

Agnieszka Kopińska

Muzyka Witolda Lutosławskiego we współczesnej edukacji muzycznej i praktyce wykonawczej

Studia Artystyczne nr 2, 46-52

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Agnieszka Kopińska
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Muzyka Witolda Lutosławskiego we współczesnej edukacji muzycznej i praktyce wykonawczej

Jakie miejsce zajmuje i jaką rolę odgrywa obecnie twórczość Witolda Lutosławskiego w edukacji muzycznej? Jakie wyzwania stawia przed wykonawcą profesjonalnym oraz adeptem sztuki wykonawczej na różnych etapach jego drogi artystycznej? Jakie zadania stoją przed artystą przedstawiającym utwory Lutosławskiego przeciętnie przygotowanemu, współczesnemu słuchaczowi? Jak wyglądają problemy pracy pedagoga pragnącego zmierzyć się z ambitnym wyzwaniem wprowadzenia w estetykę tej muzyki uczniów nieprzygotowanych przez otoczenie kulturowe do skupienia uwagi na zaawansowanym dziele artystycznym i do odbioru jakiegokolwiek bardziej wymagającej sztuki?

Koncentrując się od wielu lat na dziele Witolda Lutosławskiego w swej działalności wykonawczej i szeroko wykorzystując jego dorobek w praktyce pedagogicznej na wszystkich poziomach kształcenia muzycznego szkolnego i akademickiego, a także biorąc udział w projektach popularyzujących muzykę Mistrza szerszemu, nieprofesjonalnemu gronu odbiorców, miałam okazję do poczynienia licznych obserwacji różnorodnych aspektów tego tematu. Wychodząc od tej praktycznej bazy, chciałabym podzielić się swymi refleksjami, próbując jednocześnie podsumować najistotniejsze problemy dydaktyczne i wykonawcze, związane z realizacją tego repertuaru.

W rozważaniach swych wyjdę od przemyśleń zrodzonych w wyniku doświadczeń popularyzatorskich oraz pozostających w związku z kwestią edukacji artystycznej społeczeństwa. Kolejnym podjętym wątkiem będzie problematyka profesjonalnej edukacji muzycznej przyszłych wykonawców oraz praktyki wykonawczej muzyki Lutosławskiego (zarówno solowej, jak i kameralnej), które to dwa tematy mają wiele wspólnych i łączących je punktów. Na koniec przybliżę kwestię społecznej percepcji muzyki Witolda Lutosławskiego, jak również problem wsparcia dla nauczycieli szkolnictwa ogólnokształcącego, pragnących aktywnie wykorzystywać

tę twórczość w swych zajęciach i za jej pomocą budzić zainteresowanie oraz wprowadzać uczniów w świat muzyki nowoczesnej. W swym wywodzie chciałabym także zwrócić uwagę na spójność procesu i jakości edukacji muzycznej z kształtowaniem późniejszych postaw wykonawcy i odbiorcy muzyki, i szerzej – sztuki naszych czasów.

* * *

Muzyka Lutosławskiego jest dobrem trwałym i ugruntowanym, niemniej jednak należy zwrócić uwagę na kilka kwestii związanych z jej szczególną funkcją w obecnych czasach. „Można zaryzykować stwierdzenie, że Witold Lutosławski znalazł w przestrzeni między tradycją i współczesnością swoisty punkt złotego podziału, oś idealnej symetrii – i to właśnie sprawiło, że tak jedno-myślnie już za życia uznany został za klasyka współczesności”¹. Ze względu na naturę zastosowanego języka kompozytorskiego jego muzyka jest ogniwem łączącym tradycję z awangardą, dzięki czemu staje się rodzajem „katalizatora”, który sprawia, że potencjalny odbiorca zapoznaje się, przyzwyczaja, wdraża i uwrażliwia do odbioru muzyki (a ujmując ogólniej – sztuki) najnowszej. W kontakcie z nią w świadomości słuchacza może dokonać się płynne przekroczenie granicy „progu estetycznego”, co umożliwi mu bezstresowy i bardziej kompetentny odbiór nowoczesnej sztuki. Jednocześnie, dzięki nurtowi pedagogicznemu i dziecięcemu obecnemu w twórczości kompozytora, możliwe jest także przygotowanie grupy młodych odbiorców i wykonawców do przyswajania bardziej skomplikowanych utworów, przy czym charakter edukacyjny tych kompozycji jest na tyle uniwersalny, że pozwala na dotarcie do adresata na każdym etapie zaawansowania – od laika muzycznego do rozpoczynającego swą przygodę ze sztuką młodego profesjonalisty.

