

**Sprawozdanie z wykładu pt. *Twórczość Witolda Lutosławskiego w kontekście tradycji i awangardy w muzyce XX wieku*,
wygłoszonego w ramach Podlaskiego Forum Bibliotekarzy
dnia 14 lutego 2013 roku w sali koncertowej UMFC w Białymstoku**

I. Informacje wstępne

Temat wykładu wiąże się z przypadającą w tym roku setną rocznicą urodzin kompozytora; rok 2013 został ogłoszony w Polsce – jak wiadomo - rokiem Witolda Lutosławskiego. Ponadto, o czym nie każdy wie, w tym roku mija także 20 lat od jedynej wizyty kompozytora w Białymstoku, podczas której gościł on między innymi w murach białostockiej uczelni muzycznej. Warto było zatem, dla upamiętnienia tych wydarzeń, zaprezentować sylwetkę i twórczość tego największego polskiego kompozytora XX wieku na szerszym forum.

Wykładu wysłuchało liczne grono słuchaczy. Obok zaproszonych bibliotekarzy byli wśród nich studenci i pedagodzy białostockiego wydziału UMFC. Spotkanie swą obecnością zaszczylił J.M. Rektor Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, prof. Ryszard Zimak, który skierował do zebranych słowa powitania.

W toku wykładu wykorzystano nagrania krótkich fragmentów utworów Witolda Lutosławskiego oraz prezentację slajdów, przygotowaną w programie Power-point (w załączeniu).

II. Streszczenie wykładu

Opozycja tradycji i awangardy stanowi klucz do całościowego ujęcia historii muzyki XX stulecia. Okres ten, wyróżniający się na tle epok wcześniejszych niezwykle wielością i różnorodnością stylów i kierunków artystycznych, cechowało bowiem z jednej strony dynamiczne poszukiwanie nowych środków techniki i wyrazu w muzyce, z drugiej natomiast czerpanie inspiracji z mniej lub bardziej odległej przeszłości. Ta dwubiegunowość zmanifestowała się szczególnie silnie w twórczości kompozytorskiej I połowy minionego

stulecia, gdy jej główne nurty stanowiły modernizm, mający swe źródło w muzyce pierwszego wielkiego awangardzisty Arnolda Schoenberga, oraz neoklasycyzm, którego prawodawcą był Igor Strawiński. Wielkość Witolda Lutosławskiego jako jednego z największych geniuszy muzycznej tej epoki polega przede wszystkim na tym, że w swojej muzyce potrafił on harmonijnie połączyć te dwie, zdawałoby się wykluczające się wzajemnie, drogi poszukiwań artystycznych.

Witold Lutosławski pochodził ze szlacheckiej rodu ziemiańskiego herbu Jelita, którego korzenie sięgają XVI wieku. Prapradziad kompozytora, Franciszek Sariusz Lutosławski pod koniec XVIII stulecia przeprowadził się z ziemi piotrkowskiej do Drozdowa nad Narwią – tam też po dzień dzisiejszy można zwiedzać zabytkowy dworek Lutosławskich, w którym obecnie mieści się Muzeum Przyrody. W rodzinie Witolda istniały bogate tradycje naukowe i artystyczne; ojciec Józef studiował rolnictwo i nauki polityczne w Zurychu, matka Maria z Olszewskich studiowała medycynę także w Zurychu, a następnie też w Berlinie i Krakowie, stryj Wincenty był wybitnym filozofem i pisarzem, zaś kuzynka Anna Lutosławska – aktorka Teatru Starego w Krakowie, należała do grona cenionych artystek sceny polskiej.

Od 1931 roku Lutosławski studiował matematykę na Uniwersytecie Warszawskim oraz fortepian i kompozycję w konserwatorium. Z czasem zdecydował się wyłącznie na kontynuowanie studiów muzycznych. Dyplom pianistyczny uzyskał w roku 1936, z kompozycji zaś rok później, w klasie prof. W. Maliszewskiego. Jako pracę dyplomową przedstawił dwa fragmenty mszy żałobnej – *Requiem* i *Lacrimosę*.

W 1937 został powołany do służby wojskowej w oddziale wojsk łączności w Zegrzu pod Warszawą. Podczas kampanii wrześniowej 1939 roku był dowódcą plutonu radiotelegraficznego w stopniu sierżanta podchorążego. W czasie walk koło Lublina został wzięty do niewoli niemieckiej, z której udało mu się zbiec, a następnie z wielkim trudem przedostać do Warszawy. Okres wojny przetrwał w stolicy, gdzie razem z przyjacielem ze studiów, również kompozytorem Andrzejem Panufnikiem dawał w duecie koncerty w różnych kawiarniach. W celu przygotowania repertuaru na te występy opracował około 40 transkrypcji różnych dzieł klasyków; z tej bogatej spuścizny zachowała się niestety tylko jedna partytura, a mianowicie *Wariacje na temat Paganiniego* na dwa fortepiany, która po dzień dzisiejszy jest bardzo chętnie i często grywanym przez pianistów utworem.

