorystycznych faktur, które na ogół zbudowane są ze zbiorów dźwięków komplementarnych w stosunku do partii skrzypiec”⁸. Kształtuje się tu pewna zasada, krocząca po linii zależności melodyczno-instrumentacyjnej: bardziej statycznej melodyce solisty towarzyszą grupy instrumentalne, melodyce ruchliwszej, meandrycznej akompaniują „sonorystyczne dobarwienia” pojedynczych instrumentów.



Przykład 3. *Łańcuch II*, część III, *Ad libitum*, partia solowa z barwowym dopełnieniem tremolanda wibrafonu

Część IV, *A battuta*, syntetyzuje, scala chwyt instrumentacyjne poprzednich trzech części: dialogu grup, solistycznych partii, zespalania grup w *tutti*, tworzenia oryginalnych zestawień. Zwróćmy jeszcze uwagę na kwestię zakomponowania materiału dźwiękowego w zależności od zastosowanej szaty instrumentacyjnej. Zasada ta we wszystkich częściach pozostaje stała, a tu w ostatniej części podlega utrwaleniu. Mianowicie, chodzi tu o następującą właściwość: w odcinkach z udziałem pełnych grup instrumentalnych, *quasi-tutti*, obowiązuje jednolity melodyczny materiał, w sekwencjach solistycznie wyselekcjonowanych motywu jest odmienna w każdej partii, a dialogi grup lub dialog grupy z solistą są materiałowo zbliżone lub komplementarne. W kulminacji końcowej, w numerze 115, przed kodą, występuje ten sam akord zespolony co w części II (por. przykład 2), z przestawieniem niektórych składników w rejestrach i instrumentach. Podobnie jak w poprzednich akordach, tak i tu występuje bardzo wyrazista „barwa harmoniczna” w poszczególnych rejestrach – pasmach harmonicznyc. Jak przystało na ostatni chwyt kulminacyjno-akordowy, następuje tu poszerzenie ambitusu akordu (B_1 , kontrabasy – a^4 flet piccolo) i zwiększenie liczby zdwojeń.

Orkiestra w *Łańcuchu II* mieni się kalejdoskopem barw o intensywnym stopniu zmienności. Do specyfiki brzmieniowej poszczególnych grup, jak i ich współdziałania, a zwłaszcza brzmienia akordów zespolonych przyczynia się rozłożenie składników akordowych w rejestrach wszystkich instrumentów.

⁸ Ch.B. Rae, dz. cyt., s. 212.

Blokowe traktowanie grup instrumentalnych (i jednoczesna gra całej grupy lub jej części) obowiązuje w odcinkach ruchu rytmicznego, przepływu wiązek figuracyjnych lub sekwencji motorycznych. Mamy wówczas do czynienia z barwowymi kompleksami (w częściach I i III) o równomiernym rozłożeniu wysokości w rejestrach poszczególnych instrumentów.

The image shows a musical score for woodwinds, specifically a sequence of blocks for flutes (fl), oboes (ob), and clarinets (cl). The score is divided into two systems, each with two staves. The first system is marked with a circled '58'. The notation includes various dynamics such as *sub. ff* and *p*, and features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. The woodwinds play in a similar, block-like fashion, with many notes beamed together and slurred across measures.

Przykład 4. *Łańcuch II*, II część, nr 58 partytury,
sekwencja bloku dętych drewnianych

Na ostateczny kształt brzmieniowy zdarzenia dźwiękowego silnie wpływa artykulacja. Na przykład w figuracyjnych blokach dętych drewnianych (por. przykład 4) występuje niemal wyłącznie *legato*. Różnicowanie artykulacji (*staccato* – *legato*) ma miejsce we fragmentach dialogujących, co podkreśla zasadę kameralizacji instrumentów zespołu. Najszerszy wachlarz artykulacji prezentują smyczki wraz z typowo sonorystycznymi środkami, takimi jak: *tremolo* w najwyższym rejestrze czy ćwierćtony w szybkich, krótkich frazach.

Partia solowa we wszystkich częściach prowadzi własną, odrębną narrację, niezależną od materiału realizowanego przez instrumentarium orkiestrowe. W relacji między solową partią skrzypiec a grupami orkiestry na planie całego utworu obowiązuje zasada kontrastu, odmienności, materiałowej odrębności. Technika łańcuchowa ukazana jest tu w pełni, przejrzysto występuje w częściach *A battuta* (por. przykład 1). Odmienność partii solowej od orkiestrowej posiada jednakże charakter komplementarny, wyjątkowo eufoniczny, zbieżny z głosem skrzypiec orkiestry, jak w zakończeniu części III, gdzie na odcinku trzech taktów skrzypce solo i obydwie grupy I i II skrzypiec zespołu realizują wysokorejestrową frazę unisono.