Jak korzystać z tego spadku artystycznego, żeby efektywnie spożytkować jego walory?

Lutosławski sam wyznaczył tu najwyższe standardy, tworząc zarówno muzykę przeznaczoną do „poważnych” wykonań koncertowych, jak i komponując cały szereg utworów dydaktycznych dla młodych wykonawców. W jego twórczości znajdziemy również pozycje koncertowe pisane z myślą o najmłodszych jako odbiorcach (*Spóźniony słowik*, *Pan Tralaliński*), a także kompozycje jedynie zainspirowane utrzymaną w duchu „dziecięcym” twórczością literacką (*Chantefleurs et chantefables*), a docelowo przeznaczone dla dojrzałego odbiorcy. Nie ma tu kompromisów – wszystkie te drobne utwory są pełnowartościowymi pod względem artystycznym dziełami; stają się one „poligonem muzycznym”, na którym środki warsztatowe kompozytor doprowadza do najwyższego stopnia wykrystalizowania i używa ich

z absolutną precyzją, rezygnując z wszelkich zbędnych treści. Mimo że sam Lutosławski twórczość pedagogiczną traktował marginalnie i użytkowo, trudno dziś przejść obojętnie obok tych arcydzieł i nie zauważyć ich prawdziwie mozartowskiego kunsztu. Repertuar ten jest wdzięczną bazą i wspaniale służy zarówno do słuchowego (biernego) osławiania młodych słuchaczy z estetyką muzyki współczesnej, jak i do aktywnego jej spożytkowania na wszelkich poziomach edukacji artystycznej, od śpiewania piosenek przez dzieci do wykonań instrumentalnych solowych i zespołowych.

Trudno jednak również nie zauważyć wyzwania percepcyjnych, jakie może spotkać na swej drodze potencjalny, przeciętny, niewydukiwany artystycznie słuchacz, wychowany w otoczeniu wciąż jeszcze dominującej muzyki tonalnej, obecnie często podawanej w banalnej formie i harmonice, szcążkowej melodyce i metrorhythmicznej sprymitywizowanej do regularnie „wystukiwanego” pulsu. Aby podawany przekaz pedagogiczno-artystyczny był czytelny i skuteczny, tzn. miał szansę dotrzeć i zainteresować odbiorcę, niezbędne jest – podobnie jak czyni to kompozytor – zachowanie maksymalnej dbałości o najwyższy poziom artystyczny wykonania, ale także o przemyślany dobór repertuaru – tak, aby uzyskać pożądaną, przyciągającą uwagę słuchacza kontrast, eksponujący charakterystyczne cechy poszczególnych utworów. Należy zadbać też o inne psychologiczne komponenty – odpowiedni przebieg dramaturgiczny prezentacji, umożliwiający kontrolowane sterowanie emocjami słuchacza i zapobiegający przeciążeniu nadmiarem bodźców podobnego rodzaju oraz długością utworów. Kompozytor, komentując dobór repertuaru podczas koncertów festiwalu Warszawska Jesień, zauważył, że niekorzystne jest zjawisko, gdy „muzyka współczesna podawana jest w tak dużej masie. Bardzo często jedne utwory stanowią nieodpowiednie tło dla innych i w ten sposób efekt końcowy okazuje się [...] nie najlepszy”. Podnosząc kwestię tego, „co z czym, na jakim tle i w jakim sąsiedztwie powinno być prezentowane”², w wielu swych wypowiedziach zwracał uwagę na konieczność świadomego planowania repertuaru z uwzględnieniem możliwości percepcyjnych słuchacza: „trzeba tu brać pod uwagę [...] znużenie wynikające z nagromadzenia imprez o charakterze [...] do siebie podobnym. Jeśli uparcie wracam do [...] reżyserii, mam na myśli właśnie najlepszą prezentację, najwłaściwszą ekspozycję poszczególnych utworów. Chodzi mi o to, aby każdy utwór jak najmniej stracił na tym, że znalazł się w gęstym tłumie innych utworów”³.

Witold Lutosławski przykładął wielką wagę do przedstawiania muzyki współczesnej w odpowiednim kontekście. Niezwykle interesujące są jego spostrzeżenia

dotyczące zestawiania repertuaru pochodzącego z różnych epok i stylów. Uważał mianowicie, że „mieszanie dwóch różnych rodzajów muzyki, w szczególności muzyki XIX wieku z muzyką współczesną, nie prowadzi do dobrych rezultatów. Zachodzi tu bowiem coś, co można byłoby nazwać »wyłączaniem się« dwóch estetyk. [...] natomiast istnieją bardzo duże możliwości łączenia jej [muzyki współczesnej – A.K.] z muzyką innych epok: z barokiem, późnym renesansem czy z początkiem naszego [tzn. XX – A.K.] wieku”⁴.