[Przykład muzyczny nr 1. - *Wariacje na temat Paganiniego*]

Po wojnie nastał dla artystów trudny czas socrealizmu. Na konferencji w Łagowie lubuskim w sierpniu 1949 roku ówczesny minister kultury Włodzimierz Sokorski narzucił kompozytorom sztywne pęta normatywnej estetyki będącej na usługach reżimu politycznego. Mieli oni pisać wyłącznie utwory zaangażowane „klasowo”, tj. pieśni masowe, piosenki ludowe, kantaty na cześć Stalina etc., wszelkie zaś dzieła wskazujące na czerpanie z zachodnioeuropejskiej tradycji muzycznej niemal natychmiast znajdowały się „na indeksie” i zakazywano ich wykonań (taki los spotkał m. in. *I Symfonię* Lutosławskiego). Kompozytor znalazł wówczas bezpieczny azyl, nawiązując w swej twórczości do folkloru polskiego różnych regionów, w tym najczęściej do folkloru kurpiowskiego, który był mu najbliższy (zapewne ze względu na fakt geograficznego położenia Drozdowa). Z inspiracji muzyką ludową powstały m. in. takie utwory, jak *Mała suita*, *Preludia taneczne* na klarnet i fortepian oraz cykle miniatur fortepianowych: *Melodie ludowe* i niezwykle popularne do dziś *Bukoliki*. Lutosławski tworzył też w tym czasie piosenki dziecięce, a także pisał muzykę do audycji radiowych, co zapewniało mu środki na utrzymanie.

[Przykład muzyczny nr 2 – *Bukoliki*, nr 4]

Niejako podskórnie dojrzewał wówczas jednak styl indywidualny kompozytora, którego pierwszą manifestacją był *Koncert na orkiestrę* (1954) – pierwsze dzieło wielkiego formatu, w którym nawiązanie do ludowości (melodii ludowych z Mazowsza) splata się ze stylizacją muzyki epoki baroku. Utwór ten wpisuje się w bogatą tradycję neoklasycyzmu, dla którego gatunek ten – wzorowany na barokowym *concerto grosso* – okazał się szczególnie reprezentatywny; koncerty na orkiestrę skomponowali m. in. B. Bartók, P. Hindemith i G. Bacewicz.

[Przykład muzyczny nr 3 – *Koncert na orkiestrę, Intrada*]

Zwrot ku awangardzie umożliwiła tak zwana odwilż, która stopniowo następowała po śmierci Stalina w roku 1953, a jej skutkiem było wyzwolenie twórców z okowów estetyki realizmu socjalistycznego. W historii muzyki polskiej tego czasu najdonioślejszym świadectwem owej zmiany były narodziny Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, który odbył się po raz pierwszy we wrześniu 1956 roku. Począwszy od jego drugiej edycji, aż po czasy nam współczesne, muzyka Lutosławskiego

rozbrzmiewa niemal nieprzerwanie na estradach tej, renomowanej dziś w skali światowej imprezy muzycznej.

Pierwszym „awangardowym” dziełem Lutosławskiego była *Muzyka żałobna* na orkiestrę smyczkową (1954-1958). Jej geneza wiąże się z zamówieniem wybitnego dyrygenta Jana Krenza, który chciał upamiętnić dziesiątą rocznicę śmierci Beli Bartoka. Styl *Muzyki żałobnej* opiera się na wykorzystaniu w oryginalny sposób Schoenbergowskiej techniki serialnej, przy czym seria dwunastotonowa sprowadzona jest do wymiaru wyłącznie harmonicznego – ma postać dwunastodźwięku, w którym występują wyłącznie dwa interwały: półton i tryton, co nadaje muzyce szczególną siłę ekspresji. Dzieło to – co warto dodać – otworzyło światową karierę Lutosławskiego; otrzymał za nie I Nagrodę na prestiżowej Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Paryżu w roku 1959.