Odrębność motywiki solowych skrzypiec od towarzyszących instrumentów orkiestry wchodzi już w zakres drugiego zagadnienia, jakim jest technika koncertująca.

Technika koncertująca

Łańcuch II jest dziełem koncertującym. Mamy w nim do czynienia z techniką koncertującą wielowarstwową. Wszelkie warianty współzawodnictwa grup instrumentalnych kształtują jedną warstwę – warstwę techniki koncertującej wewnątrzorkiestrowej. Środkiem dominującym jest dialogowanie horyzontalne sekwencji grupowych. W częściach metrycznych owe sekwencje zazębiają się, tworząc dialog łańcuchowo-synchroniczny, polifakturalny. Zazębiają się także szeregi motywiczne lub pojedyncze motywy tych samych instrumentów.

Technika koncertująca wyodrębnianych partii solowych instrumentów orkiestrowych jest krótkoodcinkowa, bazuje na antytezie barw instrumentalnych. Jako taka występuje rzadziej, w wybranych fragmentach utworu. W obydwu odmianach zawiera się jakby utajone koncertowanie tembrów grup orkiestrowych. Szczególnie interesujące są synchronizacje różnych typów figuracji, w różnych instrumentach, w tym samym paśmie rejestrowym.

The image displays a complex musical score for Example 5, featuring multiple staves. The top staff is a grand piano (G-clef), and the lower staves represent various string instruments (F-clefs). Vertical dashed lines are drawn across the score to indicate precise synchronization points between the piano and the strings. The piano part consists of intricate, rhythmic patterns, while the string parts feature similar rhythmic motifs, demonstrating the 'chain-like' synchronization mentioned in the text. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'sfz' (sforzando), and a rehearsal mark '85' is visible on the right side.

Przykład 5. *Łańcuch II*, część III, *Ad libitum*,
synchronizacja figuracji fortepianu i smyczków, nr 90 partytury

Analiza partii orkiestrowych uwzględniająca wszystkie składowe elementy prowadzi do wniosku, że istnieje także technika koncertująca małych planów

dynamicznych w odcinkach *quasi-tutti*. Najlepiej ukazuje to zjawisko warstwa figuracyjna instrumentów dętych w nr. 110-111 w części IV. Jest tu statyka wartości rytmicznych, statyka doboru wysokości i ciągła wymiennosc trzech stopni dynamicznych, stosowana w całym bloku. Powstaje w ten sposób efekt jakby przybliżania i oddalania się planu dźwiękowego.

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet (cl) and Flute (fg). Each instrument has two staves. The score is divided into four measures. Dynamic markings are indicated below the staves: *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). The markings alternate between measures, creating a rhythmic pattern of dynamic shifts. For example, in the first measure, the cl parts are marked *pp* and the fg parts are marked *mf*. In the second measure, the cl parts are marked *mf* and the fg parts are marked *p*. This pattern repeats in the subsequent measures.

Przykład 6. *Łańcuch II*, część IV, *A battuta*,
plany dynamiczne, nr 110 partytury

Współzawodnictwo barw instrumentalnych kompleksowych, kameralnych i solowych zbliża tę kompozycję do idei koncertu na orkiestrę.

Na wymienione powyżej komponenty techniki koncertującej zawarte w samym zespole orkiestrowym nakłada się narracja solowa, jak już wyżej nadmieniono, prowadzona materiałowo niezależnie, lecz skorelowana w przebiegu czasowym narracji orkiestrowej. Jak zauważa autor monografii kompozytora, zakres wysokości dźwiękowych sola skrzypcowego jest zawsze komplementarny względem głosów orkiestry. Mieści się zawsze w odmiennym niż orkiestra rejestrze, co wynika wprost z idei wysuwania partii solowej na plan pierwszy. Pomiędzy partią solową a zespołem istnieje niemal stale układ synchroniczny, a więc inaczej niż w relacjach między grupami instrumentów orkiestry. Proste dialogowanie – motywiczne czy frazowe, typowe w koncercie instrumentalnym doby klasyczno-romantycznej tutaj nie istnieje. Idea łańcuchowego ząębienia sekwencji formalnych partii solowej z partią orkiestry eliminuje niemal całkowicie dublujące zestrojenie obu tych podmiotów wykonawczych. W sensie materiałowym jawi się tylko zbieżność metryczna na krótkich odcinkach. Wynika z tego wniosek, że zasada koncertowania między solistą a orkiestrą realizowana jest na odmiennych zasadach niż koncertowanie wewnątrzorkiestrowe.

