



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Fortepian w twórczości Witolda Lutosławskiego : rola czynnika percepcyjnego w interpretacji wykonawczej

**Author:** Agnieszka Kopińska

**Citation style:** Kopińska Agnieszka. (2013). Fortepian w twórczości Witolda Lutosławskiego : rola czynnika percepcyjnego w interpretacji wykonawczej. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego



Wydawnictwo  
Uniwersytetu Śląskiego  
Katowice 2013

Agnieszka Kopińska

**Fortepian  
w twórczości  
Witolda  
Lutosławskiego**

Rola czynnika percepcyjnego  
w interpretacji wykonawczej

Agnieszka Kopińska ukończyła studia pianistyczne na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. W roku 2011 na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy uzyskała stopień doktora sztuki w dyscyplinie artystycznej – instrumentalistyka. Jest trzykrotną laureatką Konkursu na Stypendia Towarzystwa im. Fryderyka Chopina w Warszawie (1992, 1993, 1996). Prowadzi działalność koncertową solistyczną oraz kameralną w Polsce i za granicą (m.in. Francja, Niemcy, Czechy, Ukraina). Występowała jako solistka z orkiestrami filharmonii jeleniogórskiej oraz katowickiej. Wielokrotnie brała udział w koncertach i nagraniach Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach, grając m.in. pod dyрекcją K. Pendereckiego i H.M. Góreckiego. Od roku 1996 koncertuje w duecie fortepianowym z mężem – Piotrem. W roku 2000, przebywając w USA na zaproszenie Central Washington University, wraz z mężem wykonała recital oraz prowadziła warsztaty pianistyczne dla studentów tej uczelni. Od czasów studiów prowadzi działalność pedagogiczną w PSM I i II st. im. Mieczysława Karłowicza w Katowicach.

W latach 2004–2007 współpracowała z Akademią Muzyczną w Katowicach. Od roku 2006 związana jest z cieszyńskim Wydziałem Artystycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, gdzie obecnie pracuje na stanowisku adiunkta.

W latach 2009–2012 dokonała nagrania CD kompletu dzieł Witolda Lutosławskiego na fortepian solo (wraz z *Sonatą* z 1934 r.) oraz wszystkich utworów kompozytora na fortepian w składzie kameralnym, a także – z solistką E. Biegas – *20 kolęd* w wersji autorskiej na głos i fortepian, jak również cyklu pieśni *Chantefleurs et chantefables* W. Lutosławskiego w opracowaniu na sopran i fortepian E. Knapika. Szczególnym obszarem jej zainteresowań artystycznych i badawczych jest wykonawstwo muzyki dwudziestowiecznej i współczesnej oraz tematyka percepcji muzycznej w aspekcie teoretycznym i praktycznym.

Fortepian  
w twórczości Witolda Lutosławskiego



NR 3014

Agnieszka Kopińska

# Fortepian w twórczości Witolda Lutosławskiego

Rola czynnika percepcyjnego  
w interpretacji wykonawczej

W setną rocznicę urodzin kompozytora



Redaktor serii: Muzyka  
Krystyna Turek

Recenzent  
Zbigniew Raubo

Publikacja będzie dostępna – po wyczerpaniu nakładu – w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa  
[www.sbc.org.pl](http://www.sbc.org.pl)

Redakcja: Katarzyna Więckowska  
Projekt graficzny okładki, etui na płyty oraz opaski: Joanna Sowula  
Redakcja techniczna: Barbara Arenhövel  
Korekta: Mirosława Żłobińska  
Łamanie: Małgorzata Wasil  
Reżyseria nagrań: Krzysztof Gawlas

Copyright © 2013 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

**ISSN 0208-6336**  
**ISBN 978-83-226-2153-0**

Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)  
e-mail: [wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

---

Wydanie I. Ark. druk. 9,0. Ark. wyd. 10,0. Papier offset. kl. III,  
90 g. Cena kompletu (książka + 2 płyty CD) 34 zł (+ VAT)

---

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.,  
M. Rejnowski, J. Zamiara  
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

## Spis treści

|                                                                                                                   |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Wstęp . . . . .                                                                                                   | 7  |
| Witold Lutosławski o percepcji . . . . .                                                                          | 15 |
| Rozdział 1                                                                                                        |    |
| Proces percepcji muzyki w zarysie . . . . .                                                                       | 19 |
| Percepcja podstawowych zjawisk muzycznych . . . . .                                                               | 20 |
| Organizacja percepcyjna . . . . .                                                                                 | 23 |
| Podejście Leonarda B. Meyera . . . . .                                                                            | 27 |
| Funkcjonowanie pamięci . . . . .                                                                                  | 29 |
| Emocje . . . . .                                                                                                  | 30 |
| Znaczenie struktur muzycznych . . . . .                                                                           | 32 |
| Percepcja formy muzycznej . . . . .                                                                               | 34 |
| Subiektywizm percepcji muzyki . . . . .                                                                           | 34 |
| Rozdział 2                                                                                                        |    |
| Fortepian solowy i kameralny w procesie kształtowania się stylu kompozytorskiego Witolda Lutosławskiego . . . . . | 37 |
| Styl wczesny – <i>Sonata</i> . . . . .                                                                            | 37 |
| Lata wojny i okres „folklorystyczny” . . . . .                                                                    | 47 |
| <i>Dwie etiudy</i> . . . . .                                                                                      | 48 |
| <i>Wariacje na temat Paganiniego</i> . . . . .                                                                    | 50 |
| Miniatury . . . . .                                                                                               | 52 |
| <i>Preludia taneczne</i> . . . . .                                                                                | 56 |



