

Forma dwuczęściowa w twórczości Witolda Lutosławskiego

Wprowadzenie

Struktura utworu jest jednym z ważniejszych elementów dzieła muzycznego. Analiza założeń formalnych wiąże się zwykle z tradycyjnymi zasadami architektonicznymi. „One to właśnie pozwalają na przeprowadzenie dość ścisłej systematyki zjawisk na zjawiska znane i nowe, przy czym nowe zjawiska najczęściej charakteryzuje się w sposób negatywny, tzn. wydobywa się głównie cechy różniące dane dzieło od układów tradycyjnych, bez wnikania, jakie istotne cechy pozytywne wnoszą te nowe zjawiska”¹. W muzyce Lutosławskiego zasady konstrukcji odgrywają istotną rolę, bo między innymi wpływają na charakter kompozycji, jej wydźwięk estetyczny i etyczny. Zasady te są ponadto „zwiastunami nowych ontologii muzycznych, tworzących transcendentny wymiar muzyki”². Problem formy był dla Lutosławskiego równie ważny jak system dźwiękowy czy budowa meliki. Twierdził, że w każdej ściśle skomponowanej formie muzycznej istnieją siły, które można by nazwać przeciwnymi sobie. Każda forma jest wynikiem znoszących się czy przeciwdziałających sił. Lutosławski rozumiał formę jako rozegranie i wypełnienie, jako kompozycję muzycznej akcji, zakomponowanie wydarzeń dźwiękowych. Kompozytor jest reżyserem i dramaturgiem dźwiękowych wydarzeń.

Witold Lutosławski traktował formę muzyczną jako: „układ poszczególnych rodzajów materiału muzycznego w odcinku czasu, który kompozytor przeznacz na utwór muzyczny”³. Forma utworu była dla kompozytora jego bardzo istotnym

¹ M. Borkowski, *Zagadnienie formy muzycznej w utworach dodekafonicznych Weberna*, „Res Facta” nr 6, Kraków 1972, s. 48.

² M. Bristiger, *Festiwal radiowy „Wokół Lutosławskiego”*, [w:] tenże, *Transkrypcje. Pisma i przekłady*, Gdańsk 2010, s. 214.

³ W. Lutosławski, *Z zagadnień formy muzycznej*, [w:] *O muzyce. Pisma i wypowiedzi*, opr. Z. Skowron, Gdańsk 2011, s. 46.

elementem. Budując kształt formalny swych kolejnych kompozycji, Lutosławski wykorzystywał doświadczenia ze swych wcześniejszych utworów. „Dla Lutosławskiego forma muzyczna nie miała racji bytu w postaci abstrakcyjnej konstrukcji”⁴. Ważna była dla niego również reakcja słuchacza i jego percepcja wykonanego dzieła. W jednym ze swych wykładów wyjaśnił swe rozumienie wielkiej formy zamkniętej. Według niego wielka forma to taka, która „zawdzięcza swe istnienie zdolności słuchającego do zapamiętania usłyszanej muzyki i integrowania jej poszczególnych fragmentów w czasie słuchania tak, aby utwór po wysłuchaniu (choćby wielokrotnym) dał się ująć jako wyobrażenie istniejące jakby poza czasem, podobnie jak obraz czy rzeźba”⁵. Powyższe uwagi kompozytora na temat formy swych utworów uzupełnia Michał Bristiger. W jednym z wywiadów stwierdza on: „Jego pojęcie o formie muzycznej, jego pojęcie o potrzebie doskonałości formy, inaczej mówiąc – o potrzebie piękna muzycznego, jego pojęcie o absolutnym panowaniu artysty nad swoimi wytworami, to znaczy o wzięciu odpowiedzialności za wszystko, co tworzy, może być sprawdzone tylko poprzez porównanie z tymi wartościami, a nie za pomocą wyników propagandy tej muzyki, czy jej się udało ulokować tam, czy gdzie indziej, bo to nie są kryteria”⁶.

Kwartet smyczkowy

Po licznych utworach przeznaczonych na wielką orkiestrę symfoniczną, jak: *Koncert na orkiestrę*, *Gry weneckie* na orkiestrę smyczkową czy *Trois poèmes d’Henri Michaux* na chór i orkiestrę, Lutosławski postanowił zmierzyć się z małym, kameralnym zespołem wykonawczym. W roku 1964 Radio Szwedzkie zamówiło u kompozytora utwór, którym chciało uczcić dziesięciolecie cyklu koncertowego poświęconego nowej muzyce pod nazwą „Nutida Musik”. Na tę okazję kompozytor napisał *Kwartet smyczkowy*. Prawykonanie utworu odbyło się w Sztokholmie 12 marca 1965 roku. Grał amerykański Kwartet LaSalle. Ten sam zespół zaprezentował również utwór po raz pierwszy w Polsce. Odbyło się to 25 września 1965 roku w ramach IX Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”⁷. W *Kwartecie* Lutosławski zastosował nowe zasady organizowania gry zespołowej i kształtowania formy. Po raz pierwszy przedstawił tu rezultat wielu lat przemyśleń na temat wielkiej formy. „Konstruuując formę *Kwartetu*, Lutosławski zainspirował się zasadą ruchomych, wiszących rzeźb Alexandra Caldera, przejął też ich określenie – *mobile* – obrazowo oznaczające własne, dźwiękowe obiekty, ruchome nie tylko w swym wewnętrznym

⁴ D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski. Droga do mistrzostwa*, Kraków 2005, s. 97.

