



Piękno z porządku i precyzji

KRZYSZTOF MEYER

W mijającym roku 2013 na temat osoby i muzyki **Witolda Lutosławskiego** napisano i wypowiedziano morze słów – rezultat stulecia urodzin Kompozytora, obchodzonego z wyjątkowym rozmachem. Zakładam jednak, że nie wszyscy muszą być przekonani o wyjątkowości tej muzyki, a nawet, że są i tacy, którzy mogli przeżyć niepowodzenie, usiłując się nią zachwycić. Pozwolę sobie więc na kilka uwag, by nie rzec porad, z jakim nastawieniem należy do muzyki Lutosławskiego podejść, by nasze oczekiwania nie rozminęły się z intencją Kompozytora. Lutosławski wielokrotnie bowiem powtarzał, że jego intencją nie jest podbijanie tłumów entuzjastów, lecz nawiązywanie porozumienia z tymi, którzy w podobny sposób czują się w świecie muzyki, by zaofiarować im przeżycia estetyczne zgodne z tradycją głoszącą, iż „najwyższym celem sztuki jest piękno”.

Starsze pokolenie utożsamia muzyka przede wszystkim z melodią. Do zaśpiewania jej wystarczy jeden głos, a tymczasem kompozytorzy dysponują orkiestrą, która pozwala na nieograniczone prawie konfigurowanie wielu dźwięków równocześnie – w rozmaite pejzaże brzmieniowe i emocjonalne narracje. Lutosławski długo więc nie poświęcał melodii specjalnej uwagi (chyba że układał piosenki dla dzieci albo piosenki taneczne – te ostatnie jako Derwid). Pasjonowały go za to owe „konfiguracje”, a wśród nich przede wszystkim harmonia – efekt tego fenomenu europejskiej muzyki, jakim jest wielogłosowość, uporządkowana według zasad, czasem bardzo ścisłych.

Na co dzień mamy do czynienia z muzyką tonalną, zazwyczaj w dur albo w moll, z której jednak w salach filharmonicznych większość co bardziej pomysłowych muzyków zrezygnowała sto lat temu. Jak jednak poruszać się po 12-dźwiękowym uniwersum, gdy zabrakło owego powszechnie przyjętego „kodeksu ruchu harmonicznego”, jakim był system tonalny? Lutosławski intensywnie poszukiwał rozwiązania tego problemu w kolejnych utworach powstających od połowy lat pięćdziesiątych, budując własny system harmoniczny.

Tym, co interesowało go przede wszystkim, były wyrazowe konsekwencje różnych połączeń i następstw interwałowych. Podwalinami systemu Lutosławskiego, którego kunsztowność porównać można jedynie z Schönbergowską dodekafonią i modi Oliviera Messiaena, są więc akordy konstruowane w szczególny sposób: z dwunastu aż dźwięków (w muzyce dawnej akord zawierał tylko kilka różnych wysokości) i z różnych interwałów (w muzyce dawnej podstawowymi interwałami były tercje i kwinty). Podobnie natomiast jak w dawnej muzyce, a za to inaczej niż w wielu utworach XX-wiecznych, w jednym akordzie pojawia się niewiele tylko rodzajów interwałów. Lutosławski uważał bowiem – i w tym różnił się chociażby od ekspresjonistów – że źródłem siły wyrazowej muzyki jest ograniczenie różnorodności interwałów. Najłatwiej można się o tym przekonać, słuchając pieśni *Dzwony cerkiewne* (z cyklu *Pięć pieśni*, do słów Kazimierzy Iłakowiczówny), w której dwunastodźwięki przy słowach o „dzwonach śpiewnych” zbudowane są głównie z tercji, natomiast „dzwonom gniewnym” towarzyszą dwunastodźwięki zbudowane głównie z septym wielkich i non małych – interwałów będących uosobieniem dysonansowości.

Lutosławski posługiwał się rozmaicie konstruowanymi dwunastodźwiękami, a od końca lat siedemdziesiątych XX wieku stosował również akordy o mniejszej liczbie dźwięków, tworząc je przede wszystkim z połączeń interwałów konsonujących, a nawet trójdźwięków, choć pozbawionych związku z tradycyjnymi tonacjami. I właśnie te generalne zasady, na jakich budował harmoniczny „szkielet” swoich utworów (źródłem dodatkowej regularności bywa też symetryczne rozłożenie dźwięków), nadają im pewną wspólną, łatwo rozpoznawalną aurę brzmieniową.

Pierwszym wrażeniem słuchacza muzyki jest jej brzmienie. W muzyce wielogłosowej brzmienie powstaje z połączenia harmonii (tj. układów i następstw interwałów, o czym właśnie była mowa) z barwą dźwięku – zależną od instrumentu, sposobu gry i rejestru.



Również i ten element z latami stał się bardzo indywidualną cechą muzyki Lutosławskiego. Jako uczeń Witolda Maliszewskiego, będącego z kolei studentem Nikołaja Rimskiego-Korsakowa, miał okazję poznać sztukę błyskotliwej orkiestracji według wzorów petersburskich. Pociągał go jednak przede wszystkim wzór paryski, „impresjonistyczny”, toteż brzmienie jego orkiestry wyraźnie zakorzenione jest w tradycji Debussy’ego i Ravela. Słychać to już w młodzieńcych *Wariacjach symfonicznych*, a potem w *Koncertcie na orkiestrę*, będącym osiągnięciem rzadko spotykanej wirtuozerii instrumentacyjnej. Świetnie obeznany z techniką instrumentacji, obdarzony fantazją kolorystyczną, dyrygując swoją muzyką miał nadto okazję do nieustannego rozwijania i weryfikowania swoich odkryć brzmieniowych. Oprócz Messiaena, trudno byłoby znaleźć w drugiej połowie XX wieku innego kompozytora, który potrafiłby wyczarowywać z orkiestry aż tyle barw co Lutosławski.