|                                                                                                  |         |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| Nowa harmonika i kontrapunkt aleatoryczny . . . . .                                              | 60      |
| Czynnik percepcyjny w kształtowaniu formy u Lutosławskiego . . . . .                             | 62      |
| Melodyka i styl dojrzały . . . . .                                                               | 64      |
| <i>Epitafium</i> i <i>Grave</i> . . . . .                                                        | 64      |
| <i>Partita</i> . . . . .                                                                         | 66      |
| <i>Subito</i> . . . . .                                                                          | 68      |
| <br>Witold Lutosławski o sztuce wykonawczej . . . . .                                            | <br>73  |
| <br>Rozdział 3                                                                                   |         |
| Estetyka i rozwiązania kompozytorskie a wykonawcze środki wyrazu w ujęciu percepcyjnym . . . . . | 79      |
| Spektrum działań wykonawcy . . . . .                                                             | 79      |
| Kształtowanie formy w utworach Lutosławskiego . . . . .                                          | 82      |
| Pojęcie formy . . . . .                                                                          | 82      |
| Konstruowanie formy w interpretacji wykonawczej . . . . .                                        | 90      |
| Sposoby wspomagania uwagi i pamięci słuchacza w procesie percepcji formy muzycznej . . . . .     | 91      |
| Emocje w muzyce Lutosławskiego . . . . .                                                         | 95      |
| Kształtowanie emocjonalnej strony wykonania . . . . .                                            | 96      |
| Emocje a percepcja formy . . . . .                                                               | 101     |
| Współczynniki formy – oryginalny język Lutosławskiego . . . . .                                  | 103     |
| Kolorystyka harmoniczna i dwunastodźwięki . . . . .                                              | 103     |
| Melodyka . . . . .                                                                               | 115     |
| Rytmika . . . . .                                                                                | 119     |
| <br>Zakończenie . . . . .                                                                        | <br>127 |
| <br>Bibliografia wydawnictw nutowych . . . . .                                                   | <br>131 |
| <br>Bibliografia . . . . .                                                                       | <br>133 |
| <br>Indeks osobowy . . . . .                                                                     | <br>137 |
| <br>Wykaz przykładów . . . . .                                                                   | <br>139 |
| <br>Abstract . . . . .                                                                           | <br>143 |
| <br>Rèsumè . . . . .                                                                             | <br>144 |

## Wstęp

Podejście do zagadnienia interpretacji wykonawczej<sup>1</sup> muzyki naszych czasów wiąże się z koniecznością uwzględnienia wielu specyficznych trudności, będących konsekwencją silnych nawyków percepcyjnych słuchacza, ukształtowanych na bazie systemu tonalnego, który zdominował zachodnią kulturę muzyczną na kilkaset lat. System tonalny uległ rozpadowi, ale do tej pory nie został stworzony żaden inny, równie funkcjonalny język dźwiękowy, który mógłby go skutecznie zastąpić i znaleźć porównywalną z nim recepcję. Witold Lutosławski był świadom tego problemu i wypracowany przez niego system kompozytorski stanowi próbę jego rozwiązania. Wysiłki zmierzające do stworzenia takiego uniwersalnego języka wciąż trwają, ale na razie wykonawca musi sprostać wielu różnorodnym wymaganiom i zmierzyć się z wielorakimi wyzwaniem, jakie stawiają przed nim dzieła kompozytorów współczesnych, pisane według różnych, „niekompatybilnych” założeń i stylów.

Aparat percepcyjny człowieka działa w sposób zhierarchizowany, wykorzystując wykształcone wcześniej schematy poznawcze. Wobec braku powszechnie funkcjonującego zamiennika systemu tonalnego u przeciętnego odbiorcy nie miały możliwości wykształcić się schematy, które zapewniłyby prawidłową i swobodną interpretację materiału dźwiękowego, organizowanego według nowych, niejednorodnych i wciąż ewoluujących zasad. W związku z tym właściwa identyfikacja struktur atonalnych może wiązać się z trudnościami, będącymi efektem odruchowego postrzegania przez słuchacza tychże struktur w kontekście (niewystępujących w utworze) relacji tonalnych.

---

<sup>1</sup> W odniesieniu do wykonania muzycznego termin „interpretacja” jest tu rozumiany jako ‘tłumaczenie znaczenia muzycznego zawartego w partyturze na język percepcji słuchacza’.

Zjawisko to stanowi również istotny problem w praktyce wykonawczej muzyki nowej. W sytuacji, gdy metody przydatne, sprawdzone i intuicyjnie wykorzystywane w interpretacji dzieł opartych na harmonice tonalnej – nie obejmując całokształtu nowo powstających zjawisk muzycznych – mają jedynie ograniczone zastosowanie w odniesieniu do utworów muzyki nowej, prawdziwym wyzwaniem staje się znalezienie takich strategii i środków wykonawczych, które wspomagając proces percepcji słuchacza, przyczynią się do skutecznego przekazania treści współczesnych dzieł.

Decyzja, które z tradycyjnych środków wykonawczych pozostają użyteczne, a które należy zmienić, jest każdorazowo uzależniona od języka i treści konkretnego utworu, ale można wskazać ogólne zasady ich wyboru: te z procesów zachodzących w utworze, które mają swoje odpowiedniki w utworach tonalnych, mogą skłaniać do wykorzystania konwencjonalnych środków. Procesy niewykazujące takiego związku lub rozwiązywane inaczej, wymagają użycia nowych strategii, jednakże ich wybór nie może być przypadkowy – musi mieć swoje uzasadnienie w muzyce, co wiąże się z koniecznością podjęcia przez wykonawcę wysiłku zrozumienia zasad rządzących językiem muzycznym danego kompozytora. W ostatecznym rozrachunku o kryteriach doboru ilości i proporcji środków wykonawczych decydować powinna analiza i odniesienie się do założeń estetycznych, stylistycznych oraz indywidualnych oddziaływań psychologicznych danej kompozycji, gdyż zastosowanie takiego podejścia umożliwi adekwatny i wierny intencji kompozytorskiej przekaz artystyczny. Zbalansowanie wykonania w celu uzyskania interpretacji interesującej, przyciągającej uwagę odbiorcy i artystycznie wartościowej, a zarazem zgodnej z zamierzeniami autora, jest najtrudniejszym zadaniem, stanowiącym jednocześnie miernik kunsztu wykonawcy.