⁵ W. Lutosławski, *Nowy utwór na orkiestrę symfoniczną*, „Res Facta” nr 4, Kraków 1970, s. 8.

⁶ M. Dziewulska, *Dzieło artystyczne jest nie tylko darem, jest zadaniem*. Wywiad z M. Bristigerem, [w:] M. Bristiger, *Transkrypcje*, Gdańsk 2010, s. 571-572.

⁷ T. Kaczyński, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, Wrocław 1993, s. 165.

brzmieniu, ale i w tym sensie, że w kolejnych wykonaniach trwać mogą dłużej lub krócej, grane mogą być szybciej lub wolniej, wisząc w przestrzeni czasu i kart domniemanej partytury. Skojarzenie z mobilami Caldera dotyczyło w wyobrażeniu Lutosławskiego też i efektu faktury jakby leżącej się w analogii do leżącej się ruchliwej, mieniającej się tkaniny”⁸.

Kwartet smyczkowy – według znawcy i badacza muzyki Lutosławskiego Andrzeja Chłopeckiego – „symbolizuje przeszłość w twórczości Mistrza, »grający« już głównymi elementami »Lutosławskiego właściwego«, a więc i dwunastodźwiękową harmoniką, i aleatorycznym kontrapunktem, i zasadą formy dwuczęściowej”⁹. Istotą *Kwartetu* były dwie charakterystyczne cechy: układ formalny podzielony na część wstępną i główną oraz aleatoryczne *ad libitum*. Podobnie jak w *Grach weneckich*, kompozytor zrezygnował tu również z taktowego i ściśle rytmicznego współgrania głosów na rzecz swobodnej gry czterech muzyków realizujących swe partie instrumentalne. Każdy z muzyków jest tutaj solistą, a wyznacznikiem ich wzajemnego współgrania jest tu indywidualne wyczucie tempa, rytmu i czasu. Istotą budowy formalnej *Kwartetu* jest jego dwuczęściowa struktura, co było nowością w owym czasie w dorobku Lutosławskiego. Części były zróżnicowane pod względem długości, rodzaju muzycznej narracji i ich ważności. Ich ważność kompozytor zaznaczył już w tytułach, określając je kolejno jako: *Część wstępna* (Introductory Movement) i *Część główna* (Main Movement), w której kompozytor buduje kulminację przez nagromadzenie materiału, a część I czyniąc rodzajem wstępu, wprowadzenia do muzycznej akcji. Część wstępna ma charakter mozaikowy, a część druga rozwija się w sposób płynny. Posiada ona jednak trzy formalne segmenty: pizzicatowe *furioso*, dążące do kulminacji *appassionato* i kończące utwór, realizowane w długich wartościach rytmicznych, w wysokim rejestrze glissandowe *funebre*.

„Uderzającą cechą *Kwartetu smyczkowego* jest wysoce indywidualny sposób, w jaki podszedł do kwestii samodzielności i współdziałania poszczególnych partii instrumentalnych”¹⁰. Lutosławski tak scharakteryzował formę *Kwartetu*: „Część pierwsza składa się z szeregu epizodów przedzielonych jakimś elementem – w różnych wariantach. Druga część – bardziej emocjonalna i mająca na celu »dokonanie« czy »spełnienie« – jest częścią podstawową i nie składa się już z krótkich, miniaturowych fragmentów”¹¹. Zapis nutowy *Kwartetu* to zapis czterech oddzielnie zapisanych głosów, a nie rodzaj partytury. Taki sposób notacji powoduje, że nie jest możliwe pionowe czytanie tej muzyki. Decydując się na taki rodzaj zapisu, Lutosławski pragnął uniknąć wrażenia, iż nuty umieszczone w tym

⁸ A. Chłopecki, *PostSłowie. Przewodnik po muzyce Witolda Lutosławskiego*, Warszawa 2012, s. 198.

⁹ Tamże, s. 13.

¹⁰ D. Gwizdalanka, K. Meyer, dz. cyt., s. 21.

¹¹ T. Kaczyński, dz. cyt., s. 31.

samym pionie powinny być zagrane jednocześnie, a to byłoby sprzeczne z intencją kompozytora. Taka realizacja utworu pozbawiłaby *Kwartet* jego „mobilnego” charakteru, który jest jego najbardziej istotną cechą.

45 FUNEBRE (ca 5 1/2/sec.)
 INSEMI TRAM F INSEMI
 bym together with the other.

vno I
 vno II
 vla
 vc.