Warto skorzystać z tych sugestii, planując repertuar koncertu, ale są one szczególnie cenną wskazówką we wszelkich działaniach edukacyjno-popularyzatorskich. W tego typu sytuacjach dla uzyskania optymalnych warunków przekazu artystycznego konieczne jest celowanie pod kątem kompetencji określonej grupy odbiorców, czujne i elastyczne dostosowanie się do ich potrzeb nawet w trakcie trwania audycji. Jeśli utrzymanie uwagi na dłuższej kompozycji stanowi problem dla niedoświadczonych słuchaczy, skuteczną metodą jest podzielenie utworu na fragmenty i przedstawienie ich z odpowiednim komentarzem przed ostateczną prezentacją całości. Można też wyznaczyć zadania słuchowe, aktywizujące publiczność do intensywniejszego skupienia uwagi. Najmłodszych słuchaczy warto zachęcać do wyrażania słyszanej muzyki we własnej aktywności plastycznej lub ruchowej. Publiczność nieco bardziej wdrożoną można angażować w naukę łatwiejszych piosenek podczas koncertu lub audycji edukacyjnej, wykorzystując do tego celu wcześniej wydrukowany tekst. Prowokowanie odbiorcy do aktywnej zabawy muzyką jest doskonałym sposobem na wytworzenie u niego pozytywnego emocjonalnego nastawienia do przedstawianego repertuaru. Podobnie zresztą znakomite efekty przynosi zachęcanie młodego wykonawcy do aktywnego współtworzenia muzyki w zabawie improwizacyjnej na bazie podstawowych elementów konstrukcji danego utworu czy też stylu kompozytora.

Podjmując wątek edukacji profesjonalnej i artystycznego wykonawstwa muzyki Witolda Lutosławskiego, należy przede wszystkim podkreślić, że istnieje związek logiczny pomiędzy problematyką związaną z wprowadzaniem takiego repertuaru w kształceniu dzieci, młodzieży i studentów a profesjonalnym ich przekazem i sztuką wykonawczą. Złożone zadania oraz problemy wykonawcy „poważnych” dzieł Witolda Lutosławskiego są rozwinięciem tych, zawartych w utworach dziecięcych; z kolei drobne kompozycje pedagogiczne uwalniają i przygotowują młodego słuchacza do odbioru zaawansowanej sztuki nowoczesnej, będąc niejako dziełem w pigułce. Oprócz wspomnianego podstawowego waloru warto pamiętać o innych korzyściach wynikających

z wprowadzania tego repertuaru w zawodowej edukacji artystycznej: stymulacji uczniów i studentów do rozwijania świadomego, analitycznego podejścia do tekstu muzycznego, niezbędnego do osiągnięcia muzycznej dojrzałości, oraz niezwykle ważnego, wręcz terapeutycznego aspektu – wzrostu poczucia własnej wartości i wiary we własne możliwości u osób, które miały trudności w realizacji repertuaru klasycznego. Ten obserwowany wielokrotnie w praktyce pedagogicznej, intrygujący, motywujący do dalszej pracy i rozwoju efekt należy łączyć właśnie z niezbędnym do wykonywania muzyki Lutosławskiego świadomym opanowaniem treści muzycznej i koniecznością zrozumienia zasad rządzących jej organizacją⁵, co również znajduje szersze zastosowanie, ułatwiając opanowanie repertuaru klasycznego. Organizacja i materiał muzyczny kompozycji Lutosławskiego nawiązują wszakże do zasad klasycznych i z nich wychodzą, stanowiąc pomost i dialog awangardowej współczesności z przeszłością.

Pomimo wszelkich trudności wiążących się z realizacją tego repertuaru jest to bardzo wdzięczny materiał do pracy z uczniami i studentami. Z doświadczeń pedagogicznych wynika, że po pokonaniu początkowych oporów – głównie natury estetycznej (które jednakże szybko znikają wraz ze wzrostem świadomości i kompetencji muzycznych ucznia), ale także i specyficznych trudności natury warsztatowej – osiągają oni dużą satysfakcję. Zdarzają się nawet sytuacje, gdy słabo postrzegany dotąd uczeń, pozbywając się oporów i kompleksów, pokazuje swoje ukrywane dotąd możliwości i zostaje „gwiazdą” koncertu, a jego występ stanowi najatrakcyjniejszy punkt programu. Jest to niezwykle ważny, nie do przecenienia wręcz, efekt i korzyść pedagogiczna. Przejdźmy zatem do wyszczególnienia specyficznych dla praktyki wykonawczej, a wspólnych dla nurtu pedagogicznego („użytkowego”) i repertuaru koncertowego („profesjonalnego”), głównych zagadnień, z którymi przychodzi zmierzyć się wykonawcy muzyki Witolda Lutosławskiego na każdym etapie zaawansowania.

