

Ewa Nidecka

Folklor we wczesnej twórczości fortepianowej Witolda Lutosławskiego

Studia Artystyczne nr 3, 109-114

2015

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.

Folklor we wczesnej twórczości fortepianowej Witolda Lutosławskiego

W dorobku Witolda Lutosławskiego największe uznanie zdobyła twórczość powstała po 1956 roku, a więc w okresie, kiedy kompozytorzy polscy zostali uwolnieni z ograniczeń, jakie nałożyła na nich władza PRL. Mniej uwagi poświęca się wczesnej jego twórczości¹, która kształtowała się w trudnych realiach przełomu lat 50. i 60. XX wieku. Był to okres, w którym krystalizowały się główne założenia warsztatu kompozytorskiego, znajdujące realizację w wyniesionych ze studiów u Witolda Maliszewskiego najważniejszych tezach konstrukcyjnych dzieła muzycznego. Wyrażały się one w dążeniach do utrzymania klasycznego ideału przejrzystej konstrukcji, w zachowaniu proporcji i logiki przebiegu muzycznego oraz klasycznej zasady równowagi użytych środków. Wiąże się z tym wprowadzenie klasycznych technik kompozytorskich oraz nawiązanie do formy sonatowej, suity, wariacji, symfonii. Kształtowanie energetyki wielkiej formy Lutosławski przejął od Beethovena, barwną instrumentację zaś – z neoklasycznych wzorów Prokofiewa i Strawińskiego. Te czynniki promieniowały na jego późniejszą twórczość. Stylokrytyczna analiza całego dorobku twórczego Lutosławskiego pozwala stwierdzić, że pewne elementy jego stylu kompozytorskiego są stałe we wszystkich etapach twórczości. Należą do nich: cechy języka harmonicznego, organizacja wysokości dźwięku, typy integracji formy nadające jej cech morfologicznej spójności². Cechy te lub ich symptomy można zauważyć już we wczesnej aktywności kompozytorskiej.

Zawiła droga początkowej twórczości Lutosławskiego wiąże się z recepcją jego *I Symfonii*. Dzieło ukończone w 1947 roku po prawykonaniu cieszyło się ogromnym powodzeniem do 1948 roku. Krótko jednak Lutosławski miał satysfakcję z tego faktu, gdyż w 1949 roku socrealistyczna władza zaliczyła *I Symfonię* do utworów formalistycznych, ze względu na „niezrozumiały język muzyczny”. Skutkowało to zakazem wykonywania dzieła. Pesymizmem napełniał kompozytora również brak zainteresowania, nawet wśród takich entuzjastów jego twórczości jak Grzegorz Fitelberg, ukończoną w 1949 roku *Uwerturą smyczkową*. Jak zauważa Zbigniew Skowron, ze względu na sytuację polityczną w kraju, przełom lat 40. i 50. to „martwy” okres w twórczości

Lutosławskiego. W tym czasie powstają utwory dla dzieci i młodzieży, muzyka do spektakli teatralnych oraz muzyka rozrywkowa pisana pod pseudonimem „Derwid”³. Z tego okresu pochodzą m.in. *Melodie ludowe* na fortepian (1945), *Słomkowy łańcuszek* (1951) i inne utwory z kręgu literatury dziecięcej, *Bukoliki* na fortepian (1952), *Preludia taneczna* na klarnet i fortepian (1954). Oprócz *Uwertury smyczkowej* utwory orkiestrowe reprezentuje *Mała suita* (1950), *Tryptyk śląski* (1951), *Koncert na orkiestrę* (1954). Pomimo tego trudnego okresu Lutosławski nigdy nie zrezygnował z własnych poszukiwań w sferze brzmieniowej języka muzycznego.