Technika koncertująca w *Łańcuchu II* posiada więc podwójny wymiar, rozgrywa się na dwóch płaszczyznach. Nadrzędną jest płaszczyzna solista – orkiestra, podrzędną – koncertowanie grup instrumentalnych i epizodycznie wyodrębnianych odcinków solowych w zespole. Specyficzna i wyrafinowana technika koncertowania służy z kolei dramaturgii utworu.

Dramaturgia i ekspresja

James Harley, jeden z badaczy twórczości Lutosławskiego, porównuje ogólny zamysł formalny *Łańcucha II* do modelu romantycznego cyklu sonatowego: „Po rapsodycznej części wstępnej następują części, które można by tradycyjnie określić jako scherzo i adagio, po nich zaś pojawia się błyskotliwy finał”⁹. Podkreśla również istotną rolę dramaturgiczną akordów dwunastotonowych, „których pojawienie się uwydatnia za każdym razem ważne punkty strukturalne utworu”¹⁰. Z kolei Jadwiga Paja-Stach konstatuje, że w tym, jak i w innych utworach koncertujących następuje symbioza modelu dwufazowego z elementami modelu tradycyjnego koncertu, co wydaje się bardzo trafnym spostrzeżeniem¹¹.

Po prawykonaniu dzieła w styczniu 1986 roku w Zurychu Detlef Gojowy opublikował w „Ruchu Muzycznym” recenzję, w której wygłasza swą opinię, że *Łańcuch II* utrzymany jest w duchu późnoromantycznej estetyki, dodając jednocześnie, że „jest to późny romantyzm w wydaniu kameralnym”¹². I dalej pisze: „ów romantyzm, przy wszystkich walorach wyrazowych zawiera jednak w sobie pewien chłód (...). Barwy orkiestrowe są przepyszne, fantastyczne i tajemnicze, ale odczuwa się, że owa tajemnica ma swoją konstrukcję”¹³. Pół roku po ukazaniu się tejże recenzji Barbara Smoleńska-Zielińska na stronach tego samego czasopisma ripostuje: „Autor sugeruje, że »także Lutosławski – po Pendereckim – zwrócił się ku późnoromantycznej estetyce naszego fin de siècle’u« i że nowy utwór »wręcz nawiązuje do Skriabina i Straussa«... Trudno chyba o bardziej fałszywe określenie stylu i poetyki naszego kompozytora, który reprezentuje postawę biegunowo przeciwną w stosunku do przytoczonych modeli”¹⁴. Jednocześnie autorka przyznaje muzyce Lutosławskiego sporą dozę ekspresji: „Emocjonalizm muzyki Lutosławskiego, ujawniający się nie od dziś, ma jednak swoje własne prawa i formuły, z gruntu odmienne od stylu i estetyki minionej epoki. Twórca ten wykształcił bogaty repertuar nowych „motywów westchnień” czy też po prostu figur ekspresywnych, obrazujących różne stany uczuć, a jakże świeżych w oddziaływaniu i niekonwencjonalnych. A przy tym – równie oryginalną pełną wyważonych napięć dramaturgię utworów”¹⁵. Po tym wstępie autorka artykułu przystępuje do omówienia *Łańcucha II* właśnie z punktu widzenia ekspresyjno-dramaturgicznego, nie szczędząc metaforycznych porównań i sformułowań

⁹ J. Harley, *Znaczenie formy symfonicznej w muzyce Lutosławskiego*, [w:] Z. Skowron (red.), dz. cyt., s. 226.

¹⁰ Tamże, s. 227.

¹¹ J. Paja-Stach, *Lutosławski i jego styl muzyczny*, Kraków 1997, s. 113.

¹² D. Gojowy, *Prawykonanie Chain II Witolda Lutosławskiego*, „Ruch Muzyczny” 1986, nr 8, s. 22.

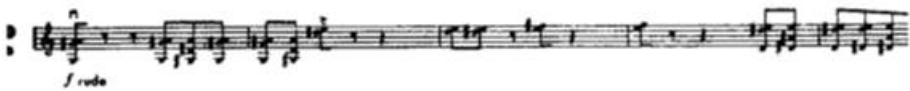
¹³ Tamże.