[Przykład muzyczny nr 4 – *Muzyka żałobna, Prolog*]

Przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych przyniósł początek kariery dyrygenckiej Lutosławskiego (od tej pory zazwyczaj sam prowadził z batutą prawykonania swoich utworów), jak również jego działalności pedagogicznej, ograniczającej się do prowadzenia wykładów i kursów mistrzowskich oraz zasiadania w jury wielu konkursów kompozytorskich. Na ten czas przypada też bodaj najbardziej radykalny zwrot stylistyczny w jego twórczości, oznaczający ponowne spotkanie z awangardą. Polegał on na wynalezieniu techniki tzw. aleatoryzmu kontrolowanego, której pierwsze zastosowanie miało miejsce w *Grach weneckich* (1961). Inspiracji dostarczyła kompozytorowi twórczość amerykańskiego twórcy Johna Cage’a, którego *Koncert fortepianowy* usłyszał on przypadkiem w radio. Idea aleatoryzmu (z greckiego *alea*, czyli kości, w tym również kości do gry) polegała – w największym skrócie – na założeniu działania przypadku w ostatecznej konkretyzacji utworu. Kompozytor proponował zatem jedynie luźny zamysł, a finalnym kształcie brzmieniowym kompozycji (każdorazowo odmiennym) mieli decydować wykonawcy lub wręcz publiczność. Na przykład, to właśnie rzuty kostką przesądzały o kolejności wykonania poszczególnych stron partytury, a tym samym ustalały niejako jej formę. U Lutosławskiego idea aleatoryzmu sprowadza się do aspektu czasowej organizacji utworu, tj. jej przebiegu rytmicznego. Polega on na tym, że poszczególne sekcje aparatu wykonawczego (np. orkiestry) grają swobodnie i w różnych tempach swoje partie (nie zważając na inne) i spotykają się ze sobą tylko w wyznaczonych przez kompozytora w partyturze miejscach. Szczególnie wyrazistym

świadectwem zastosowania tej nowatorskiej i na wskroś oryginalnej techniki są *Trzy poematy Henri Michaux* (1963). Jest to utwór przeznaczony na chór i orkiestrę, w którym właśnie z racji owej aleatoryczności występuje dwóch dyrygentów (odpowiednio dla chóru i orkiestry). Innym awangardowym środkiem stylu tego dzieła jest niewątpliwie czysto sonorystyczne traktowanie partii wokalne – chór nie tyle przekazuje tekst słowny, którego często nie sposób zrozumieć, co wydaje różnego rodzaju nieartykułowane dźwięki: szepty, szmery, krzyki i piski.

[Przykład muzyczny nr 5 – *Trois Poemes d’Henri Michaux, Le Grand Combat*]

Trzecim ważnym odkryciem Lutosławskiego spod znaku awangardy było stworzenie nowej koncepcji wielkiej formy dwuczęściowej, odznaczającej się szczególnie silną ekspresją w budowaniu dramaturgii muzycznej utworu. Jej najwybitniejsze zastosowanie przyniosła *II Symfonia* (1967), w której krytycy dopatrywali się stworzenia zupełnie nowego modelu gatunku symfonii, której klasyczno-romantyczną tradycję zakończył ostatecznie – jak wiadomo – Dymitr Szostakowicz, największy symfonik XX stulecia. Dzieło to składa się z dwóch kontrastujących części. Pierwsza (*Hesitant*) ma charakter statyczny, stanowi rodzaj wstępu mającego wywołać u słuchacza napięcie w oczekiwaniu na to, co nastąpi. Dopiero druga część – dramatyczna, pełna efektów wynikających z maksymalnego wykorzystania aparatu orkiestrowego – przynosi kulminację i ostateczne rozwiązanie wszystkich muzyczno-dramatycznych wątków.