Na zainteresowania Lutosławskiego muzyką ludową wpływ miała twórczość wybitnych kompozytorów o wymiarze europejskim, zwłaszcza Karola Szymanowskiego i Beli Bartóka. Fascynacja twórczością Szymanowskiego pojawiła się u Lutosławskiego już w dzieciństwie. W jednej z wypowiedzi Lutosławski dał wyraz, jak wielkie znaczenie miała muzyka Szymanowskiego w kształtowaniu się jego osobowości twórczej: „Pamiętam koncert, na którym wykonano jego *III Symfonię*. Było to przeżycie, które mną dosłownie wstrząsnęło. Miałem wówczas jedenaście lat. [...] Wtedy *III Symfonia* po raz pierwszy przemówiła do mnie swoim bogatym, nieprawdopodobnie przyciągającym, powiedziałbym narkotycznym językiem dźwiękowym, który mnie oszołomił”⁴. Wprawdzie Lutosławski odszedł później od wyznawania „romantycznych” i „ekspresjonistycznych” ideałów muzyki Szymanowskiego na rzecz własnych rozwiązań konstrukcyjno-brzmieniowych, niemniej jednak dla rozwoju jego osobowości inspiracje te miały istotne znaczenie. Świadczy o tym m.in. artykuł *Tchnienie wielkości*⁵, który Lutosławski napisał po śmierci Szymanowskiego w 1937 roku⁶.

Bela Bartók to drugi kompozytor, którego wpływ na muzykę Lutosławskiego wydaje się jeszcze silniejszy. Świadczy o tym nie tylko dedykowana pamięci Bartóka *Muzyka żałobna*, którą kompozytor ukończył w 1958 roku. Rozwiązania formalne, brzmieniowo-kolorystyczne fakturalne i metroritmiczne, które Lutosławski przejął od wielkiego Węgry, widać we wczesnej twórczości, począwszy od utworów fortepianowych. Skomponowane w 1945 roku i przeznaczone do celów pedagogicznych *Melodie ludowe* na fortepian, które zapoczątkowały okres folkloryzmu, są namacalnym przykładem wpływów Bartóka. W ich skład wchodzi 12 melodii ludowych z różnych regionów Polski. Ich celem było przybliżenie muzyki współczesnej młodym wykonawcom.

Tematy *Melodii ludowych* pochodzą ze zbiorów melodii ludowych Jerzego Olszewskiego. Materiał ludowy pochodzi z różnych regionów geograficznych Polski: łowickiego, krakowskiego, podlaskiego, sieradz-

kiego, kurpiowskiego, mazurskiego i śląskiego. Powstały na zamówienie Tadeusza Ochlewskiego reprezentującego Polskie Wydawnictwo Muzyczne⁷. Utwory te są prostymi miniaturami fortepianowymi, w których tonalna melodia została wpisana w mniejszym lub większym stopniu w kontekst atonalny. Lutosławski posługując się dysonansową harmoniką często połączoną z ostinatami rytmicznymi lub rytmiczno-melodycznymi w dolnym planie, daje świadectwo wpływów muzyki Bartóka. Już na tym etapie twórczości widać zainteresowania sferą brzmieniowo-harmoniczną i pierwsze próby w tym zakresie, które później na długo stały się przedmiotem głębokich studiów kompozytora. Ze współbrzmień pionowych zauważalne są upodobania do stosowania kwint – jako atrybutu ludowości – oraz kwart i sekund, tudzież w mniejszym zakresie tercji. W układzie melodycznym przeważają małe interwały, zwłaszcza sekundy i jeszcze na tym etapie rozłożony trójdźwięk. W niektórych utworach uwypuklany jest czynnik chromatyczny (w dolnym planie). Kompozytor umiejętnie wydobywa charakterystyczne cechy melodycznego oryginału. Na przykład w drugiej melodii *Hej od Krakowa jadę* synkopowany rytm krakowiaka z zadziornie brzmiącą sekundą w lewej ręce zdominował całe opracowanie materiału muzycznego (zob. przykład 1).

Przykład 1. W. Lutosławski, *Melodie ludowe, II. Hej, od Krakowa jadę*. Wydawca Chester Music, 2000

Ze względu na źródło materiału ludowego niektóre melodie zachowują w sferze brzmieniowej łączność z tradycją mazurkową wykształconą przez Chopina

i Szymanowskiego. Objawia się to zastosowaniem rytmów mazurkowych i akompaniamentu charakterystycznego dla polskich tańców w metrum trójdzielnym, z gdzieniedzie pobrzmiewającą kwintą w dolnym planie. Cechy te zawiera na przykład czwarta miniatura oparta na melodii z Podlasia *Pastreczka* (zob. przykład 2).