Gdzie przebiega granica, po przekroczeniu której interpretacja zaczyna zbyt daleko odbiegać od idei kompozytorskiej? Jakimi przesłankami powinien się kierować wykonawca poszukujący drogi do stworzenia bliskiej zamysłowi kompozytora i wartościowej artystycznie interpretacji? Praca ta – będąca w zamierzeniu swym rozwinięciem, usystematyzowaniem i podsumowaniem idei zawartych w rozprawie doktorskiej autorki (KOPÍŃSKA, 2010) – jest próbą odpowiedzi na powyższe pytania w kontekście całokształtu solowej i kameralnej twórczości Witolda Lutosławskiego dedykowanej na fortepian. Oszałamiając bogactwem kolorystyki, witalnością, poetyką, fascynuje ona jednocześnie żelazną logiką konstrukcji, precyzją i celowością użytych środków, jak również

naturalnością zastosowanej faktury pianistycznej, nawiązującej do najlepszych tradycji Fryderyka Chopina i Siergieja Rachmaninowa poprzez połączenie niezwykłej wrażliwości na brzmienie z intuicyjnym wyczuciem fizjologii gry na tym instrumencie.

Głównym celem niniejszego opracowania jest zaproponowanie metody pracy i sposobu myślenia wykonawcy, który umożliwi rozwiązanie problemów interpretacyjnych, i przedstawienie słuchaczowi dzieła w sposób spójny z zamiarem kompozytora. Dobór określonych środków wykonawczych może uwypuklić aspekt wyrazowy utworu lub go zafałszować, jednocześnie zastosowane środki mogą wspomóc proces percepcji słuchacza bądź go utrudnić. Ujęcie roli wykonawcy jako pośrednika w procesie komunikacji oraz wykonania jako formy nośnika komunikatu pomiędzy kompozytorem a słuchaczem ułatwia sprecyzowanie zakresu działań wykonawcy i granic jego swobody artystycznej. Obszar konstruktywnej działalności interpretatora obejmuje przy takim podejściu wszelkie działania artystyczne, które jednocześnie spełniają kryteria zgodności z intencją kompozytora i dostępności percepcyjnej dla słuchacza.

Wizualny nośnik idei kompozytorskiej – zapis nutowy – nie jest na tyle precyzyjnym narzędziem, aby opisując całe bogactwo zjawisk akustycznych za pomocą symboli graficznych mógł objąć wszystkie parametry wykonania. Określa on w sposób przybliżony nawet takie, wydawałoby się, jednoznaczne z punktu widzenia akustyki wartości, jak: głośność, czas trwania czy wysokość dźwięku, nie mówiąc o tempie i jego fluktuacjach, sposobie kształtowania frazy czy relacji dynamicznej poszczególnych warstw faktury. Fizyczne parametry dźwięku nie są w sposób bezpośredni przekładane na percepcję bodźców słuchowych, gdyż w postrzeganiu dźwięku i muzyki doniosłe znaczenie pełni czynnik psychologiczny, dlatego też partytura wyznacza jedynie pewien zakres możliwych treści, określając granice kategorii percepcyjnych, w ramach których operując, można doszukiwać się miejsca na swobodę wykonawczą<sup>2</sup>.

Cenną wskazówką, podpowiadającą właściwe rozwiązania wykonawcze wśród pełnego spektrum możliwości, które obejmuje zapis, są preferencje estetyczne i postawa twórcza kompozytora. Zainspirowanie się nią jest niewątpliwie czynnikiem umożliwiającym osiągnięcie pożądanego spójności koncepcji wykonawczej z koncepcją kompozytorską, zatem w określeniu głównych kierunków

---

<sup>2</sup> Przykładem wyciągnięcia skrajnych konsekwencji z takiego rozumienia funkcji zapisu nutowego jest stosowana przez Witolda Lutosławskiego technika kontrapunktu aleatorycznego.

poszukiwań artystycznych wykonawcy utworów Witolda Lutosławskiego pomocna będzie odpowiedź na następujące pytania: Jaki czynnik odgrywał kluczową rolę w postawie twórczej kompozytora?, Jak widział on rolę wykonawcy?

W przesłaniu twórczym Witolda Lutosławskiego uderza jego szacunek dla człowieka, dominacja wartości humanistycznych, którym całe życie hołdował. Począwszy od najwcześniejszych dzieł, można zaobserwować też nadzwyczajną spójność i konsekwencję działań, przejawiającą się zarówno w niezwykle rzetelnym podejściu do spraw warsztatowych, uderzającej logice konstrukcji muzycznej; ale nade wszystko w woli, aby te wszystkie środki służyły wartości nadrzędnej, jaką jest ekspresja. Ekspresja czysto muzyczna, która nie wynika z odniesień do treści zewnętrznych, programowych, ale z oddziaływania samego materiału muzycznego, jego wewnętrznych powiązań, logiki i relacji budujących składnię indywidualnego języka kompozytora. Konsekwencją humanistycznej postawy twórcy jest chęć jak najbliższego kontaktu z słuchaczem; uczynienie go równorzędnym partnerem w procesie przekazu muzycznego. Sprawienie, że nowo skonstruowany język muzyczny nie będzie wykraczał poza możliwości percepcyjne słuchacza, dzięki czemu możliwe będzie stworzenie wspólnej bazy porozumienia między nim a kompozytorem.

Główna idea niniejszej pracy jest efektem przyjęcia podobnego sposobu myślenia w procesie odtwórczym. Zastosowanie podejścia percepcyjnego ma pełnić funkcję **inspiracji** do poszukiwań twórczych, pokazać zagadnienia kompozytorskie z punktu widzenia psychologii percepcji i podpowiedzieć adekwatne środki wykonawcze. Zakres pracy obejmuje szeroką tematykę percepcji muzyki, rozpatrywaną pod kątem możliwości jej zastosowania w praktyce wykonawczej fortepianowej muzyki Witolda Lutosławskiego. Poszczególne zagadnienia interpretacyjne demonstrowane są na przykładzie utworów solowych, jak również przeznaczonych na fortepian w składzie kameralnym. Młodzięcza, długo niepublikowana *Sonata* fortepianowa zajmuje szczególne miejsce w niniejszym opracowaniu, gdyż jest to utwór, który stosunkowo niedawno zaistniał w świadomości słuchaczy w formie bardzo jeszcze nielicznych nagrań<sup>3</sup> oraz sporadycznych prezentacji na koncertach. Praca podejmuje tematykę my-

---

<sup>3</sup> Do czasu wydania niniejszej publikacji w obiegu funkcjonują prawdopodobnie zaledwie trzy nagrania CD: Ewy Pobłockiej – *live* z Warszawskiej Jesieni w roku 2004, Glorii Cheng (prod. Telarc 2008) i Agnieszki Kopińskiej (prod. Uniwersytet Śląski 2009). Ponadto istnieje nagranie Ryszarda Baksta dokonane przez Polskie Radio w latach siedemdziesiątych.