Przykład 1. W. Lutosławski, *Kwartet smyczkowy*

W celu rozluźnienia związków czasowych i zastosowania specyficznej faktury w utworze Lutosławski zaproponował wykonawcom termin „mobil”. Kompozytor rozumiał to jako zmienną długość poszczególnych sekcji w rozmaitych partiach, co wynika z zespołowej gry ad libitum. W utworze Lutosławski zastosował długie, trwające do kilku minut sekcje, dzięki czemu powstają duże różnice pomiędzy poszczególnymi wykonawcami. Dlatego terminem „mobile” kompozytor pragnął podkreślić ruchomość czterech warstw utworu, zależną od sposobu wykonania. Sam kompozytor użył w stosunku do *Kwartetu* nazwy:

„Muzyka o rozszczępionym przebiegu czasowym”¹². Bardziej precyzyjnie starał się Lutosławski wyjaśnić słowo „mobile” w liście do pierwszego skrzypka Kwartetu LaSalle Waltera Levina. W liście tym kompozytor pisał: „Utwór składa się z sekwencji mobili, które mają być wykonane jeden po drugim i – jeśli nie ma innych wskazówek wykonawczych – bez żadnej pauzy. Wewnątrz pewnych odcinków czasu poszczególni wykonawcy grają swe partie zupełnie niezależnie od innych. Muszą oni samodzielnie decydować o długości pauz i sposobie realizowania zmian agogicznych. (...) Każdy z wykonawców powinien grać tak, jakby nie wiedział, co grają inni, lub przynajmniej tak, jakby nie słyszał niczego poza swoim własnym graniem. Nie wolno mu się martwić, że się opóźnia w stosunku do innych lub że ich wyprzedza”¹³. Taki sposób realizacji utworu powodował, że każdy z wykonawców *Kwartetu* stawał się solistą, a nie jednym z członków zespołu.

Witold Lutosławski napisał tylko jeden *Kwartet smyczkowy*, ale zawarł w nim idee, które zaważyły na jego dalszej twórczości, a przede wszystkim na twórczości orkiestrowej. Dwuczęściowa forma *Kwartetu*, wynikająca z doświadczeń słuchacza muzyki klasycznej, stała się podstawą i ramą konstrukcyjną dla innych jego kompozycji. Część pierwsza spełniała w tej konwencji rolę zapowiedzi, wprowadzenia, przygotowania do tego, co w istocie będzie się działo w części drugiej. Zapoczątkowany w *Kwartecie smyczkowym* układ formalny kompozycji Lutosławski z powodzeniem przeniósł na grunt orkiestry symfonicznej, co znalazło swe odbicie w *II Symfonii*.

II Symfonia

II Symfonia jest rozwinięciem i pogłębieniem idei formy zastosowanej po raz pierwszy w *Kwartecie smyczkowym*. Lutosławski pisał symfonię w latach 1965-1967 na zamówienie Norddeutscher Rundfunk w Hamburgu. Kompozytor nazwał utwór symfonią, rozumiejąc przez nią utwór na orkiestrę symfoniczną, napisany jako wielką formę zamkniętą.

Analogicznie jak *Kwartet smyczkowy*, także i *II Symfonia* składa się z dwu części: części wstępnej i części głównej. Część pierwszą kompozytor nazwał *Hésitant*, czyli „wahając się”, a część drugą, główną – *Direct*, czyli „wprost”. W skrócie można formę utworu określić następująco: część pierwsza jest rozczłonkowana, szeroko rozwinięta w czasie, część druga – maksymalnie zwarta i nastawiona na parcie do przodu. Lutosławski o jej budowie powiedział: „Moja *II Symfonia* składa się z dwóch części nierozdzielonych żadną przerwą. Ostatnie zdanie, należące do pierwszej części, jeszcze rozbrzmiewa, gdy druga część już się

¹² Tamże, s. 33.

¹³ A. Chłopecki, dz. cyt., s. 194.

tradycyjny. W piątym stadium następuje kulminacja: prymitywny rytm ustępuje nagle zbiorowemu ad libitum całej orkiestry w swej maksymalnej sile. „Na przestrzeni niemal całej drugiej części odbywa się stopniowa przemiana tempa ze spokojnego w coraz szybsze. Nie jest to jednostajne accelerando. Jednym ze sposobów realizowania tego przyspieszenia jest jednoczesne występowanie dwóch rodzajów tempa: powolnego i ruchliwego. Krótkie interwencje grup instrumentów dętych, grających w żywym tempie, na tle o wiele spokojniejszej, »ciągliwej« partii smyczków – oto przykład ilustrujący jeden ze sposobów transformacji tempa. Interwencje instrumentów dętych są coraz dłuższe, w końcu smyczki milkną i ruchliwe tempo opanowuje całkowicie sytuację”¹⁶. Tak więc organizacja czasu w tej części *Symfonii* polega na przejściu od rytmów złożonych, realizowanych ad libitum i połączonych z nakładaniem się na siebie poszczególnych partii instrumentalnych, do rytmów uproszczonych. Punktem kulminacyjnym całej części jest ponowne przejście do skomplikowanej struktury rytmicznej, granej przez orkiestrę tutti w konwencji ad libitum.

„W *II Symfonii* – najbardziej aleatorycznym dziele w dorobku Lutosławskiego – wielka, tradycyjnie dynamiczna forma »muzycznej epoki« łączy się ze statyką epizodów pozbawionych pulsu regulowanego obecnością kreski taktowej”¹⁷.

Po napisaniu *II Symfonii* Lutosławski w kolejnych swych dziełach rozwijał i wzbogacał idee nowej formy. Przykładem tego są: *Livre pour orchestre*, *Koncert wiolonczelowy*, *Preludia i fuga*.