¹⁴ B. Smoleńska-Zielińska, *Łańcuch 2 Witolda Lutosławskiego*, „Ruch Muzyczny” 1986, nr 15, s. 3.

¹⁵ Tamże, s. 4.

stosowanych do opisu dzieł proveniencji romantycznej. W odniesieniu do tej muzyki bardziej wydaje się stosowne określenie „dramaturgia” niż ekspresja. Pierwsze z nich posiada szersze pole znaczeniowe, tłumaczy wszelką akcję, dynamikę zdarzeń. Pojęcie „ekspresja” zawsze mimo woli kojarzy się z uczuciowością, emocjonalizmem wyrażanym środkami artystycznymi.

Podstawową zasadą dramaturgiczną jest kontrastowanie na poziomie mikro- i makroformy. Odbywa się ono zarówno pomiędzy kolejnymi częściami, jak i poszczególnymi fazami wewnątrz każdej części. Odcinki formalne o określonej „fizjonomii” charakteru muzycznego są na ogół krótkie, dlatego proces ich oddziaływania w sukcesywnym następstwie nabiera wymiaru kalejdoskopu zdarzeń dźwiękowych, których działanie jest tylko chwilowe. Patrząc z perspektywy całych części, ich charakter dramaturgiczny jest ukształtowany jako wstęp i akcja właściwa. Barbara Smoleńska-Zielińska ujmuje to tak: „Pełna finezji i poetyckiej wrażliwości część I *Ad libitum* jest jakby dyskretną na razie zapowiedzią dramatu, tworzono go przez części następane”. Podążając torem określeń metaforycznych – jest „zawianiem akcji” i przygotowaniem słuchacza do dynamicznego typu muzycznej narracji. „Część II *A battuta*” – pisze wyżej cytowana autorka – „diametralnie różna od pierwszej, staje się głównym terenem rozwijającego się w zmiennych perypetiach dramatu”. Tutaj dramaturgia staje się rzeczywiście mocno wyostrzona, szybko postępująca do przodu, czasami wręcz gwałtowna. Są tu wyłożone główne tezy dramatu, wśród których wyróżniają się dwie myśli muzyczne. Pierwsza z nich w partii solowych skrzypiec, ostra fraza skrzypiec, określona *rude* (szorstko, gwałtownie) zbudowana jest z dysonansowych dwu- i trójdźwięków eksponujących półtony i trytony:



Przykład 7. *Łańcuch II*, II część, *A battuta*,
główna myśl partii solowej, nr 23 partytury

Przeciwstawieniem tej „drapieżnej” w wyrazie sekwencji jest odcinek kantylenowy *soave* (łagodnie, delikatnie):



¹⁶ Ch.B. Rae, dz. cyt., s. 209.

Charles Bodman Rae konkluduje te przeciwstawne myśli z punktu widzenia warsztatowego: „W pierwszym stadium części drugiej zróżnicowanie kolejnych ogniw partii skrzypiec jest osiągane przez kontrastujące zestawienia par interwałów, które są związane z różnymi oznaczeniami charakteru ekspresji wykonawczej”¹⁶. Początkowa, drapieżna myśl oparta została na dwóch klasach interwałowych: 1+6, a druga myśl na parze melodycznych interwałów klas 2+5. Kontrasty wyrazowe kompozytor wyzwała ściśle określonymi zasadami organizacji wysokości dźwiękowych. Rolę pierwszoplanową pełni oczywiście partia solowa, ona jest nośnikiem i pierwszym bohaterem, anonsującym nowe treści. Orkiestra treści te wzmacnia, dopełnia, lecz nigdy nie dubluje. Analitycy skłonni do odczytywania w muzyce nowej tradycyjnych form z pewnością odczytaliby w tych głównych myślach II części funkcję I i II tematu. O ile taka interpretacja w odniesieniu tylko do tych sekwencji skrzypcowych byłaby słuszna, to już całej części nie dałoby się rozpatrywać w kategoriach formy sonatowej. Wachlarz stanów ekspresyjno-brzmieniowych jest bardzo szeroki i nie ogranicza się tylko do dwóch przeciwstawnych myśli. W środku narracji dołącza się czynnik kolorystyczny, jako trzecia, ważna postać dramatu. Jednak postaci te są silnie wyeksponowane w jednorazowym pokazie i szybko wycofane. Ciągła zmienność owych różnych charakterów nie pozwala na dominację którejkolwiek z nich.