Przykład 2. W. Lutosławski, *Melodie ludowe, IV. Pastreczka*. Wydawca Chester Music, 2000

Wszystkie miniatury oparte są na podobnym wzorcu konstrukcyjno-brzmieniowym. Warstwie melodycznej towarzyszy oszczędny w środkach akompaniament o cechach ostinatowych, stosowany wymiennie z podkładem dwudźwiękowym lub akordowym. Jednocześnie zwięzłość motywiczna wpisuje się w neoklasyczny typ wypowiedzi muzycznej.

Pod względem tonalnym interesującym przykładem jest dziesiąta melodia pochodząca z regionu śląskiego, zatytułowana *Gaik*. Uwagę zwracają chromatycznie przesuwane dwudźwięki, najczęściej kwinty, zastępowane niekiedy tercjami. Chromatyka dolnego planu zaciera tonalność melodii ludowej w głosie górnym utrzymaną w tonacji C-dur. Tylko w nielicznych fragmentach (np. drugi system bez drugiego taktu) akompaniament „powraca” do tonacji zasadniczej (zob. przykład 3).

Z harmonicznego punktu widzenia ciekawym przykładem jest jedenasta miniatura oparta na śląskiej melodii *Gąsior*. W sferze brzmieniowej widoczne są w niej tendencje do tworzenia struktur kwartowych i ekspozycji czynnika chromatycznego, zawierające znów inspirację rozwiązaniami brzmieniowymi Bartóka. Miniatura ta jest

jednak nieco bardziej skomplikowana w sferze fakturalno-akordowej i rytmicznej. Pojawiają się w niej triole, które często stosował Bartók w swoich opracowaniach melodii ludowych. Również i w tym przykładzie przesuwane równoległe kwinty podkreślają ludowy charakter miniatury (zob. przykład 4).

Przykład 3. W. Lutosławski, *Melodie ludowe*, X. *Gaik*. T. 1–20. Wydawca Chester Music, 2000

Przykład 4. W. Lutosławski, *Melodie ludowe*, XI. *Gąsior*, Wydawca Chester Music, 2000

Do *Melodii ludowych* Lutosławski wracał jeszcze kilkakrotnie. Pięć melodii z tego cyklu zinstrumentował na orkiestrę smyczkową, cztery – na czworo skrzypiec w łatwym układzie. Cykl ten również wzbudził zainteresowanie na arenie międzynarodowej. Między innymi stał się inspiracją dla gitarzysty hiszpańskiego José de Azpiazu⁸, który wybrał dziewięć melodii i dokonał transkrypcji na gitarę (są to kolejno melodie 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10 i 12).

W 1952 roku Lutosławski ukończył kolejny cykl oparty na materiale folklorystycznym – *Bukoliki*. Źródłem materiału ludowego są melodie kurpiowskie zaczerpnięte ze zbioru *Puszcza kurpiowska w pieśni* ks. Władysława Skierkowskiego⁹. Tytuł zbioru Lutosławski przejął z poezji. *Bukoliki* jako gatunek poetycki zwykle o lirycznym charakterze przedstawia wyidealizowane uroki życia wiejskiego – aura pasterska stanowi zatem tematyczną kłamrę całego cyklu. Zbiór składa się z pięciu utworów o podobnym charakterze. W stosunku do *Melodii ludowych* widać w nim różnicę zwłaszcza w zakresie metrycznym i fakturalnym. Prawie wszystkie utwory wykorzystują polirytmie naprzemienną i w związku z tym charakteryzują się większą swobodą wypowiedzi. Lutosławski wprowadza elementy imitacyjne komórek motywicznych zaczerpniętych z ludowego autentiku z zastosowaniem zmian rytmiczno-harmonicznych, jak to ma miejsce w pierwszej miniaturze. Wpływy Bartóka są tu jeszcze bardziej zauważalne (zob. przykład 5).