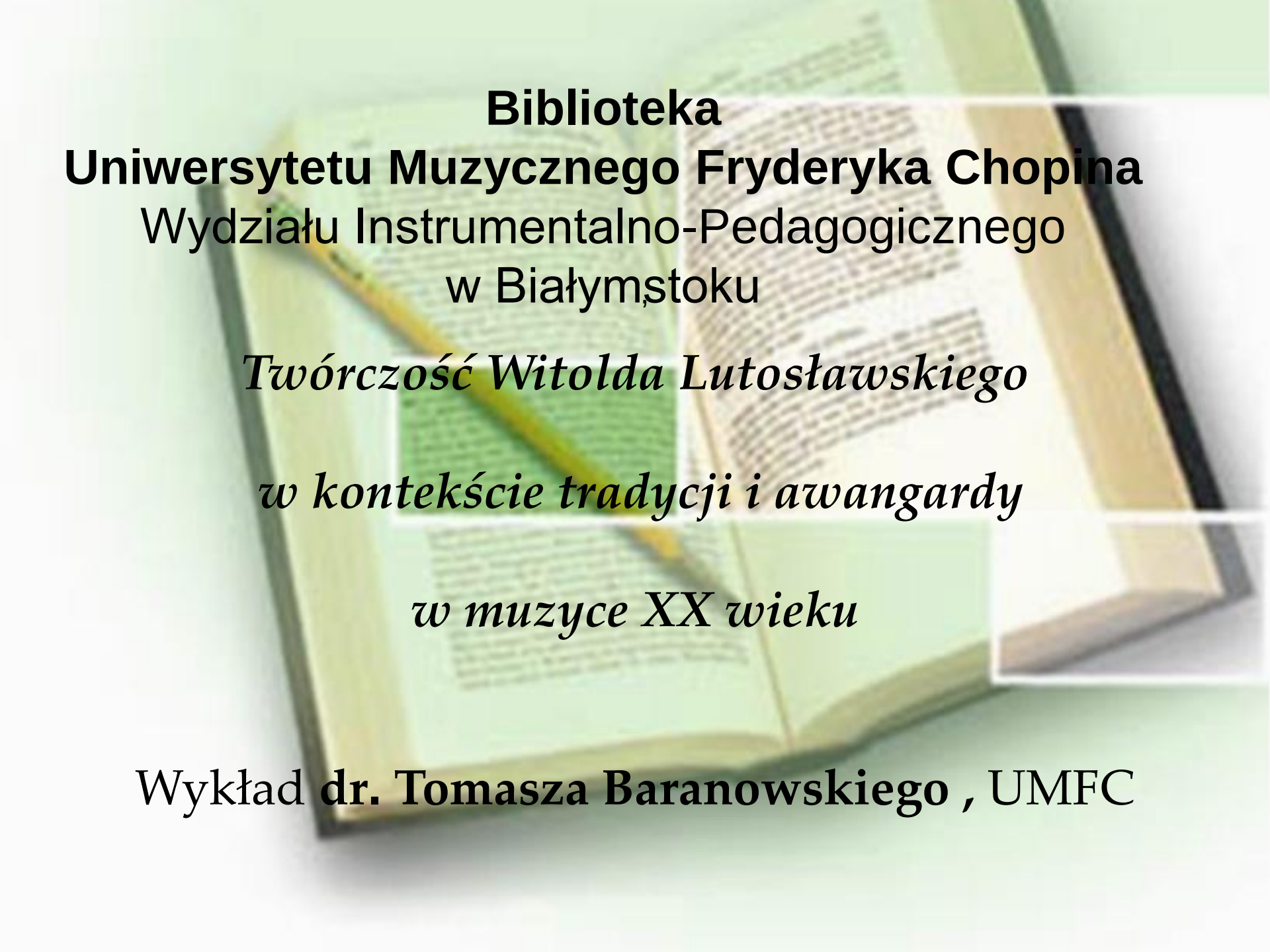
[Przykład muzyczny nr 6. – *II Symfonia, Direct*]

Początek lat osiemdziesiątych oznaczał w twórczości kompozytora powrót do tradycji, czego wyrazem był przede wszystkim powrót „zniszczonej” przez awangardę śpiewnej melodyki. Jednym z największych dzieł z tego okresu jest niewątpliwie *Koncert fortepianowy* (1988) napisany dla wielkiego polskiego pianisty Krystiana Zimmermana, z którym Lutosławski wielokrotnie konsultował partyturę jeszcze *in statu nascendi*. Zauważalne jest w nim podjęcie tradycji romantycznego koncertu fortepianowego; wyeksponowany jest czynnik wirtuozowski w partii solowej, można też dostrzec pewne reminiscencje stylu Chopina.

[Przykład muzyczny nr 7. – *Koncert fortepianowy, cz. I*]

Powyższy przegląd drogi twórczej Witolda Lutosławskiego ograniczony jest – z oczywistych względów – do zarysowania jedynie wybranych zagadnień *sub specie* zasygnalizowanego w tytule wykładu związku tradycji i awangardy. Na zakończenie warto dodać informację, która wydaje się szczególnie cenna z perspektywy zainteresowań środowiska bibliotekarzy. Otóż całe dziedzictwo twórczości Lutosławskiego (rozumiane jako bezcenny zbiór pisanych ręką kompozytora partytur i tekstów) znalazło się w posiadaniu jego przyjaciela, a przy tym znanego dyrygenta i mecenasa sztuki, Paula Sachera, który w roku 1989 zakupił wszystkie rękopisy twórcy *Muzyki żałobnej*. Od tego czasu znajdują się one w archiwum fundacji jego imienia w Bazylei – bibliotece, która z punktu widzenia panujących w niej warunków przechowywania i zabezpieczania zbiorów, stanowi jedną z najlepiej wyposażonych, i tym samym godnych odwiedzenia, świątyń bibliofilów na całym świecie.