Część III, *Ad libitum* „to głęboko przejmujący poemat o niezwyklej kondensacji napięcia wyrazowego. Początek ma w sobie coś z bolesnego, tragicznego lamentu” – tak ją interpretuje Barbara Smoleńska-Zielińska. Odczytywanie kategorii wyrazowej bliskiej lamentowi wydaje się jednak nieco przesadzone. To kantylena nowego typu, która szybko przeobraża się w ciągi kolorystycznych figur. I znów sięgnijmy do wnikliwej analizy Charlesa Rae: „Łagodna zmienność przebiegu melodycznego partii solowej jest osiągana dzięki przemiennemu użyciu trzech wyrazistych typów melodii”¹⁷. Pierwszy typ to melodia typu *cantando, dolente*, zbudowana ze struktury interwałowej 1+2, drugi typ to „rozbiegane” grupy trzynutowe, będące dopełnieniem pierwszej w sensie jakości ekspresyjnej. Obydwa typy posiadają wiązanie par interwałów małej i wielkiej sekundy, lecz różnicowane są stroną rytmiczną. Trzeci typ melodii nie jest przez monografistę kompozytora słownie nazwany, tylko szczegółowo opisany strukturalnie i oszacowany jako „jeden z najbardziej charakterystycznych pomysłów melodycznych całego utworu”, a będący proveniencji harmonicznego, wywodzący się z trójdźwięku zmniejszonego (klasy interwałowe 3+4, por. przykład 3). Ten typ można określić jako refleksyjny, epicki. Oczywiście wiodące myśli melodyczne prowadzi instrument solowy. Dramaturgia III części rozgrywa się zatem w obrębie dwóch zasadniczych stanów ekspresyjnych, osiąganych konkretnymi strukturami interwałowymi: jakości *dolente* (smutno, boleśnie) i jakości liryczno-refleksyjnej.

¹⁷ Tamże, s. 212.

„Utwór zamyka pełen wirtuozowskiego rozmachu finał *A battuta (Vivace)*. W swoim charakterze (...) przypomina nieco finały dawnych utworów” – tymi słowami autorka hermeneutycznej charakterystyki *Łańcucha II* otwiera opis części IV. Jak przystało na ostatni etap kompozycji, jest on najbardziej dynamiczny, żywiołowy, będący rozwiązaniem dramatycznych treści etapów wcześniejszych. Tutaj też ma miejsce główna kulminacja: „Brutalny akord *fortissimo* obwieszcza powrót konfliktu w zaostrej postaci; narastający pęd i dramatyczne zwarcia prowadzą do totalnego wybuchu – powraca *Ad libitum*, rozsypuje się z hukem i trzaskiem misternie budowany kosmos dźwiękowy” – taką poetycką metaforą cytowana tu autorka oddaje ekspresyjny sens finału kompozycji. Brytyjski muzykolog od strony analizy warsztatowej uświadamia: „Umieszczenie dwóch dwunastodźwiękowych akordów zespolonych w części finałowej utworu ma fundamentalne znaczenie dla zrozumienia całości jej formy muzycznej: pierwszy z nich rozpoczyna tę część, drugi pojawia się w jej punkcie kulminacyjnym”¹⁸. Ponadto, jak komentuje Charles Bodman Rae, Lutosławski stosuje jeszcze ośmiódźwiękowy akord na początku drugiego stadium finału, w którym „kompozytor świadomie ogranicza gęstość harmoniczną faktury po to, aby nie osłabiać efektu punktu kulminacyjnego”¹⁹. Włączenie do finału epizodu *Ad libitum* jest symptomem jego syntetyzującego sensu dramaturgicznego.

Z połączenia tych dwóch obszernych komentarzy, jednego opisującego ekspresyjną warstwę, drugiego śledzącego środki techniczno-warsztatowe, wynika jasno, że dramaturgię całej kompozycji Lutosławski osiąga poprzez bardzo ściśle rozwiązania językowo-fakturalne, w tym głównie melodyczno-harmoniczne. Symbioza misternie budowanej warstwy technicznej z jej ekspresyjnym wymiarem daje rezultat dramaturgii układającej się w kształt czteroaktowy z punktem ciężkości akcji w częściach parzystych i spowolnieniem akcji w częściach nieparzystych. Układ czterech „aktów” *Łańcucha II* tworzy nadrzędną formę dramaturgiczną, układającą się w następujący schemat:

INTRODUKCJA
ZAWIĄZANIE DRAMATU – UKAZANIE KONFLIKTU
ROZWAŻANIE – REFLEKSJA KONFLIKTU
ROZWIĄZANIE I REKAPITULACJA

Pięknie komentuje metafizyczną istotę muzyki Lutosławskiego Bohdan Pocij: „Twórczość ta przedstawia sobą świat pełen ruchu, barwy i światła, a równocześnie pełen energii i zniewalającej siły. (...) Jest w tej muzyce nieprzerwane dążenie i proces narastający, a formie utworów z ostatnich lat odczytać można

¹⁸ Tamże, s. 214.