Livre pour orchestre

W 1968 roku, na zamówienie dyrygenta i generalnego dyrektora muzycznego leżącego w Zagłębiu Ruhry niewielkiego niemieckiego miasta Hagen, Lutosławski skomponował *Livre pour orchestre*. Tytułem Lutosławski nawiązywał do tradycji muzycznej i takich kompozycji, jak: *Livres pour clavecin* François Couperina, *Livre pour quatuor* Pierre’a Bouleza czy też *Livre d’orgue* Oliviera Messiaena. W *Livre pour orchestre* Lutosławski konsekwentnie stosował swą zasadę, o której mówił: „W każdej muzyce rozróżniam momenty większego skoncentrowania wydarzeń muzycznych i pewnego odprężenia czy rozrzedzenia treści”¹⁸. I tak konstruowana jest forma *Livre*. Z uwagi na tytuł utworu, czyli *Księga na orkiestrę*, kompozytor nazwał jego części Rozdziałami (*Chapitres*). Utwór składa się z czterech Rozdziałów przedzielanych trzema Intermediami. Wszystkie te części grane są attacca. Zachodzi tu wyraźny związek pomiędzy momentami większej koncentracji narracji muzycznej i momentami rozrzedzenia, co

¹⁶ T. Kaczyński, dz. cyt., s. 52.

¹⁷ D. Gwizdalanka, K. Meyer, dz. cyt., s. 21.

¹⁸ T. Kaczyński, dz. cyt., s. 63.

wiąże się z dwoma rodzajami muzyki: ścisłym i ad libitum. „Pierwsze trzy części utworu, czyli pierwsze trzy »rozdziały« według nomenklatury zastosowanej w partyturze, to utwory napisane w technice – ze względu na sposób grania i dyrygowania – tradycyjnej. Części te charakteryzują się dużą koncentracją wydarzeń muzycznych i przy słuchaniu wymagają uwagi. Po każdej z nich nastąpić więc musi moment odprężenia. Temu celowi służą intermedia grane ad libitum i składające się z krótkiej, dość błahej frazy, która powtarza się pewną ilość razy”¹⁹.

Przykład 4. *Livre pour orchestre* – początek utworu

Tak więc akcja muzyczna w *Livre pour orchestre* rozgrywa się pomiędzy czterema Rozdziałami przedzielanymi trzema Intermediami. Trzy pierwsze Rozdziały są stosunkowo krótkie, a rozdziela je Intermedia o bliźniaczym, ornamentalnym charakterze fakturalno-motywicznym: pierwsze realizowane jest przez trzy klarnety, drugie przez dwa klarnety i harfę. Nasuwa się tu pewna analogia i podobieństwo do refrenów z części *Hésitant* z *II Symfonii*, gdzie refren też

¹⁹ Tamże.

wykonywały za każdym razem trzy instrumenty. Dominującą jakością Rozdziału I jest *glissando*, Rozdziału II – *pizzicato*. To, co w poprzednim Rozdziale zdawało się mało ważne – *glissando* – w Rozdziale III służy budowaniu kształtów motywicznych i całej muzycznej narracji tego fragmentu utworu. W pierwszych dwóch interludiach dominują instrumenty dęte drewniane, w trzecim – harfa i fortepian. We wszystkich stosowana jest podobna zasada wykorzystania materiału dźwiękowego: skala dwunastodźwiękowa podzielona jest na cztery częściowo nakładające się na siebie tetrachordy. Tetrachordy te tworzą akord o symetrycznym układzie interwałów: sekunda wielka – tercja mała – sekunda wielka. Trzy pierwsze Rozdziały zawierają niemal wyłącznie muzykę dyrygowaną tradycyjnie, podczas gdy Intermedia są aleatoryczne.

Intermedium trzecie przechodzi bezpośrednio w finałowy Rozdział IV, w którym za pomocą segmentów ad libitum kompozytor stopniowo rozbudowuje skomplikowaną fakturę polifoniczną, granych *cantabile* partiach instrumentów smyczkowych. Efekt ten Lutosławski osiąga przy użyciu środków harmonicznym i fakturalnym. Kulminację tworzy kompozytor przez narastanie akordów granych przez instrumenty dęte blaszane. Początkowo akordy te pełnią funkcję sygnałów dźwiękowych, jednak w miarę upływu czasu odległości pomiędzy poszczególnymi akordami stają się coraz mniejsze. To skracanie kolejnych segmentów prowadzi do punktu kulminacyjnego, który zawarty jest w numerze 445.