ślenia „percepcyjnego” w odniesieniu do specyficznych problemów interpretacji pianistycznej, jednakże podejście takie może być z łatwością rozszerzone na pozostałą twórczość kompozytora, gdyż zakładając podmiotowe potraktowanie słuchacza i jego doznań w kontakcie z muzyką Witolda Lutosławskiego, porusza wiele zagadnień uniwersalnych z punktu widzenia wykonawcy.

Rozważania w zasadniczej części pracy zostały podzielone na dwa główne nurty: pierwszy, zawarty w rozdziale 1, jest próbą odpowiedzi na pytanie, w jakim zakresie odtwórca może wykorzystać znajomość zasad rządzących percepcją w tworzeniu własnej koncepcji wykonawczej. Skrótowo przedstawiono w nim mechanizmy rządzące percepcją muzyki. Analiza zagadnień wykonawczych pod kątem percepcji wymaga podejścia uwzględniającego hierarchiczność tego procesu, dlatego rozdział traktujący o jej zasadach został również zbudowany hierarchicznie: od poziomu zjawisk najniższego rzędu – psychoakustycznych, poprzez zjawiska pośrednie – z zakresu psychoakustyki struktur harmonicznnych, po funkcjonowanie struktur poznawczych i pamięci muzycznej na wyższych poziomach. Podejście psychoakustyczne koreluje z badaniem właściwości podstawowego materiału dźwiękowego kompozycji, procesy poznawcze wyższego rzędu korespondują z organizacją większych odcinków i całości formy.

Głównym celem drugiego nurtu (rozdział 2) jest przybliżenie specyfiki stylu Witolda Lutosławskiego w aspekcie solowej i kameralnej twórczości fortepianowej. Ukazanie prawideł rządzących językiem dźwiękowym kompozytora i omówienie głównych cech systemu przez niego stworzonego. Znajomość tych kwestii jest niezbędna do zrozumienia sensu muzycznego jego kompozycji i – w konsekwencji – doboru właściwych środków wykonawczych.

Rozdział 3 integruje dwa główne nurty pracy, przybliżając najważniejsze cechy formalnej konstrukcji psychologicznej dzieł Witolda Lutosławskiego w kontekście problemów wykonawczych z tej konstrukcji wynikających. Zostaną tam omówione propozycje konkretnych rozwiązań interpretacyjnych, spójnych z zastosowanymi środkami kompozytorskimi i ich oddziaływaniem estetycznym.

Analiza twórczości kompozytorów współczesnych, w tym dzieł Witolda Lutosławskiego z okresu dojrzałego, jest kwestią problematyczną. O ile w stosunku do kompozycji młodzieńczych i nieco późniejszych – z okresu folklorystycznego – można by się posłużyć tradycyjnymi narzędziami analitycznymi, o tyle w wypadku dojrzałego języka kompozytora napotyka się różnorodne

trudności, związane z jego nowatorstwem i oryginalnością rozwiązań, zarówno w odniesieniu do kształtowania przebiegu czasowego, jak i strony brzmieniowej utworu. Adekwatnie – nowoczesne podejście analityczne również wymaga niestandardowego myślenia i pomysłowości, a także podejmowania prób rozwiązywania pojawiających się problemów za pomocą nowatorskich metod.

Istnieje wiele metod, za pomocą których można analizować dzieło muzyczne (por. GOŁĄB, 2003). Najstarsze to analizy deskryptywne: od ujęć tradycyjnych, które wychodzą od definicji formy jako sumy elementów i w związku z tym starają się owe elementy zidentyfikować i wyodrębnić, poprzez takie, które zauważają wielopoziomowość procesów muzycznych (analiza redukcyjna Heinricha Schenкера), do uwzględniających wieloaspektowość oddziaływań dzieła muzycznego (analiza integralna Mieczysława Tomaszewskiego).

Drugim – współczesnym – nurtem analitycznym są analizy normatywne, traktujące tworzywo muzyczne jako zbiór matematyczny (jak teoria zbiorów klas wysokości dźwięku Allena Forte'a, która jest narzędziem analizy harmonickej muzyki atonalnej), a także opierające się na obliczeniach i pomiarach widma akustycznego (jak analiza spektrograficzna stosowana m.in. do obrazowania i porównywania wykonań muzycznych), a nawet wykorzystujące sztuczne sieci neuronowe do wielowymiarowego obrazowania różnych parametrów dzieła muzycznego, dzięki którym istnieje możliwość zbudowania psychoakustycznego modelu dzieła muzycznego, ukazującego cechy jego realizacji brzmieniowej i efekty procesu percepcji słuchowej utworu (por. STRZELECKI, 2005).

Jednakże z wielu koncepcji analitycznych szczególnie odpowiednie i użyteczne w praktyce wykonawczej wydają się te, które traktują formę jako żywy organizm, analizując zachodzące w niej relacje i transformacje, a dzieło muzyczne postrzegane w nich jest nie jako przedmiot, ale jako proces odbywający się w czasie i oddziałujący na psychikę słuchacza. Analiza formy w aspekcie psychologicznym spełnia te kryteria, gdyż zajmuje się samą istotą zjawiska. Tego typu podejście jest szczególnie przydatne dla wykonawcy pragnącego wejść w kontakt z słuchaczem i dobrać środki wyrazu artystycznego, które go w tym zadaniu wspomogą.