Rytm

Z punktu widzenia instrumentalisty największą trudnością w wykonywaniu tego repertuaru nie jest, wbrew pozorom, atonalna melodyka (która niewątpliwie może stanowić wyzwanie w wykonaniach wokalnych) – bo po zrozumieniu zasad arcylogicznej konstrukcji interwałowej dość łatwo przychodzi śledzenie i nawet samodzielne konstruowanie podobnych struktur – lecz specyficzna dla Lutosławskiego metroritmika, jego upodobanie do konstrukcji asymetrycznych i polimetrii.



Przykład 1. Witold Lutosławski: *Grave. Metamorphoses on a Violin Theme*. Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian (fragment) – polimetria

Kompozytor stwierdził nawet, że jego zdaniem XIX wiek sprymitywizował rytmikę przez wszechobecną regularność; wyraził także głęboką niechęć do symetrycznych podziałów 8-taktowych oraz do przewidywalności regularnego, dwudzielnego metrum⁶. Jego podlegające prawom matematycznej logiki konstrukcje, mimo że intelektualnie czytelne i zrozumiałe, stają się wyzwaniem dla wewnętrznego „fizjologicznego zegara” wykonawcy, który próbuje odruchowo je „wyprostować”, „wyrównać” i „zaokrąglić”, sprowadzając do tradycyjnej regularności metrycznej. Jest to powszechnie spotykana trudność wykonawcza muzyki współczesnej – począwszy od problemów metroritmicznych, kryjących się już we wczesnych kompozycjach Igora Strawińskiego i Beli Bartóka – dlatego też odkrycie skutecznej i pewnej metody poradzenia sobie z nią ma znaczenie fundamentalne także w szerokim kontekście repertuarowym.

Wobec braku regularnego metrum pomocą w rozwiązaniu tego dylematu wykonawczego może być znalezienie oparcia w regularności pulsacji, która na długich odcinkach, a nawet w całych utworach pozostaje niezmienna⁷. Na tle stałego pulsu matematycznie kształtowana w postaci ciągłych zmian metrum polimetria jawi się jako konstrukcja wręcz „organiczna” i jest ściśle związana z motywiką. W praktyce pedagogicznej bardzo pomocne i skuteczne bywa podstawienie pod te struktury motywiczno-rytmiczne tekstu odzwierciedlającego motywikę i frazowanie, dzięki czemu uczeń, wypowiadając kolejne sylaby, w sposób intuicyjny prawidłowo realizuje rytm.

Jeszcze trudniejszym zjawiskiem jest zagadnienie polimetrii symultatywnej, czyli nakładania się różnych organizacji metrum w poszczególnych warstwach faktury jednocześnie – jest to problem wymagający od wykonawcy najwyższego skupienia w trakcie realizacji i jednocześnie najbardziej „ekscytujący” i „niebezpieczny” podczas wykonania na żywo, nawet przez profesjonalnych i doświadczonych wykonawców.



Przykład 2. Witold Lutosławski: *Preludia taneczne* na klarnet i fortepian, Nr III (fragment) – polimetria symultatywna

Tego typu doświadczenie zdobyte w trakcie pracy nad utworami Witolda Lutosławskiego, jak również umiejętność zachowania niezależności metrycznej podczas realizacji fragmentów *ad libitum* (aleatorycznych) mają znaczenie uniwersalne i mogą stanowić wsparcie dla wykonawców w interpretacji bogatego repertuaru współczesnego autorstwa innych kompozytorów.

Melodyka

Jak już wspomniano, kluczem do niej jest zrozumienie logiki konstrukcji interwałowej. W praktyce nauczania można podczas lekcji skorzystać z wprowadzenia elementów improwizacji takich struktur po wcześniejszym ich przeanalizowaniu – działanie to zazwyczaj okazuje się efektywne. W kształtowaniu wyrazowym melodyki Witolda Lutosławskiego przydatne bywa posłużenie się analogią do mowy i jej melodii (np. towarzyszącej pytaniu i odpowiedzi). Jest to ważny punkt odniesienia przy braku tradycyjnego, tonalnego kontekstu harmonicznego, sugerującego i niosącego oddziaływanie wyrazowe i emocjonalne przez zastosowanie określonych ciężarów funkcyjnych i trybów.