¹⁹ Tamże.

pewien »spektakl« kosmiczny: scalania się rozproszonych energii i ulotnych piękności w porywający wszechpotężny strumień siły. Jednakże skroś ten ruch i dramat kosmiczny, skroś wszystkie napięcia, wyładowania i zaskoczenia, skroś wszystkie starcia i walki – prześwituje prawda jedna – najważniejsza: prawda o dźwięku samym w sobie, dźwięku-źródle energii, dźwięku-źródle formy, dźwięku-źródle piękna, (...) dźwięku-monady, który jest zwierciadłem całego świata. (...) Taka jest główna idea metafizyczna muzyki Witolda Lutosławskiego”²⁰.

Bibliografia

- Gojowy Detlef, *Prawykonanie Chain II Witolda Lutosławskiego*, „Ruch Muzyczny” 1986, nr 8.
- Harley James, *Znaczenie formy symfonicznej w muzyce Lutosławskiego*, [w:] *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego. Studia*, Musica Iagellonica, Kraków 2000.
- Lutosławski Witold, *Kompozytor a odbiorca*, „Ruch Muzyczny” 1964, nr 4.
- Paja-Stach Jadwiga, *Lutosławski i jego styl muzyczny*, Musica Iagellonica, Kraków 1997.
- Pociej Bohdan, *Lutosławski a wartość muzyki*, PWM, Kraków 1976.
- Rae Charles Bodman, *Muzyka Lutosławskiego*, przeł. Stanisław Krupowicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.
- Smoleńska-Zielińska Barbara, *Łańcuch 2 Witolda Lutosławskiego*, „Ruch Muzyczny” 1986, nr 15.
- Stucky Steven, *Ciągłość i zmiana: istota stylu Lutosławskiego*, [w:] Zbigniew Skowron (red.), *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego. Studia*, Musica Iagellonica, Kraków 2000.

Chain II by Witold Lutosławski

Instrumentation – concert giving technique – dramatic effect

The article shows analysis of an important work by the composer, written in the last period of his artistic work. *Chain II*, with its subtitle *Dialogue for violin and orchestra*, was written in 1986, and it is Lutosławski’s second work in a row, presenting the technique of chain interlocked formal sections, as well as the consecutive stage in development of the harmonic language. The text of the article is divided into four major issues.

The first issue (paragraph), entitled “*Chain II* in the literature on the subject” analyses publications in which the work has already been comment on. Two titles, most extensively analysing the composition, were considered: i.e. the monograph *Muzyka Lutosławskiego* [The Music of Lutosławski] by Charles Bodman Rae and the article *Łańcuch 2 Witolda Lutosławskiego* by Barbara Smoleńska-Zielińska. The second paragraph – “*Instrumentation. Distribution and cooperation of the orchestra instruments*” is a detailed look at the line-up of the orchestra and function of individual instrumental groups in creating sound

²⁰ B. Pociej, *Lutosławski a wartość muzyki*, Kraków 1976, s. 126-127.

narration. The methods of instrumentation, i.e. twelve-note combined chords. The analysis reveals a superordinate conclusion: sound uniqueness of the twelve-note cords depends on distribution of chord elements in registers of different instruments. The relation of the solo instrument to the orchestra and the relations among instrument groups in the orchestra are discussed in the third paragraph – “*Concert giving technique*”. The final conclusion is the finding double dimension of the concert giving technique in *Chain II*, taking place at two levels: soloist – orchestra and playing a concert by instrumental groups of the orchestra together with isolated pieces of solo episodes.

The fourth issue of “*Dramatics and expression*” is an attempt at interpretation of the musical course of the work from the point of view of the entire expression course, which forms the superordinate system of 4 “acts” of the work:

Introduction

Setting up the drama – showing the conflict Deliberating – reflection of the conflict

Solution and recapitulation

Deliberations in the article are illustrated by 7 examples of musical notation.