Jedną z takich koncepcji jest podejście analityczne amerykańskiego kompozytora, filozofa i muzykologa Leonarda B. Meyera. Podejście Meyera opiera się na obiektywizmie naukowym zbliżonym do tego, który ma zastosowanie przy analizie utworu w formie zapisu nutowego. Punktem wyjścia tej analizy jest poziom podstawowy percepcji, czyli wrażenie zmysłowe, a celem wyjaśnie-

nie mechanizmów intuicyjnego rozumienia i emocjonalnej reakcji człowieka na muzykę (por. Fuss, 2001).

Jednym z najważniejszych zadań każdego wykonawcy jest stworzenie interpretacji bogatej w walory estetyczne. Do wykonania tego zadania niezbędna jest świadomość dynamicznych procesów i relacji, jakie zachodzą w obrębie formy wykonywanego utworu – czemu też służy przeanalizowanie formy utworu w aspekcie jej oddziaływań psychologicznych, pozwalające na świadomy i celowy dobór środków wyrazu artystycznego. Podobnie jak w przypadku opisu funkcjonowania mechanizmów percepcyjnych, hierarchiczne podejście w tego typu analizie ułatwia zrozumienie funkcji zastosowanych środków kompozytorskich, dlatego też kwestią pierwszorzędą staje się zidentyfikowanie ogólnej zasady formotwórczej utworu. Wyznacza ona relację poszczególnych elementów formy i umożliwia określenie roli, jaką analizowany element odgrywa w większej całości (w odniesieniu do innych współczynników formy).

Jakości estetyczne pozostają w ścisłym związku z emocjonalną reakcją odbiorcy na dzieło sztuki, dlatego też podejście percepcyjne, wskazujące środki modyfikujące tę reakcję, może być traktowane jako praktyczne narzędzie w rękach artysty-wykonawcy. Próba określenia spektrum takich środków i ukazania możliwości ich praktycznego zastosowania w interpretacji wykonawczej dzieł Witolda Lutosławskiego pozostaje głównym zadaniem niniejszego opracowania.





## Witold Lutosławski o percepcji

Muzyka aktem psychologicznym, pojmowanie muzyki w niezależności od percepcji – rodzajem złudnej metafizyki. Jeśli utwór muzyczny pojęty nie jako twór percypowany nie jest – być może – niczym, jest on w każdym razie czymś zupełnie bezużytecznym. To, co stanowi istotną część utworu, a nie może być skonsumowane drogą słuchania, nawet wielokrotnego, nie jest muzyką. Wyrafinowane sposoby organizowania materiału tylko wtedy mają rację bytu, kiedy mają swój odpowiednik w percepcji (LUTOSŁAWSKI, 2008, s. 34).

Konstruując wielkie formy zamknięte, zdają sobie zawsze sprawę z tego, że praca ta polega przede wszystkim na organizowaniu procesu percepcji mego utworu (LUTOSŁAWSKI, 1967, s. 1).

W istocie te dwa rodzaje muzyki, *ad libitum* i *ściśła*, [...] mają służyć odmiennym celom. W każdej muzyce rozróżniam momenty większego skoncentrowania wydarzeń muzycznych i pewnego odprężenia czy rozrzedzenia treści. Jest to w moim pojęciu konieczne dla percepcji muzyki, niezbędne, jak oddech dla życia człowieka. W percepcji następuje również coś w rodzaju oddechu: najpierw większa koncentracja uwagi, potem mniejsza, wysiłek – odpoczynek, napięcie – odprężenie. Ten naturalny rytm pracy aparatu odbiorczego człowieka jako słuchacza muzyki jest niezwykle ważnym czynnikiem dla budowy większej formy. Zachodzi tutaj wyraźny związek pomiędzy momentami większej koncentracji i momentami rozrzedzenia a dwoma rodzajami muzyki: *ściśłym* i *ad libitum* (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: KACZYŃSKI, 1993, s. 63).

Te dwa rodzaje muzyki: ścisła i ad libitum, są [...] rozmieszczone w pewnym celowym porządku i mają służyć budowie formalnej całego utworu, ułatwić jego percepcję i w pewnym stopniu tę percepcję organizować. Czy eksperyment z momentami odprężenia i momentami koncentracji od razu, za pierwszym słuchaniem utworu, będzie w stu procentach zrozumiała dla słuchacza – to pozostaje kwestią otwartą (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: KACZYŃSKI, 1993, s. 64).

Oddech konieczny jest nie tylko w śpiewie i grze na instr.[umentach] dętych. Istnieje coś w rodzaju „oddechu mózgu” w percepcji muzyki. Trzeba brać pod uwagę zdolność skupienia się przy odbiorze muzyki i w zw.[iązku] z tym przewidzieć w kompozycji momenty odpoczynku, „oddechu”. Inaczej – trzeba się liczyć ze słabnięciem uwagi odbierającego (LUTOSŁAWSKI, 2008, s. 40).

Wydaje mi się, że to, co dałoby się nazwać „wypełnieniem”, może nastąpić w utworze muzycznym tylko raz jeden. Osobiście nie lubię kompozycji, po których wysłuchaniu mam uczucie zbliżone do przejedzenia. [...] Komponując utwór wymagający trzydzieści parę minut percepcji dźwięków, muszę liczyć się z „pojemnością” percypującego, muszę świadomie gospodarować jego siłami... (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: KACZYŃSKI, 1993, s. 56).

Moje doświadczenia jako słuchacza muzyki doprowadziły mnie do takiego spostrzeżenia, że wielka forma zamknięta powinna być tak napisana, aby nie nastąpiło przeładowanie napięciami ani obfitością materiału muzycznego, oraz aby słuchający tej muzyki nie miał uczucia kompletnego wyczerpania po skończonym utworze. [...] Mimo że jestem wielkim wielbicielem muzyki Brahmsa, muszę powiedzieć, że wszystkie jego symfonie i koncerty zawsze pozostawiają mnie w stanie kompletnego wyczerpania, że nie jestem już w stanie wysłuchać niczego innego. Dlatego szukałem czegoś takiego, co właśnie tej cechy by było pozbawione. Znalazłem to w formie dwuczęściowej, w której pierwsza część jest przygotowaniem, introdukcją. Jej zadaniem jest zaangażowanie, zainteresowanie [...] pobudzenie apetytu na coś bardziej skondensowanego [...] wszystkie pomysły [...] nigdy nie są doprowadzone do końca, nigdy nie dają pełnej satysfakcji. Jest to zrobione umyślnie po to, aby wytworzyć rodzaj podciśnienia, które wymaga się wypełnienia. [...] Dopiero wtedy następuje część zasadnicza (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: NIKOLSKA, 2003, s. 104–105).