Rozwinięcie idei dwuczęściowej w *Livre* odbywa się na dłuższej przestrzeni. Dość krótkie pierwsze trzy części utworu stanowią jakby przygotowanie, wprowadzenie do właściwej akcji muzycznej. „Zarazem jednak w tym czteroczęściowym cyklu Lutosławski najważniejszą funkcję dramaturgiczną powierzył długiemu finałowi, który zajmuje połowę kompozycji – trwa tyle, co trzy poprzedzające go części łącznie, nadto góruje nad nimi rozmachem i powagą muzycznych treści”²⁰. Rozwój i ewolucję formy James Harley opisuje następująco: „Cztery »rozdziały« *Livre* przedzielone są krótkimi interludiami, pomyślanymi jako »miejsca oddechu« pomiędzy częściami. Pierwsze trzy rozdziały przygotowują dłuższą, rozwiniętą sekcję końcową, jednak są one bardziej wypracowane niż wstępna część *II Symfonii*. Dialektyczny proces, który ogranicza się w niej do konstrukcji formalnej (kontrasty między epizodami i refrenami, *Hésitant* i *Direct*), przeniesiony jest w *Livre* na obszar materiału muzycznego. Pierwsze trzy części są wprawdzie epizodyczne, ale wykorzystują materiał i strategię wzajemnych powiązań w sposób wykraczający poza zwykłą wymiennosc kontrastujących idei (jak na początku *II Symfonii*). Większe zastosowanie muzyki metrycznej również pozwala osiągnąć różnokształtne procesy rozwojowe”²¹.

²⁰ B. Smoleńska-Zielińska, T.A. Zieliński, *Witold Lutosławski. Przewodnik po arcydziełach*, Warszawa 2011, s. 85.

²¹ J. Harley, *Znaczenie formy symfonicznej w muzyce Lutosławskiego*, [w:] Z. Skowron (red.), *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego. Studia*, Kraków 2000, s. 212.

W *Livre pour orchestre* Lutosławski zastosował wiele nowych środków technicznych, wśród których uwagę zwraca wykorzystanie ćwierćtonów w smyczkach. „Lutosławski zawsze jednak uważał, że budowanie harmonii z ćwierćtonów daje muzykę brzmiącą fałszywie, toteż nie posłużyły mu one do rozszerzenia skali dwunastotonowej tak, jak to się dzieje np. w muzyce Aloisa Háby, lecz wyłącznie melodii – w postaci chromatycznych dźwięków przejściowych”²².

Koncert wiolonczelowy

Inspiratorem powstania *Koncertu wiolonczelowego* był znakomity wiolonczelista rosyjski Mścisław Roztropowicz. Jemu też kompozycję Lutosławski dedykował, a pracował nad nią w latach 1969-1970. Natomiast utwór zamówiła Royal Philharmonic Society i Fundacja Gulbenkiana. Roztropowicz zostawił Lutosławskiemu swobodę w doborze środków wykonawczych, aby nie zaprzętała sobie głowy techniką instrumentu, aby pisał przede wszystkim muzykę, a sprawa jej realizacji na wiolonczeli należeć będzie do Roztropowicza. Takie stwierdzenie wiolonczelisty ułatwiło kompozytorowi zadanie. Lutosławski wyznał: „Mogłem sobie pozwolić między innymi na zaproponowanie soliście zupełnie nowego palcowania. Wymagało tego konsekwentne użycie pochodów ćwierćtonowych, które na wiolonczeli są możliwe dzięki większym odległościom pomiędzy dźwiękami na gryfie, niż ma to miejsce na mniejszych instrumentach, na przykład na skrzypcach czy altówce. Granie ćwierćtonów na wiolonczeli jest zupełnie możliwe, podczas gdy na skrzypcach jest już problematyczne”²³. Po zapoznaniu się z partyturą *Koncertu* Roztropowicz stwierdził, że po trzydziestu latach grania na wiolonczeli musiał się uczyć nowego palcowania.

Kompozycja ta jest typowym koncertem wiolonczelowym, choć jego forma z tradycyjnym koncertem nie ma wiele wspólnego. Lutosławski szukał tu inspiracji i analogii, czerpiąc z innych sztuk, a w szczególności z teatru. Osią dramatów Szekspira był konflikt i ten konflikt starał się uczynić Lutosławski istotą swej kompozycji. Sytuacja taka winna być czytelna dla słuchacza już od pierwszych dźwięków utworu. W utworze występują dwie przeciwne strony: solista i orkiestra. Orkiestra jest czynnikiem, który interweniuje, przeszkadza w prowadzeniu i rozwijaniu partii instrumentu solowego. Zdarzają się momenty porozumienia, dialogu, ale jest on zakłócany przez instrumenty dęte blaszane. „Moim założeniem – wyjaśniał Lutosławski – było znalezienie jakichś głębszych racji dla użycia dwóch sprzecznych ze sobą niejako z natury elementów, jakimi są instrument solowy i orkiestra. Stosunek pomiędzy tymi dwoma elementami zmienia się

²² D. Gwizdalanka, K. Meyer, dz. cyt., s. 109.

²³ T. Kaczyński, dz. cyt., s. 71-72.

w trakcie utworu, dochodzi nawet do momentu pełnego ich zharmonizowania (kantylena), ale to właśnie stwarza okazję do najgwałtowniejszej interwencji, tym razem już wielkiej grupy orkiestry »blaszanej«...»²⁴.

13. *Koncert wiolonczelowy*

The image displays a page of a musical score for the Cello Concerto. It features ten staves of music. The first staff is labeled 'VC. solo' and includes the tempo marking 'Allegro' and the dynamic 'p indifferente'. Subsequent staves contain various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings such as 'pp', 'p', 'mf', and 'pp marcato'. Performance instructions like 'senza accell.', 'a tempo', and 'ritardando' are interspersed throughout the score. The page is numbered '13' at the top left.