Witold Lutosławski

Rozmaitością kolorystyczną imponują w jego utworach masywne tutti, grane przez cały zespół, ale z wielką pomysłowością wynajdywał też brzmienia dla małych grup instrumentalnych. Mienia się one subtelnymi barwami, choć nie brak w nich i współbrzmień bardziej agresywnych. Chętnie sięgał po nietypowe zestawy instrumentów, łącząc np. ksylofon z harfą, celestę z kotłami, czy dzwony z fortepianem, czego rezultatem stawały się brzmienia dotąd niespotykane. Niezwykłym efektem spotykanym w jego muzyce jest też przechodzenie jednej barwy w inną – jak w tęczy. Osiągał to poprzez stopniowe wprowadzenie do gry pewnych instrumentów i równoczesne uciszenie innych.

Młodsze pokolenie nie wyobraża sobie muzyki bez rytmu – wyrazistego, powtarzalnego, „tańczącego”. Tymczasem kolejnym źródłem oryginalności muzyki Lutosławskiego jest rytm zasadniczo odmienny, bo niezwykle złożony i wyrafinowany. Te bardzo skomplikowane rytmy gra się jednak stosunkowo łatwo, co wynika z wymyślonej przez Lutosławskiego techniki, która zyskała sławę pod niezbyt może szczęśliwą nazwą „kontrolowanego aleatoryzmu”, choć istotę jej lepiej objaśnia pojęcie użyte początkowo

przez samego Lutosławskiego – „zbiorowego *ad libitum*”. Polega ona na tym, iż muzycy grają dźwięki o dokładnie zapisanej wysokości, ale w swobodnym rytmie, a nawet tempie.

Zabieg ten pozwala orkiestrom uzyskiwać rytmy tak skomplikowane, że przy użyciu tradycyjnego zapisu byłyby one niewykonalne. Podczas koncertu wykonanie takich epizodów wygląda inaczej niż muzyki notowanej tradycyjnie. Orkiestra przestaje grać pod dyktando ręki dyrygenta, odmierzającego wspólny rytm dla całego zespołu, bowiem pokazuje on teraz jedynie moment, kiedy należy rozpocząć i skończyć wykonywanie takich „swobodnych” partii. Minimalne różnice pomiędzy wykonaniami, wynikające z faktu, iż poszczególni wykonawcy za każdym razem nieco inaczej realizują swoje partie, nie zmieniają natomiast brzmienia samej muzyki, gdyż muzycy grają dźwięki o wysokościach wybranych przez kompozytora. O żadnej improwizacji nie ma więc mowy.

Utwór wykonywany w sali koncertowej musi absorbować słuchaczy przez kilkanaście minut, albo i dłużej. Spośród rozmaitych strategii stosowanych przez Lutosławskiego, który jak reżyser planuje reakcje przyszłych odbiorców swego dzieła, wspomnę o jednej, najbardziej charakterystycznej.

W wielu rozbudowanych dziełach epoki pobeethovenowskiej Lutosławskiemu przeszkadzało to, że punkt ciężkości znajdował się aż w dwóch częściach – w pierwszej i ostatniej. Uważał, że mogło to powodować u słuchacza „uczucie znużenia, przeciążenia”. Kształtując formę swoich dzieł, stworzył więc własny typ, o specyficznej dramaturgii, bliskiej teatrowi i filmowi: część pierwsza stanowi jedynie przygotowanie i dopiero druga zawiera treści zasadnicze, łącznie z kulminacją.

Po raz pierwszy pomysł ten zrealizował w *Kwartecie smyczkowym*, tytułując części utworu w sposób wyraźnie na nią naprowadzający: *Introductory movement* i *Main movement*. Podobny zamysł dramaturgiczny sugerują nazwy obu części *II Symfonii: Hésitant* i *Direct*. Inne utwory, jak *Livre pour orchestre* czy *Novellette*, zawierają wprawdzie większą liczbę części przygotowawczych, jednakże ich finał niezmiennie odznacza się wyraźnie poważniejszym ciężarem gatunkowym.

Z podobną precyzją jak brzmienie, Lutosławski kształtował również przebieg czasu w swoich utworach, precyzyjnie wyliczając momenty wprowadzania zmian, relacje długości pomiędzy kolejnymi epizodami itd. Trudno w tym momencie zbagatelizować fakt, iż przez rok był studentem matematyki, z której zrezygnował wprawdzie, by całkowicie poświęcić się muzyce, ale umiejętności zdobyte w tej dziedzinie wiedzy znakomicie przysłużyły mu się jako kompozytorowi. Stosował je konsekwentnie, wychodził bowiem z założenia, że słuchacz – nawet podświadomie – wychwyci je.

Porządek był dla Lutosławskiego podstawą sensu sztuki. Tworzył więc i przekształcał swój świat dźwiękowy z rozmysłem, poświęcając każdemu dziełu długie miesiące, a nawet lata pracy. Efektem stała się sztuka bardzo indywidualna, co z upływem czasu słyszalne jest coraz wyraźniej. Lutosławskiemu udało się stworzyć styl własny, a przy tym od razu rozpoznawalny – najwyższe osiągnięcie dla twórcy tej epoki.