[...] czas przeżywany przez słuchającego jest względny [...]. Muzyka, którą już raz słyszeliśmy, ma inny czas, jeżeli słyszymy ją po raz drugi w tym samym utworze – wydaje się dłuższa [...]. Czas przebiega pozornie szybciej, dlatego że już coś o treści wiemy, ale wtedy odnosimy wrażenie, że jest go więcej [...] (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: NIKOLSKA, 2003, s. 105–106).

Większość utworów powstaje jako następstwo pewnych zjawisk dźwiękowych w czasie, przez kompozytora wyobrażonych i zanotowanych, uporządkowanych w jakąś formę. [...] ja nie tworzę w ten sposób. Zawsze komponuję percepcję tych zjawisk, to znaczy wyobrażam sobie utwór, którego słucham – sam oczywiście – ponieważ nie wyobrażam sobie innych słuchaczy, bo nic o nich nie wiem. Wiem tylko, jak ja reaguję na muzykę. Jest to proces absolutnie konieczny dla mnie [...] (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: NIKOLSKA, 2003, s. 107).

Percepcja jest [...] rzeczą dziwną. Każdemu z nas się zdarza, że po drugim wysłuchaniu tego samego utworu jawi on się nam zupełnie inaczej niż za pierwszym razem. Za trzecim znów jeszcze inaczej. Czym to wytłumaczyć? Po prostu skupienie uwagi w trakcie percepcji nie jest jednakowe. Raz odbieramy intensywniej pewne fragmenty, za drugim razem inne, za trzecim – jeszcze inne. Do tego dochodzi kondycja psychiczna, w jakiej w danym momencie się znajdujemy. Czasem reagujemy nawet na te same bodźce w rozmaity sposób [...] dopiero po wielu, wielu wykonaniach dany tytuł kojarzy się nam z czymś, co już potem nie ulega tak istotnym zmianom, pozostając mniej więcej tym samym (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: KACZYŃSKI, 1993, s. 137–138).

To był człowiek [Debussy – A.K.], który badał własną reakcję na zjawiska dźwiękowe. Dlatego był bardzo wynalazczy i stworzył rzeczy, których przedtem nie było. A w moim pojęciu doświadczenie jest właściwie jedynym wiarygodnym źródłem jakiegokolwiek postępu w dziedzinie komponowania muzyki (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: NIKOLSKA, 2003, s. 66).

Piszę tę muzykę, którą pragnę usłyszeć (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: KACZYŃSKI, 1993, s. 144).



## Proces percepcji muzyki w zarysie

Czym jest percepcja muzyki? Z punktu widzenia psychologii poznawczej muzyki „muzyka może być uważana jako wielowarstwowa struktura bardziej lub mniej znanych wzorców, a jej percepcja – widziana jako wielowarstwowy proces rozpoznawania wzorców [...]” (PARNCUTT, 1989, s. 49)<sup>1</sup>. Percepcja składa się z dwóch etapów: odczucia i poznania. Pierwszy z nich jest bierny, automatyczny i niewymagający skupienia, natomiast w drugim – w oparciu o odczucia – dochodzi do stworzenia pewnych hipotez dotyczących środowiska zewnętrznego (por. PARNCUTT, 1989, s. 22). Percepcja dzieła muzycznego jest procesem skomplikowanym, wielowarstwowym, nieprzestającym na przyswojeniu bodźców dźwiękowych z otoczenia. Nie funkcjonuje także odrębnie w stosunku do innych procesów poznawczych oraz reakcji emocjonalnych człowieka (por. JORDAN-SZYMAŃSKA, 1997; 2002), dlatego też w niniejszym rozdziale, oprócz przedstawienia mechanizmów rządzących percepcją słuchową na najniższym poziomie, skrótowo omówione zostaną zagadnienia uwagi, pamięci i tworzenia struktur poznawczych, a także emocji.

Badaniem percepcji najprostszych zjawisk muzycznych zajmuje się **psychoakustyka** – dziedzina multidyscyplinarna, łącząca w sobie zagadnienia z zakresu fizyki, psychologii i muzyki. Będąc odpowiedzią nowoczesnej nauki na potrzebę stworzenia rzetelnej bazy dla rozwijanych przez wieki hipotez i twierdzeń teorii muzyki, umożliwi ich naukową weryfikację. W przeciwieństwie do akustyki, która jest opisem zjawisk fizycznych, psychoakustyka traktuje pod-

---

<sup>1</sup> Wszystkich tłumaczeń z języka angielskiego fragmentów cytowanych prac dokonała autorka niniejszej publikacji.

miotowo słuchacza, skupiając się na opisie jego odczuć oraz relacji pomiędzy właściwościami akustycznymi i sensorycznymi bodźca (por. PARNCUTT, 1989, s. 19). Obszarem zainteresowań tej dziedziny jest najniższy poziom hierarchii procesów psychicznych, takich jak np. grupowanie. Badane są oddziaływania pojedynczych bodźców dźwiękowych w kontekście istotności bodźca (który dźwięk i w jakich okolicznościach jest słyszalny), barwy dźwięku, zjawiska maskowania itp. Podjęto także próby określenia reakcji człowieka na bardziej złożone struktury, m.in. sekwencje harmoniczne.

W odniesieniu do procesów psychicznych wyższego rzędu postrzeganiem zjawisk muzycznych zajmuje się **poznawcza psychologia muzyki**, jednocześnie trwają prace nad stworzeniem teorii **neurokognitywnej**, której celem jest wyjaśnienie relacji między wrażeniem zmysłowym a stanem mózgu przez to wrażenie wywołanym, co umożliwi odpowiedź na pytanie, jakie są obiektywne kryteria wyborów estetycznych (por. DUCH, 2007).