Przykład 5. *Koncert wiolonczelowy* – partia wiolonczeli

²⁴ Tamże, s. 73.

Partnerzy występujący w omawianej kompozycji nie są równoprawni. „W oczywisty sposób bohaterem utworu jest wiolonczela: wiolonczela wirtuozowska i liryczna, indyferentna i błyskotliwa, rapsodyczna i impresyjna, agresywna i potulna, melodyczna i perkusyjna, *pizzicatowa* i *glissandowa*, energiczna i omdlewająca, groteskowa i namiętna w *molto espressivo*, wściekła i eteryczna, gęsta od brzmienia i mgławicowo we fłażoletach zwiewna, wdzięcząca się *grazioso* i prześmiewcza *poco buffo*, powabna *con eleganza* i stanowcza w *marziale*”²⁵.

W *Koncertie* da się wyodrębnić cztery odmienne, kontrastowo zestawione ogniwa, które można określić jako akty dramatu – grane są *attaca* i tworzą jeden ciąg wydarzeń. „Lutosławski pozostaje tu wierny własnemu, manifestowanemu w dojrzałej twórczości pojmowaniu dramaturgii formy, kształtowanej według zasady »od małego do dużego« (fazy wstępne, część główna). Największy ciężar wydarzeń, ich siła, tempo, a także moc wyrazowa dochodzą do głosu w członie głównym utworu, szeroko pojętym finale, który go koronuje. Ogniwa poprzedzające mają charakter wstępnych, ulotnych i zmiennych epizodów”²⁶.

Wspomniana wcześniej zasada konstrukcyjna „od małego do dużego” jest widoczna przez stopniowe rozszerzanie instrumentarium w trakcie rozwoju muzycznej akcji. *Koncert* otwiera solowa introdukcja wiolonczeli, grająca w wolnym tempie motywy i figury muzyczne rozgrywające się wokół dźwięku *d*. Drugą część realizuje solista z wybranymi instrumentami orkiestry, trzecią – solista i smyczki, a w czwartym solista z towarzyszeniem całej orkiestry. Narrację instrumentu solowego bądź krótkie dialogi grupy instrumentów orkiestry przerywa tutti orkiestrowe, bo jak już wcześniej wspomniano, formalną i ekspresyjną zasadą utworu jest walka i zmaganie się ze sobą dwóch stron konfliktu. Utwór kończy podwójna kulminacja: wiolonczeli i orkiestry. Najpierw następuje dziewięciodźwiękowy akord orkiestrowego tutti, a potem wirtuozowska kulminacja w partii wiolonczeli. „Ów pojedynek na kulminacje staje się niezwykłym zwieńczeniem całości, kompozycji, której perypetie śledzi się niczym sensacyjny, zrealizowany czysto dźwiękowymi środkami, brawurowy film abstrakcyjnej akcji”²⁷.

Preludia i fuga

Pracę nad utworem Lutosławski rozpoczął bezpośrednio po napisaniu *Koncertu wiolonczelowego*. Utwór powstał na zamówienie amerykańskiego dyrygenta Mario di Bonaventura w roku 1972, a przeznaczony jest na trzynaście instrumentów smyczkowych. Zawarta w tytule forma fugi jest nazwą umowną. Jej użycie

²⁵ A. Chłopecki, dz. cyt., s. 113.

²⁶ B. Smoleńska-Zielińska, T.A. Zieliński, dz. cyt., s. 94.

²⁷ A. Chłopecki, dz. cyt., s. 115.

Lutosławski wyjaśniał w programie XVII „Warszawskiej Jesieni”, podczas której odbyło się polskie prawykonanie utworu: „jest [ona] na pewno raczej aluzją do fugi barokowej, niż w ścisłym sensie tego słowa. Tym niemniej są tutaj oczywiste analogie. Na przykład na fragmenty aleatoryczne, wykonywane ad libitum, a zatem będące muzyką raczej statyczną, i fragmenty ściśle określone w czasie, wykonywane a battuta, a więc aktywniejsze harmonicznie – odpowiada klasycznej dyspozycji odcinków utrzymanych w jednej tonacji i fragmentów modulujących. Te pierwsze służą ekspozycji tematów, drugie – przejściom pomiędzy ekspozycjami”²⁸.

Kompozycja składa się z siedmiu ząbających się preludium i rozbudowanej, następującej po nich fugi. Kompozytor dopuszcza różne możliwości wykonywania utworu. Tak objaśnia to w komentarzu zamieszczonym w partyturze: „Utwór może być wykonany w całości lub w różnych skróconych wersjach. W wypadku wykonania w całości obowiązuje wskazana kolejność *Preludium*. Natomiast oddzielnie wykonywać można dowolną ilość preludium w dowolnej kolejności, łącznie ze skróconą wersją *Fugi* lub też bez niej. Pomiędzy *Preludium* nie należy stosować pauz, skomponowane są bowiem w taki sposób, że zakończenie każdego z *Preludium* może zachodzić na początek któregośkolwiek z pozostałych”²⁹. O wyborze wersji wykonawczej decyduje dyrygent.