U wykonawców niebędących pianistami dochodzi problem właściwej intonacji, prawdopodobnie mający swe źródło w percepcyjnych przyzwyczajeniach tonalnych. Wydaje się, że pomocą we właściwej intonacji jest usłyszenie własnej partii w specyficznym dla muzyki Lutosławskiego kontekście harmonicznym. Mimo braku związku z tonalnością partia ta jest „organicznie” związana i kluczowa dla harmonii, toteż precyzja intonacji odgrywa ogromną rolę w tworzeniu wyrazowego efektu końcowego. Z obserwacji praktycznych wynika, że po pewnym czasie ukierunkowanej i świadomej pracy nad tym problemem wyobraźnia słuchowa i harmoniczna rozwija się, dzięki czemu większości wykonawców udaje się znaleźć własny klucz do pokonania tej trudności.

Podobne zjawisko rozwijania się „tolerancji” na atonalność ma miejsce w przypadku realizacji dziecięcego repertuaru wokalnemu przez nieprofesjonalny chór lub mniejszy skład wokalny: mimo wyraźnie zaakcentowanej tonalności w konstrukcji warstwy melodycznej większości tych kompozycji – partia akompaniamentu wnosi elementy nowoczesnego języka kompozytorskiego, co w początkowym okresie pracy nad utworem jest na pewno dużym zaskoczeniem i wyzwaniem dla niedoświadczonych wykonawców. By ułatwić im wejście w nowy dla nich świat muzyczny, na pierwszym etapie pracy nad utworem, po opanowaniu melodii i tekstu – w fazie łączenia melodii z akompaniamentem instrumentalnym – pomocne bywa śpiewanie partii wokalne przez zespół przy wsparciu wokalnemu prowadzącego lub z towarzyszeniem instrumentalnym *unisono* (z melodią) przy użyciu instrumentu o barwie wyraźnie odróżniającej się od towarzyszącego akompaniamentu⁸.

Kameralistyka

Mając na uwadze trudności wynikające z łączenia ze sobą partii instrumentalnych i wokalnych, a także w nawiązaniu do podjętego już wątku analogii muzyki i mowy, warto wspomnieć o specyficznym dla Lutosławskiego rozumieniu zagadnienia kameralistyki. Jest ona z reguły formą dialogu – wręcz teatralnego – tak więc wszelkie porównania do mowy są jak najbardziej na miejscu. Wielokrotnie zdarza się, że partie poszczególnych instrumentów prowokują się wzajemnie, kontrapunktują ze sobą, rozmijają się (a jednocześnie komplementarnie dopełniają), spotykając się jedynie w miejscach największych kulminacji.



Przykład 3. Witold Lutosławski: *Preludia taneczne* na klarnet i fortepian, Nr I (fragment) – niezależność partii

Przykładowo – partia klarnetu spada dynamicznie do *mezzo forte*, gdy w tym czasie partia fortepianu nie podąża w sposób intuicyjny za nią, jak w typowym akompaniamentie, tylko rośnie do *forte*, wychodząc dynamicznie na pierwszy plan. Podobne „zaczepki” występują w płaszczyźnie organizacji rytmicznej i akcentów. Takie kształtowanie faktury wiąże się oczywiście ze znacznymi wyzwaniami dla wykonawców i niejednokrotnie spotyka się w praktyce narzekania współwykonawców, że partia fortepianu nie tylko w niczym nie pomaga, lecz prowokuje

i wytrąca. Mechanizm ten działa w obie strony, co sprawia, że jedyną metodą uzyskania dobrych rezultatów w tej sytuacji jest świadomość takich właściwości konstrukcji utworu i konsekwentne zachowanie niezależności przez wykonawców. Nieuleganie pokusie „akompaniowania” w tradycyjnym znaczeniu odgrywa szczególną rolę w przypadku fragmentów komponowanych w technice kontrapunktu aleatorycznego. Interesująca jest obserwacja, że doświadczenia tego rodzaju, zdobyte podczas pracy nad utworami Lutosławskiego, rzucają inne światło i skłaniają do przyjęcia świeżego podejścia we współczesnym wykonawstwie muzyki minionych epok, a zwłaszcza tych kompozycji, w których pierwiastek „teatralności” jest silnie zaznaczony (tak jak na przykład w kameralistyce Ludwiga van Beethovena).