## Percepcja podstawowych zjawisk muzycznych

Bodziec jest **wieloznaczny** – ścisłego znaczenia nabiera dopiero w określonym kontekście. Wystąpienie określonego kontekstu może prowadzić do **iluzji** (wzrokowych lub słuchowych). „Złudzenia występują częściej, jeśli sytuacja bodźcowa jest wieloznaczna, brakuje kluczowych informacji, składniki są w nieoczekiwanych relacjach i nie występują znane nam wzorce” (ZIMBARDO, 1999, s. 270–272). Świadome bądź intuicyjne wykorzystywanie wieloznaczności bodźca (np. wykorzystywanie złudzeń optycznych, wieloznaczności harmonicznej akordów, stosowanie metafor) jest szczególnie silnym środkiem wyrazu artystycznego – jednym z podstawowych narzędzi w sztuce.

Rozpoznawanie **wysokości** dźwięku muzycznego (tzn. wielotonu harmonicznego w odróżnieniu od tonu prostego, wielotonu nieharmonicznego i szumu) jest związane ze spontanicznym rozpoznawaniem przez system słuchowy wzorca – szablonu szeregu harmonicznego wśród wielu współbrzmiących tonów prostych. Dla słuchowego określenia wysokości dźwięku wystarczy rozpoznanie zaledwie kilku składowych, będących w relacji harmonicznej (będących wielokrotnościami składowej podstawowej). Wysokość ta jest zgodna z wysokością

tonu podstawowego nawet wtedy, gdy ton podstawowy fizycznie nie występuje. Brak relacji harmoniczej między składowymi powoduje odczucie dźwięku o przybliżonej lub trudnej do określenia wysokości. Obecność maskerów (szum lub inny dźwięk) może być przyczyną trudności z jednoznacznym określeniem wysokości dźwięku muzycznego (por. PARNCUTT, 1989, s. 38), natomiast umieszczenie dźwięków w określonym kontekście (np. melodycznym) zmniejsza ich niejednoznaczność, ponieważ sugeruje rejestr, w którym dźwięk ma się pojawić. Najlepsza słyszalność wysokości pokrywa się w przybliżeniu z zakresem wysokościowym głosu dziecka i występuje w zakresie składowych podstawowych ok. 300–2000 Hz. Ocena wysokości staje się trudna powyżej 4–5 kHz i poniżej 100 Hz<sup>2</sup>.

**Odczucie głośności** jest związane z poziomem ciśnienia akustycznego (oznaczanym w decybelach), ale zależy też od częstotliwości (w przypadku tonów prostych) i dystrybucji spektralnej (w przypadku wielotonów), gdyż percepcja głośności zmienia się w różnych zakresach częstotliwości – przy tym samym odczuciu głośności dźwięku wartości w decybelach dla różnych częstotliwości są różne. Do zobrazowania tych zależności stosuje się krzywą – izofonę.

**Odczucie barwy** ma znaczenie dla identyfikacji źródła dźwięku (także instrumentów muzycznych). Zależy od częstotliwości i amplitudy poszczególnych składowych dźwięku. Najistotniejsza dla identyfikacji barwy jest fizyczna charakterystyka ataku dźwięku. Barwa jest wielowymiarowa (ma różne cechy) i może być mierzona w różnych skalach (np. „jasność”, „ostrość”, „bogactwo”, „szorstkość”, „dźwięczność” itp.). Z odczuciem głośności i barwy wiąże się również specyficzna właściwość słyszenia przestrzennego – dźwięki o większej sile ataku i dużej ilości wysokich składowych dają złudzenie bliższego umiejscowienia źródła dźwięku (OLESKOWICZ, 2010, s. 58).

**Harmonia muzyczna** – w ujęciu psychoakustycznym – „jest subiektywnym doświadczeniem psychologicznym” (PARNCUTT, 1989, s. 16). Rozpatrywana jest tu reakcja psychologiczna człowieka na współbrzmienia i ich następstwa. Dla odczucia harmonii najważniejszą rolę pełni parametr wysokości dźwięku. Głośność i barwa nie są tak istotne, niemniej jednak okre-

---

<sup>2</sup> Ciekawy przykład na wykorzystanie tej właściwości słuchu ludzkiego w muzyce daje Maurice Ravel w *Jeux d'eau*. Najniższy dźwięk w utworze to A<sub>2</sub>, chociaż z kontekstu muzycznego wynika, że powinien tam wystąpić dźwięk Gis<sub>2</sub>, który jest poza skalą instrumentu. Słuchacz jednak ulega sugestii kontekstu i z reguły odbiera ten dźwięk jako Gis<sub>2</sub>.



ślona budowa harmoniczna akordu ma wpływ na odczucie barwy – akordy o podobnej strukturze interwałowej mogą mieć podobną barwę. Dźwięki w relacji oktawy są odbierane jako bardziej podobne niż dźwięki sąsiadujące wysokościami. Akordy są postrzegane jako powiązane, gdy mają dźwięki wspólne, gdy zachodzi relacja harmoniczna między ich podstawami oraz gdy poszczególne głosy prowadzone są z zachowaniem bliskich odległości między dźwiękami (PARNCUTT, 1989, s. 132; PARNCUTT, STRASBURGER, 1994, s. 97). Napięcie muzyczne, wywoływane przez strukturę harmoniczną, jest w głównej mierze zdeterminowane przez lokalne następstwa akordowe (kadencje), a w mniejszym stopniu zależne od globalnej struktury harmonicznego kompozycji (BIGAND, PARNCUTT, 1999). Na wyższych poziomach organizacji percepcyjnej wpływ na subiektywny odbiór struktury harmonicznego wywiera też warunkowanie kulturowe.

**Konsonans sensoryczny** wiąże się z odczuciem obiektywnym (nieuwarunkowanym kulturowo). Określają go następujące parametry (za: PARNCUTT, STRASBURGER, 1994, s. 93–96):

- percepcyjna klarowność brzmienia (dźwięczność i czytelność związana z redukcją dudnień między alikwotami),
- stopień ostrości brzmienia (zależny od ilości i energii składowych o wysokiej częstotliwości),
- głośność (dźwięki głośnie są odbierane jako bardziej dysonujące niż ciche).