Preludia i fuga to kolejny przykład realizacji formy dwudzielnej. Część pierwszą stanowi obszerny wstęp, w którym obserwujemy coraz to inne, zmienne i niedopowiedziane do końca myśli muzyczne. Składa się z siedmiu preludium, krótkich miniatur o bardzo zróżnicowanej formie i materiale dźwiękowym. Są to oddzielne pomysły muzyczne, które w kolejnych wykonaniach mogą być szeregowane w zmiennej kolejności. Wykonywane winny być bez przerw i zachodzić na siebie – analogicznie jak epizody w *II Symfonii*. Ostatnie dźwięki każdego preludium są odpowiednio dopasowane do początkowej frazy dowolnego preludium. Koniec każdego preludium ząbają się z początkiem następnego w taki sposób, że następstwo tych preludium dla słuchacza staje się niezauważalne. „Preludia te tworzą bogaty wachlarz najsubtelniejszych pomysłów dźwiękowych Lutosławskiego, tym bogatszy, że każda z miniatur jest jeszcze wewnętrznie złożona. Wiązki głosowe łączą się w precyzyjnych kontrapunktach z innymi wiązkami, a nawet w ramach jednej miniatury spotykamy misterną grę zmian i kontrastów. Niemniej każde preludium tworzy określony łuk wyrazowy: po osiągnięciu szczytowego punktu natężenia pierwotnego pomysłu następuje spadek, rozluźnienie, jakby stopniowe zubożenie”³⁰. Głosy grają tę samą linię melodyczną, ale

²⁸ Program XVII Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 1973, s. 190.

²⁹ W. Lutosławski, *Preludia i fuga*, Kraków 1973.

³⁰ B. Smoleńska-Zielińska, A.T. Zieliński, dz. cyt., s. 104.

w różnej, swobodnej rytmice. Tworzą w ten sposób swoiste wiązki głosów o wspólnym obliczu muzycznym, ale zindywidualizowanych wewnątrznie.

Część druga, główna – to pod względem dźwiękowym i ekspresyjnym pełna realizacja artystycznej problematyki utworu. Tworzy ją sześciotematyczna fuga. Tematy fugi Lutosławskiego są wiązkami nakładającymi się na siebie zindywidualizowanych pomysłów dźwiękowych. Fugę rozpoczyna ekspresyjna introdukcja, po której następuje ekspozycja sześciu tematów, które kompozytor kolejno charakteryzuje zmiennymi nazwami: *cantabile*, *grazioso*, *lamentoso*, *misterioso*, *estatico*, *furioso*. Każdy temat intonują nie pojedyncze instrumenty, ale wspomniana wcześniej wiązka głosów. Sześć tematów fugi kompozytor przedziela intermediami kształtowanymi w oparciu o kontrastujący z nimi materiał muzyczny. „U Lutosławskiego tematy mają charakter stabilny, są bardziej skupione i skoncentrowane na jednym wybranym pomysle, którego obraz dźwiękowy i rytmiczny (ruchowy) trwa, mimo »swobodnego« współgrania indywidualnych wykonawców – a raczej jest sumarycznym wynikiem tego współgrania”³¹. Po ekspozycji tematów następuje kolejny fragment zbudowany z intermediów, a następnie – kompozytor ukazuje reminiscencje poszczególnych tematów, tworząc rodzaj przetworzenia. Tworzy ich różne kombinacje, kontrapunkty, komplikując coraz bardziej muzyczną narrację. Narasta napięcie emocjonalne, muzyka staje się coraz bardziej złożona.

W porównaniu z poprzednimi utworami Lutosławski w *Preludiach i fudze* wzmocnił temperaturę emocjonalną swej muzyki. Rozbudował melikę, rozwinął swe wcześniejsze pomysły, jak na przykład przyspieszenie ruchu przed kulminacją. W rozmowie z Tadeuszem Kaczyńskim kompozytor powiedział: „wszystko, co jest w sztuce wartościowe, musi być rezultatem stanu ekstazy, posiadania pewnych mocy, które w powszednim biegu życia nie są udziałem człowieka. Człowiek jest zdolny tworzyć dzieła artystyczne tylko wtedy, gdy wyrasta niejako ponad samego siebie i staje się czymś wyższym, lepszym, bardziej wydajnym”³².

Zakończenie

Witold Lutosławski łączy w sobie doświadczenia kompozytora, teoretyka, słuchacza i wykonawcy (pianisty i dyrygenta). Wobec wszystkich najistotniejszych problemów współczesnej muzyki zajmuje głęboko przemyślane, niekonunktualne i oryginalne stanowisko. Według niego celem muzyki jest wspólnota przeżyć, w której zarówno twórca, jak i odbiorca są dwiema częściami jednego instrumentu. Jedną z zasadniczych cech jego postawy twórczej było nie tylko

³¹ Tamże, s. 105.