Harmonika i kolorystyka

Kolejne warte podjęcia zagadnienie, związane z praktyką wykonawczą muzyki Witolda Lutosławskiego, to całościowy kształt zjawisk na styku harmoniki i kolorystyki. Wymagają one od wykonawcy uwrażliwienia się na właściwości brzmieniowe zastosowanych w utworze rozwiązań harmoniczo-kolorystycznych i użycia środków interpretacyjnych współgrających z nimi⁹. Dotyczy to zwłaszcza konieczności przemyślenia i wyboru odpowiedniego gatunku brzmienia (m.in. rodzaju artykulacji i dynamiki), a także właściwego dostosowania tempa (np. dobór tempa zbyt wolnego może zniszczyć efekt kolorystyczny wynikający z nakładania się dźwięków). Te z kolei doświadczenia mogą przekładać się i inspirować współczesnych wykonawców do bardziej świadomego operowania brzmieniem w interpretacji utworów Claude’a Debussy’ego, Maurice’a Ravela, a nawet Fryderyka Chopina, nie wspominając o szerokich możliwościach, jakie daje w dziedzinie eksperymentów brzmieniowych współczesny repertuar.

Podsumowując przegląd najistotniejszych kwestii związanych z artystyczną realizacją utworów Lutosławskiego, warto zauważyć następującą prawidłowość: stosowane środki wykonawcze mogą współgrać z kompozycją, pozostawać do niej w opozycji lub też być obojętne. Jakie środki zastosować? Na to pytanie najlepiej znaleźć odpowiedź, obserwując utwór z pozycji słuchacza (stosując podejście percepcyjne). Uwrażliwienie i wsłuchanie się we właściwości brzmieniowe konstrukcji utworu, a następnie dokonanie analizy daje szansę na wyciągnięcie wniosków dotyczących właściwych środków wykonawczych – tych, które wspomogą, pogłębią oddziaływanie środków kompozytorskich, a co za tym idzie – umożliwią stworzenie przekonującej i klarownej koncepcji wyrazowej. Metoda ta jest pomocna dla profesjonalnych wykonawców, znakomicie

sprawdza się również w świadomych działaniach pedagogicznych.

* * *

Na zakończenie tych krótkich rozważań trzeba podkreślić, jak wielkim wyzwaniem dla nauczycieli jest w obecnych czasach prowadzenie zajęć umuzykalniających w środowisku młodzieży i dzieci, które zazwyczaj nie mają na co dzień kontaktu z żadną wartościową muzyką, poza wszechobecną „papką” dźwiękową¹⁰. Brzemienne w fatalne dla edukacji artystycznej skutki jest fakt, że przeciętny uczeń szkoły podstawowej właściwie nigdy nie miał do czynienia z żywą muzyką ludową. Co więcej – nawet w szkołach muzycznych, pracując z młodzieżą nad *Melodiami ludowymi* Lutosławskiego, nagminnie spotyka się z brakiem znajomości najbardziej popularnych piosenek ludowych, które jeszcze kilkanaście lat temu znało każde dziecko. Można założyć, że w dzisiejszych czasach taki repertuar jest dla wielu uczniów kompletnie niezrozumiały, co uświadamia, jak odpowiedzialne i trudne zadanie stoi przed nauczycielem wypełniającym misję szerzenia muzycznej kultury wysokiej. Skoro więc samo nauczanie muzyki jest w czasach obecnych wyzwaniem, a wprowadzanie repertuaru współczesnego wydaje się wręcz bohaterstwem, toteż nie dziwią opór i obawy, jakie wyrażają nauczyciele – jednocześnie przedstawiając niezwykle interesujące i niestandardowe pomysły na prowadzenie zajęć, związane przede wszystkim z próbami „wielokanałowego” dotarcia do ucznia przez aktywność nie tylko muzyczną, lecz także plastyczną, teatralną i na wiele innych sposobów. Liczna jest grupa nauczycieli, którzy wkładają ogromny wysiłek w propagowanie kultury muzycznej w szkołach ogólnokształcących, dlatego trzeba ich wspierać w tej działalności wszelkimi dostępnymi sposobami. Oprócz bezpośredniego wsparcia metodycznego niezbędna jest dbałość o stałą edukację społeczeństwa w celu zmiany nieufnego i negatywnego, a nawet awersyjnego stosunku do muzyki współczesnej, spotykanego u wielu słuchaczy¹¹. Można to uzyskać jedynie przez atrakcyjną i dostosowaną do odbiorcy formę jej prezentacji.