Tomasz Baranowski



Biblioteka
Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina
Wydziału Instrumentalno-Pedagogicznego
w Białymstoku

Twórczość Witolda Lutosławskiego
w kontekście tradycji i awangardy
w muzyce XX wieku

Wykład dr. Tomasza Baranowskiego , UMFC

WITOLD LUTOSŁAWSKI W BIAŁYMSTOKU

8 .X.1993





„JELITA”

HERB RODU LUTOSŁAWSKICH



RODZINA LUTOSŁAWSKICH - DROZDOWO 1922



od lewej: Zbigniew, Franciszek, Henryk, ks. Kazimierz, Witold, Zofia,
Hanna, Jerzy

RODZINA LUTOSŁAWSKICH - VIII 1915 - PRZED OPUSZCZENIEM DROZDOWA



od lewej: matka kompozytora - Maria, nn, Paulina Lutosławska, nn,
Witold, nn, ks. Kazimierz Lutosławski, nn, Henryk (brat), Józef (ojciec)
oraz Jerzy (brat)

Dworek Lutosławskich w Drozdowie

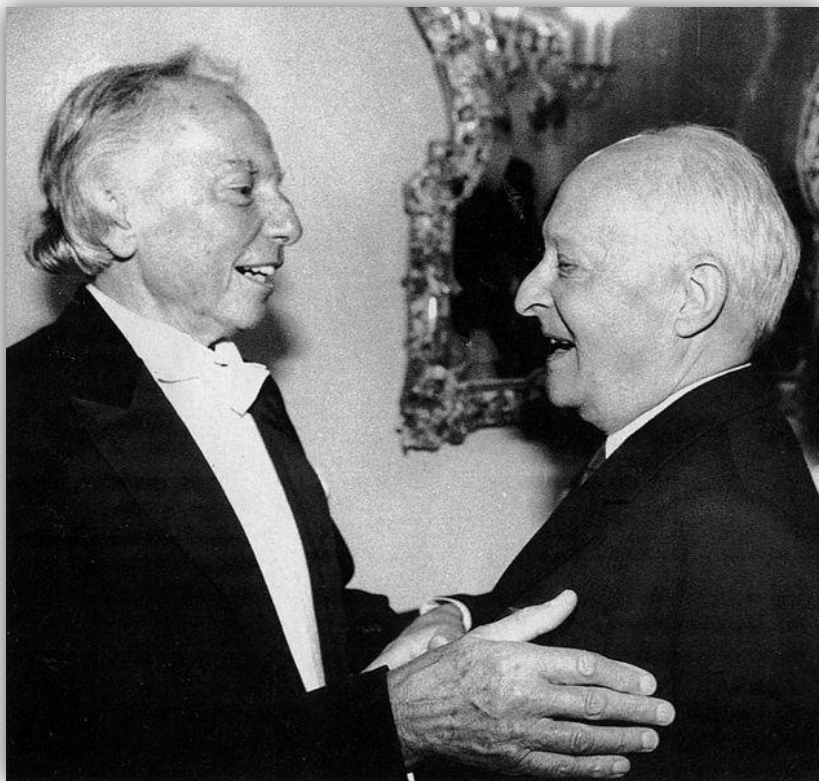


WNĘTRZE DWORKU W DROZDOWIE





Maria Lutosławska, matka Witolda



Andrzej Panufnik
i Witold Lutosławski
1990 rok

S i M

D U E T
FÓRTEPIANOWY
LUTOSŁAWSKI – PANUFNIK
9.X.1942

P R O G R A M

I

1. BACH – Toccata d-moll
2. MOZART – 2 Wolce
3. WEBER – Zaproszenie do tańca

II

4. ROSSINI – Torontello
5. BARTOK – 4 tańce rumuńskie
6. RAVEL – Bolero

III

7.	Według życzeń
8.	P. T. Publiczności
9.	

Układy 2-fortepianowe Witolda Lutosławskiego
i Andrzeja Panufnika

7

PG. 2ⁿ

fl.

batt.

cel.

2

4 = ca 90

ob.

c. ing.

PG.

poco più vivo

rit.

poco rit.

(a tempo)

9

PG. 4ⁿ

ob.

c. ing.

poco rit.

a tempo

poco rit.

1) Repeat until conductor's down-beat (9) and then play up to the repeat sign.

Fragment partytury II Symfonii



Lutosławski-dyrygent



Witold Lutosławski z Paulem Sacherem
i Anne Sophie Mutter



Witold Lutosławski i Krystian Zimmernan

WITOLD LUTOSŁAWSKI 1913-1994