³² T. Kaczyński, dz. cyt., s. 84.

cyzelowanie najdrobniejszych elementów partytury, lecz przede wszystkim sposób komponowania polegający najpierw na opracowaniu szeregu ścisłych reguł porządkujących większość elementów muzycznych, a następnie na realizacji wizji dźwiękowej w oparciu o owe reguły. W swej twórczości odwoływał się do najważniejszego czynnika, który sam określił jako OWD, „czyli organizacja wysokości dźwięków. Mówiąc tradycyjnymi słowami, jest to melodyka, harmonika, kontrapunkt. Terminy te jednak nie przystają w pełni do dzisiejszej muzyki, dlatego lepiej jest mówić o organizacji wysokości dźwięków, organizacji czasu itd.”³³. Opracowanie tych reguł było rezultatem długoletnich prac i doświadczeń. W ich wyniku Lutosławski wypracował między innymi własny system harmoniczny, ale i także indywidualnie pojmowaną wielką formę muzyczną, składającą się z dwóch części o nierównej ważności. Pierwsza, krótsza, miała na celu wytworzyć atmosferę oczekiwania na to, co stanie się w części następnej, spełniającej nadzieje słuchacza.

Lutosławski odrzucał współczesne koncepcje formy muzycznej, odrzucał tonalność funkcyjną, ale rozwijał w zamian rodzaj funkcjonalnego tematyzmu. Adaptował dla swoich potrzeb pewne rozwiązania w kwestii użycia przypadku, utrzymując go jednak pod kontrolą. „Przyjęty przez Lutosławskiego symfoniczny wzorzec formalny, ze swym wyraźnie ukierunkowanym i akcentowanym na końcu zarysem, był wynikiem refleksji nad psychologicznym odbiorem szeroko zakrojonych utworów muzycznych. (...) Lutosławski nawiązywał do historycznego, symfonicznego stylu, powracając w późniejszych dziełach – po wprowadzeniu do swej muzyki takich nowoczesnych elementów, jak faktury aleatoryczne i statyczne bloki harmoniczne – do kształtów dźwiękowych zabarwionych ekspresywną melodyką i uproszczoną harmonią. Jego struktury formalne mają sprawiać estetyczną satysfakcję, a nie prowokować”³⁴. Takie też formalne założenia oraz wynikające z idei organizacji wysokości dźwięków znajdujemy w omówionych tu utworach: *Kwartecie smyczkowym*, *II Symfonii*, *Livre pour orchestre*, *Koncertie wiolonczelowym*, *Preludiach i fudze*.

Bibliografia

- Borkowski Marian, *Zagadnienie formy muzycznej w utworach dodekafonicznych Weberna*, „Res Facta” nr 6, PWM, Kraków 1972.
- Bristiger Michał, *Transkrypcje. Pisma i przekłady*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Chłopecki Andrzej, *PostSłowie. Przewodnik po muzyce Witolda Lutosławskiego*, Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego, Warszawa 2012.

³³ W. Lutosławski, *Mi-parti (1975-1976)*, wypowiedź kompozytora na II Spotkaniach Muzycznych w Baranowie Sandomierskim w 1977 roku, [w:] *Witold Lutosławski o muzyce. Pisma i wypowiedzi*, oprac. Z. Skowron, Gdańsk 2011, s. 253.

³⁴ J. Harley, dz. cyt., s. 232.

- Gwizdalanka Danuta, Meyer Krzysztof, *Lutosławski. Droga do mistrzostwa*, PWM SA, Kraków 2005.
- Harley James, *Znaczenie formy symfonicznej w muzyce Lutosławskiego*, [w:] Zbigniew Skowron (red.), *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego*, Musica Iagellonica, Kraków 2000.
- Kaczyński Tadeusz, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, Wydawnictwo TAU, Wrocław 1993.
- Lutosławski Witold, *Nowy utwór na orkiestrę symfoniczną*, „Res Facta” nr 4, PWM, Kraków 1970.
- Lutosławski Witold, *O muzyce. Pisma i wypowiedzi*, oprac. Zbigniew Skowron, Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Lutosławski Witold, *Preludia i fuga*, PWM, Kraków 1973.
- Lutosławski Witold, *Z zagadnień formy muzycznej*, [w:] *O muzyce. Pisma i wypowiedzi*, opr. Zbigniew Skowron, Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Program XVII Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 1973.
- Smoleńska-Zielińska Barbara, Zieliński Tadeusz Andrzej, *Witold Lutosławski. Przewodnik po arcydziełach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.

2-part form in the compositions by Witold Lutosławski

In the *String quartet* created in 1969, Lutosławski applied for the first time a form model which was new in his creativity. The novelty was to create a composition from two parts. The problem of the form was equally important for Lutosławski as the sound system of melics structure. He believed that “the forces exist in each strictly composed music form which could be called counter forces. Each form is the result of forces neutralizing each other or counter forces”. Lutosławski understands the form as playing out and filling out, as a composition of music action, accompaniment of sound events. A composer is a director and playwright of sound events. The author carried out the studies on the structure of the music works by analyzing the cameral and orchestra works. She selected the following works for her studies: *String Quartet*, *2nd Symphony*, *Livre pour orchestre*, *Cello concert*, *Preludes and Fuge*. The analysis of the aforementioned works showed which means were applied to shape the formal structure of the compositions. Lutosławski rejected modern ideas of a music form. He rejected the functional tonality, but in exchange for that he developed a kind of functional subject focused concept. He adopted for his needs some solutions in terms of using an episode, keeping it, however, under control.