Problem społecznej percepcji nowej muzyki jest szerokim zagadnieniem, które wymagałoby odrębnego opracowania, zatem ograniczę się do kilku spostrzeżeń ogólnych. Odbiór tej sztuki na pewno wymaga pewnego przygotowania i pozytywnego nastawienia emocjonalnego publiczności, toteż pierwszorzędną kwestią jest dotarcie do potencjalnego słuchacza, co można czynić na różne sposoby:

- przez edukację dzieci,
- przez uczestnictwo w procesie edukacji ich opiekunów i rodzin (tu – jako efekt uboczny – pojawia się szansa na pozyskanie przychylnego nastawienia i zaangażowania otoczenia: opiekun widzi, ile wysiłku wkłada jego

dziecko w przygotowanie, a następnie wykonanie utworu, co w połączeniu z gratyfikacją w postaci aplauzu publiczności dla młodego wykonawcy daje bardzo pozytywne asocjacje, skutkujące poczuciem uczestniczenia w czymś wartościowym i ważnym),

- przez edukację publiczności w trakcie koncertów (jest to pole do popisu dla wszelkiej kreatywności pod tym względem, a zwłaszcza dla zastosowania metod aktywizujących, które najsilniej pobudzają pamięć i emocje słuchaczy),
- przez edukację przyszłych nauczycieli oraz wspieranie ich w tworzeniu interesujących i skutecznych zajęć (warta podkreślenia jest rola kształcenia akademickiego i potrzeba zachowania wysokiego poziomu merytorycznego oraz atrakcyjności wykładów i ćwiczeń, których celem powinno być jak najszersze – zarówno bierne, jak i czynne – zapoznanie studentów z repertuarem wspólnym. Zajęcia te będą mogły służyć jako wzór i źródło inspiracji dla późniejszej samodzielnej działalności nauczyciela).

Wszystkie wyrażane przez pedagogów obawy nie powinny zniechęcać do wprowadzania tego repertuaru w edukacji muzycznej. Wręcz przeciwnie – istnieją „empiryczne” dowody na to, że dzieci mają znacznie mniejsze opory i dużo bardziej intuicyjnie odbierają współczesną muzykę niż starsi słuchacze. Szkoda byłoby nie wykorzystać tych możliwości do kształtowania gustów społecznych, przygotowywania świadomej publiczności i wykonawców nowej muzyki oraz propagowania uniwersalnych wartości, jakie niesie twórczość Witolda Lutosławskiego.

- ⁸ Wnioski sformułowane na podstawie własnych obserwacji autorki, poczynionych przy okazji realizacji akompaniamentu do piosenek W. Lutosławskiego w trakcie prób z chórem dziecięcym. Opisanym celom może służyć opublikowane w roku 2013 przez wydawnictwo PWM nowe wydanie *Piosenek dziecięcych* Witolda Lutosławskiego. Wydanie to zawiera również nagranie akompaniamentów fortepianowych i orkiestrowych. Należy zauważyć, że właściwie nie powinno się słowa „akompaniament” w odniesieniu do tych utworów używać, gdyż u Lutosławskiego nigdy nie jest to partia podrzędna, a niejednokrotnie wiodąca i pianistycznie wymagająca. W warunkach szkolnych, gdy najczęściej nie ma możliwości skorzystania z pomocy pianisty, nauczyciel dysponuje dołączonymi do wydania płytami, dzięki czemu nie musi skupiać się na wykonywaniu skomplikowanych w wielu wypadkach partii akompaniamentu i może poświęcić całą swoją uwagę zespołowi.
- ⁹ Rozwinięcie tego niezwykle ciekawego i zachęcającego do poszukiwań artystycznych zagadnienia znajduje się w publikacji autorki niniejszego artykułu. Zob. A. KOPÍŃSKA: *Fortepian w twórczości Witolda Lutosławskiego. Rola czynnika percepcyjnego w interpretacji wykonawczej*. Katowice 2013.
- ¹⁰ „Ci z nas, którzy mieszkają na uprzemysłowionym Zachodzie, schwytani w sidła dźwięku, muszą dziś poruszać się pośród nieharmonijnego krajobrazu dźwiękowego o niezliczonej ilości kanałów. Jak radioodbiornik, który nie może złapać częstotliwości, kultura chłopszczy nas wolno krążącymi bitami i bajtami, z których każdy niesie swoją cząstkę emocjonalnego i historycznego kontekstu [...]. Choć wiele powiedziano już o naszej epoce, w której wizualność odgrywa coraz większą rolę, zmiany, które zaszły w naszym krajobrazie słuchowym, pozostały właściwie niezauważone. [...] Świat słuchowy, choć bardziej subtelny niż ten, który odciska się na naszej siatkówce, jest bardziej inwazyjny, trudniej go powstrzymać”. M. SŁOUKA: *Nasłuchując cizy: uwagi o życiu słuchowym*. W: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Wyb. i red. C. Cox, D. Warner. Przeł. J. Kutyla. Gdańsk 2010, s. 65–66.
- ¹¹ Interesujący jest fakt, że w stosunku do współczesnych sztuk wizualnych, czy też architektury, obserwuje się znacznie większy stopień akceptacji społecznej. Analiza przyczyn tego stanu rzeczy mogłaby prowadzić do ciekawych wniosków i – być może – podpowiedzieć metody, za pomocą których można by próbować nadrobić opóźnienie kulturowe w zakresie odbioru i akceptacji muzyki współczesnej.