W większości miniatur w zakresie fakturalnym zwraca uwagę przewaga czynnika horyzontalnego nad wertykalnym. O ile w pierwszej miniaturze jeszcze nie widać „zaburzeń” podziału kreski taktowych, o tyle w kolejnych są one już wyraźne. Utworem o bardziej nostalgicznym charakterze jest czwarta miniatura, w której kompozytor operuje drobną komórką motywiczną złożoną z legowanej ćwierćnuty i ósemek w dolnym planie. Jej dwudzielny podział zaburza trójdzielny układ metryczny. Zainteresowania metryką rozwinął Lutosławski w późniejszej twórczości (zob. przykład 6).

Istotnym czynnikiem tej miniatury jest linia melodyczna, która podkreśla element skalowy tego fragmentu. Występująca po raz pierwszy w czwartym takcie górnego planu opadająca komórka motywiczna *a-gis-e-d* zawiera nie tylko kwartę lidyjską (*d-gis*), lecz także elementy pentatoniki hemitonicznej.

Niektóre miniatury zawierają śmielsze rozwiązania w płaszczyźnie motywicznej i metrycznej. Oprócz polimetrii naprzemiennej należą do nich przesunięcia motywów nieuwzględniające kreski taktowej oraz zastosowanie ostinat. Przykłady takie znajdziemy w drugim i trzecim utworze. Uwagę zwraca zwłaszcza druga bukolika ze względu na ostinatowy motyw złożony

Część trzecia / Tematyka ludowa w twórczych działaniach artystycznych

z czterech opadających ósemek (tercja mała, sekunda mała, tercja mała), umieszczony w dolnym planie, i przesunięcia motywu melodycznego w różnej konfiguracji – w górnym (zob. przykład 7).

Przykład 5. W. Lutosławski, *Bukolika I. T.* 1–57. Wydawca Chester Music, 2000

515

1

Allegro vivace $J = 152$

1128

Przykład 6. W. Lutosławski, *Bukolika IV.* Wydawca Chester Music, 2000

Andantino $J = 66$ *cantabile*

128

Przykład 7. W. Lutosławski, *Bukolika II.* Wydawca Chester Music, 2000

Allegretto sostenuto $J = 144$

45

Najbardziej barwna pod względem harmonicznym jest piąta, ostatnia miniatura. Podstawą konstrukcyjną jest tu „zamknięty” dwutaktowy motyw melodyczny, występujący w ciągłych powtórzeniach jako typowa cecha muzyki ludowej, z towarzyszeniem chromatycznie przesuwanej lub repetowanej kwinty o cechach ostinatowych, pojawiającej się w różnych wariantach. Jego przekształcenia

w sposób wyraźny przybliżają się do rozwiązań, jakie w swojej twórczości stosował Bartók (zob. przykład 8).

Przykład 8. W. Lutosławski, *Bukolika* V. T. 1–27. Wydawca Chester Music, 2000

Do pomysłów w zakresie opracowania materiału motywicznego należą tu: repetycje pojedynczego dźwięku, powtórzenia komórek złożonych z jednego dwudźwięku i dwóch pojedynczych nut w dolnym planie, wydłużanie motywów skutkujące zaburzeniem przebiegu metrorytmicznego i przesunięciem akcentów (jak w powyższym przykładzie w taktach 10–11).

Prawykonanie *Bukolik* odbyło się w 1953 roku. Pierwszym wykonawcą cyklu zadedykowanego wybitnemu polskiemu pianiście Zbigniewowi Drzewieckiemu był sam kompozytor. On też dokonał pierwszego nagrania płytowego (Muza, nr 2577). W 1962 roku kompozytor ponownie sięgnął do tego cyklu, pisząc transkrypcję na altówkę i wiolonczelę¹⁰.