¹ A. CHŁOPECKI: *PostSłowie. Przewodnik po muzyce Witolda Lutosławskiego*. Warszawa 2012, s. 208–209.

² Za: T. KACZYŃSKI: *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*. Wrocław 1993, s. 123.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem, s. 122–123.

⁵ Nasuwa się tutaj analogia z efektem, jaki w dydaktyce instrumentalnej daje analityczna praca nad utworami J.S. Bacha oraz innymi kompozycjami, opartymi na jasnych i logicznych zasadach konstrukcyjnych.

⁶ „Nie znoszę takiej nachalnej symetrii, tych ośmiotaktów itd. Tego wszystkiego nie mogę ścierpieć. [...] preferuję pewne liczby, zwłaszcza nieparzyste: piątki, siódemki – ich nie ma w klasycznej symetrii, bo tam ciągle potęgą są dwójki. [...] Uważam nawet, że wiek XIX sprymitywizował rytmikę. [...] Wprowadzona dwójkowość, czwórkowość i ósemkowość doprowadziła do sprymitywizowania rytmiki. Jestem na to bardzo wyczulony i w mojej muzyce ciągle jest obecna pewna nieregularność”. W. LUTOSŁAWSKI, cyt. za: I. NIKOLSKA: *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*. Kraków 2003, s. 67.

⁷ Por. W. LUTOSŁAWSKI: *Grave. Metamorfozy na skrzypce i fortepian, gdzie na przestrzeni całego utworu można znaleźć wartość rytmiczną – „wspólny mianownik”, wyznaczający stały puls, mimo stopniowego zwiększania tempa. Efekt ten nie wynika jednak z *acceleranda*, a ze stopniowego rozdrabniania tego podstawowego podziału rytmicznego.*

Agnieszka Kopińska

Witold Lutosławski's Music in Contemporary Music Education and in Performance Practice

Summary

The article aims to present the meaning, functions and benefits that emerge in one's work on music pieces written by Witold Lutosławski on different stages of music education. Moreover, the article seeks to find links and points of intersection between issues concerning education on amateurish as well as professional levels, and artistic interpretation of music composed by Lutosławski. The author of the article also makes references to activities whose purpose is to popularize Lutosławski's music in light of modern culture and social reception of contemporary music. Apart from that, the author summarizes her own experience in this field, and outlines most important – in the composer's opinion – issues of composer's style, dilemmas that the style entails, as well as effective methods of dealing with these dilemmas, already tested in the process of music education, popularization activities, and finally artistic performance.

Furthermore, the reader will find here issues on the role and choice of adequate repertoire, and – with regards to reflections of the composer – the author presents the readers with directives while constructing one's repertoire, which is dependable on the recipient and purpose of artistic presentations.

Keywords: music by Lutosławski, modern music, music education, artistic performance, popularization

Agnieszka Kopińska

Hudba Witolda Lutosławskiego v současném hudebním vzdělání a při výkonu praxe

Shrnutí

Cílem článku je představit obecný význam, funkci a výhody, které plynou z práce nad díly Witolda Lutosławského v různých

fázích hudebního vzdělávání, uvést souvislosti a společné referenční body mezi problematikou výuky na amatérské a profesionální úrovni a uměleckou interpretací jeho děl. Bylo také zmíněno téma činnosti popularizující skladatelovu hudbu v rámci dnešní kulturní reality a společenského vnímání současné hudby. Autorka shrnutím vlastních zkušeností v této oblasti sestavila přehled problematik skladatelského stylu, které jsou z hlediska interpreta nejdůležitější, problémů, které se v souvislosti s nimi objevují, a dále účinných a v praxi ověřených metod jejich řešení v didaktice, popularizační činnosti a umělecké interpretaci. V pojednání je také zmiňována role správného výběru repertoáru, přičemž na základě reflexí samotného skladatele byly navrženy zásady jeho výstavby, v závislosti na adresátovi a účelu umělecké prezentace.

Klíčová slova: hudba Lutosławského, moderní hudba, hudební vzdělání, umělecká interpretace, popularizace