Twórczość Beli Bartóka zawiera wiele elementów podobnych do dorobku Lutosławskiego. Pierwsze opracowania folkloru rumuńskiego i węgierskiego powstały w 1910 roku, a więc kiedy Bartók miał 29 lat. *Melodie ludowe* na fortepian Lutosławski ukończył w roku śmierci Bartóka (1945), kiedy polski kompozytor miał 32 lata. Stanowią one analogię do licznych opracowań słowackich, rumuńskich, węgierskich melodii ludowych, które wyszły spod ręki Bartóka. Podobieństwo to dotyczy czynnika formalnego, fakturalnego, brzmieniowego i metrorytmicznego. Przykładem może być miniatura Bartóka *Romanian Folk Dances*, nr 5 (zob. przykład 9).

Przykład 9. B. Bartók, *Romanian Folk Dances*, nr 5: *Romanian Garden Gate*. T. 1–13 (źródło: file:///C:/Users/win7/Downloads/[Free-scores.com]_bartok-bela-6-romanian-folk-dances-no-5-547%20(1).pdf; data dostępu: 15.08.2014)

Romanian Folk Dances No.5

Romanian Garden Gate

Koncert na orkiestrę ukończony w 1954 roku zamyka okres folkloryzmu w twórczości Lutosławskiego. W utworze napisanym pod wpływem Beli Bartóka niektórzy badacze dopatrują się załączków późniejszej formy dwudzielnej¹¹, co świadczy o nieustannej pracy kompozytora nad właściwościami języka muzycznego, a nie o próbie bezproduktywnego przetrwania czasu ograniczeń twórczych, które nałożyła na artystów ówczesna władza.

Dylematy, z jakimi Lutosławski borykał się w latach ograniczeń twórczych, prowadziły go, wedle własnej oceny, do nie zawsze najlepszych rezultatów artystycznych, o czym świadczą jego wypowiedzi, jednak z dzisiejszego punktu widzenia twórczość ta jest cenna i dowodzi umiejętności godzenia wielu sprzecznych ze sobą idei, stając się punktem wyjścia dla dalszego rozwoju osobowości i wyboru drogi artystycznej. Dlatego do niektórych swoich wczesnych utworów mieszczących się w nurcie folklorystycznym Lutosławski miał stosunek ambiwalentny. Niemniej jednak drażniły go opinie, zwłaszcza Zofii Lissy, publikowane na łamach „Muzyki” i „Studiów Muzykologicznych”, które sugerowały jego odejście od formalizmu i przyjęcie zasad socrealistycznej wykładni państwa. Kompozytor wiele razy podkreślał swoją niezależność, która nigdy nie pozwoliła mu pisać na zamówienie socjalistycznego reżimu¹². Z dzisiejszego punktu widzenia utwory te reprezentują cenny dorobek o walorach pedagogicznych, będący punktem wyjścia dla późniejszych poszukiwań w zakresie tworzenia własnego języka muzycznej wypowiedzi.

- ¹ Za końcową datę wczesnej twórczości Lutosławskiego uważa się rok 1954; por. Z. SKOWRON: *Lutosławski (1913–1994) – klasyk muzyki XX wieku*. Dostępne w Internecie: <http://culture.pl/pl/artykul/lutoslawski-1913-1994-klasyk-muzyki-xx-wieku> (data dostępu: 15.09.2014).
- ² Z. SKOWRON: *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego*. Red. Z. SKOWRON. Kraków 2000, s. 9.
- ³ Z. SKOWRON: *Lutosławski (1913–1994) – klasyk muzyki XX wieku...*
- ⁴ Por. <http://lutoslawski.org.pl> (data dostępu: 5.08.2013).
- ⁵ Por. „Muzyka Polska” 1937, nr 3, s. 169–170.
- ⁶ Podają za: Z. SKOWRON: *Lutosławski (1913–1994)...*
- ⁷ B. SCHAEFFER: *Polskie melodie ludowe w twórczości Witolda Lutosławskiego*. „Studia Muzykologiczne” 1956, t. 5, s. 301–323.
- ⁸ José de Azpiazu (1912–1986) należał do czołowych gitarzystów hiszpańskich XX wieku, za jego sprawą zostały przywrócone gitarowe i lutniowe kompozycje Vivaldiego, Haendla i Boccheriniego; por. S. HARASCHIN: *Melodie ludowe. Posłowie*. Wydanie nutowe PWM z 1971.
- ⁹ Do tego samego zbioru sięgnął K. Szymanowski, opracowując *Pieśni kurpiowskie*.
- ¹⁰ A. WALACIŃSKI: Komentarz do wydania nutowego *Albumu per piano-forte* W. Lutosławskiego. PWM Kraków 1975.
- ¹¹ Z. SKOWRON: *Lutosławski (1913–1994) – klasyk muzyki XX wieku...*
- ¹² Por. I. NIKOLSKA: *Muzyka to nie tylko dźwięk. Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*. Kraków 2003, s. 20–21.

Ewa Nidecka

Folklore in the early piano compositions by Witold Lutosławski

Summary

Early compositions by Witold Lutosławski developed in the harsh realities of the turn of the 50s and 60s of the 20th century. This was the period when foundations of his compositional technique crystallized, which consisted in cultivating the classical ideal of a clear structure, and maintaining the proportion and logic of the course of music, and the classical principle of balancing the employed measures. Some elements of the compositional style are invariable in all phases of his work. These include: characteristics of harmonic language, organization of the pitch of sound, types of form integration which lend it characteristics of morphological cohesion. These features may be observed even in the early stages of Lutosławski's creation, which owes its inspiration to folk music. Lutosławski was influenced by the compositions by K. Szymanowski, B. Bartók, I. Stravinsky. The most significant of the early piano compositions are *Folk Melodies* (1945) and *Bucolics* (1952). In these compositions Lutosławski referred to the solutions of B. Bartók in terms of formal, sonically-colouristic, textural and met-

ro-rhythmic aspects. When comparing the two series, *Bucolics*, which were written seven years later, reveal even greater influence of Bartók. It is reflected in the use of ostinato, alternate polyrhythm, and in the application of musical scale elements in the melodic construction. Because of the source of folk material, some miniatures in the sonic sphere maintain association with the tradition of mazurka established by Chopin and Szymanowski. This manifests in the employment of the mazurka rhythms and accompaniment characteristic of Polish folk dances.

Keywords: Witold Lutosławski, folklore, compositions for piano, sound characteristics, the metro-rhythmic characteristics

Ewa Nidecka

Folklór v rané klavírní tvorbě Witolda Lutosławského

Shrnutí

Raná tvorba Witolda Lutosławského se formovala v obtížné realitě přelomu 50. a 60. let 20. století. Byla to doba, ve které krystalizovaly hlavní předpoklady skladatelského umu spočívající v udržení klasického ideálu čisté konstrukce, zachování proporcí a logiky hudebního vývoje a v klasické zásadě rovnováhy použitých prostředků. Určité prvky skladatelského stylu jsou přítomny ve všech fázích tvorby. Patří k nim: charakter harmonického jazyka, organizace výšky zvuku, typy integrace formy, které jí dodávají vlastnosti morfologické spojitosti. Těchto vlastností si lze všimnout již v rané fázi tvorby, pro kterou se stala inspirací lidová hudba. Lutosławski čerpal vzor z tvorby K. Szymanowského, B. Bartóka či I. Stravinského. K nejdůležitějším dílům rané klavírní tvorby patří *Melodie ludowe* (1945) a *Bukoliki* (1952). V těchto dílech skladatel navázal ve formálním, zvukově-koloristickém, fakturálním a metrorhythmickém rozsahu na řešení B. Bartóka. Porovnáváme-li oba cykly, jsou v *Bukolikách*, napsaných o sedm let později, Bartókovy vlivy mnohem výraznější. Projevují se uplatněním ostinat, střídavé polyrytmie, využíváním škálových prvků v melodických konstrukcích. S ohledem na zdroj lidového materiálu si některé miniatury zachovávají ve zvukové sféře spojitost s tradicí mazurku vytvořenou F. Chopinem a K. Szymanowským. Projevuje se to používáním mazurkových rytmů a doprovodu charakteristického pro polské lidové tance.

Klíčová slova: Witold Lutosławski, folklór, klavírní tvorba, zvukové vlastnosti, metrorhythmické vlastnosti