Odczucie konsonansowości może zostać wzmocnione przez zróżnicowanie dynamiczne dźwięków tworzących współbrzmienie, gdyż wiążące się z tym zróżnicowanie amplitudy składowych powoduje osłabienie dudnień między nimi. Konsonans sensoryczny w określonym kontekście harmonicznym może nabrać charakteru dysonansowego – przykładem takiej sytuacji jest akord zwiększony, który w kontekście diatonicznym odbierany jest dysonująco, podobnie działa opóźnienie składników akordu w dominancie  $\frac{6}{4}$  lub zastosowanie akordu obcego w danej tonacji.

Muzyka kultury zachodniej jest oparta na silnie zhierarchizowanej **strukturze metrycznej**. Partytura jest ścisłym matematycznym zapisem **rytmu**. Ścisła realizacja zawartych w partyturze wzorców rytmicznych możliwa jest jedynie w wykonaniach syntetycznych, w wykonaniach żywych rytm jest przekładany na wzór akustyczny w sposób przybliżony – nawet w bardzo precyzyjnych pod względem rytmicznym interpretacjach istnieją pewne odchylenia czasowe od podanego w zapisie wzorca (por. RIESS JONES, YEE, 1993, s. 96; i in.). W ramach

organizacji czasowej można wyodrębnić trzy podstawowe zjawiska: puls, metrum i rytm. Postrzeganie pulsu polega na wydzieleniu z przestrzeni czasowej regularnych, neutralnych pod względem dynamiki impulsów. Wydzielenie metrum powstaje w wyniku regularnie powracających akcentów w ramach pulsu. Akcent i nacisk dynamiczny nie są jednoznaczne, akcent powstaje w efekcie zastosowania środków (dynamicznych, artykulacyjnych, harmonicznyc, instrumentacyjnych itd.), które służą wyodrębnieniu bodźca dźwiękowego albo grupy tych bodźców z otoczenia, zwróceniu na te bodźce **uwagi** słuchającego. Z tego powodu akcent metryczny nie musi się wiązać z miejscowym zwiększeniem głośności, może nawet przypadać na pauzie (por. MEYER, 1974, s. 131).

## Organizacja percepcyjna

Uwaga jest czynnikiem niezbędnym dla procesów percepcji, rozumienia i zapamiętywania. Istnieją dwa sposoby funkcjonowania uwagi: uwaga selektywna (skupiająca się na bodźcu<sup>3</sup>) i podzielna (związana z jednoczesnym przetwarzaniem kilku konkurujących bodźców). Współczesne teorie percepcji słuchowej zakładają, że analiza otoczenia dźwiękowego składa się z dwóch etapów. Pierwszy polega na mimowolnym przetwarzaniu bodźców, „charakteryzując się prymitywnym porcjowaniem przy pomocy wrodzonych praw Gestalt, odbywającym się bez wysiłku. Obiekty percepcyjne, będące wynikiem mimowolnego grupowania, są przetwarzane w następnym, świadomym etapie, charakteryzującym się wykorzystaniem nabytych schematów” (RIESS JONES, YEE, 1993, s. 75). Etap ten wymaga wysiłku i aktywności ze strony słuchającego, polegającego na ukierunkowaniu uwagi.

Uwaga selektywna w słuchaniu muzyki jest wspomagana przez (za: RIESS JONES, YEE, 1993, s. 101):

- regularne – przewidywalne następstwa rytmiczne (ewentualne zmiany melodii są wtedy łatwiej wykrywane),

---

<sup>3</sup> Głośność dźwięku nie jest jedynym czynnikiem decydującym o istotności bodźca, słuchacz zwraca uwagę na dźwięki z jakiegoś powodu znaczące, np. jest w stanie śledzić wypowiedzi jednej osoby w hałasie wielu innych prowadzonych jednocześnie rozmów (zjawisko *cocktail party*).

- duży dystans wysokościowy między dźwiękami, które mają być zauważone, a pozostałymi,
- kontekst dynamiczny, który zwiększa prawdopodobieństwo pojawienia się danego dźwięku.

Kluczową rolę pełni tu także nastawienie poznawcze oraz emocjonalne słuchacza<sup>4</sup>.

Procesy organizacji percepcyjnej umożliwiają integrowanie informacji percepcyjnych w jednorodny obraz. Grupowanie percepcyjne polega na postrzeganiu pojedynczych elementów jako połączonych w grupy. Dwa kluczowe pojęcia, zaczerpnięte z psychologii Gestalt, to „postać” jako figura wyłaniająca się z tła oraz „całość” – niebędąca prostą „sumą elementów” składowych, lecz stanowiąca nową jakość. Zasady grupowania zostały zdefiniowane w psychologii postaci jako pierwotne, podstawowe prawa (za: ZIMBARDO, 1999, s. 289–290):

- **prawo bliskości** – „przy niezmienionych innych warunkach, najbliższe (sąsiadujące ze sobą) elementy podlegają grupowaniu”,
- **prawo podobieństwa** – „przy niezmienionych innych warunkach, najbardziej podobne elementy łączone są w grupy”,
- **prawo wspólnego losu** – „przy niezmienionych innych warunkach, elementy poruszające się w tym samym kierunku i w tym samym tempie łączone są w grupy”,
- **prawo pregnancji** – „dominację zyskuje zawsze organizacja najprostsza, wymagająca najmniej wysiłku”. Percepcja zgodnie z zasadą „domykania” uzupełnia niekompletne i niedoskonałe kształty według znanych wzorców i układów<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> O wpływie kontekstu emocjonalnego i nastawienia poznawczego słuchaczy na poziom koncentracji uwagi w sytuacji kontaktu z muzyką świadczy dobitnie następujące zdarzenie: w styczniu 2007 roku na zlecenie „Washington Post” przeprowadzono filmowany z ukrytej kamery eksperyment – na stacji metra w czasie porannego szczytu komunikacyjnego Joshua Bell wykonał na wartych 3,5 miliona dolarów skrzypcach Antonio Stradivariiego 45-minutowy program, składający się z arcydzieł wiolinistyki na czele z *Chaconną* J.S. Bacha. W trakcie występu minęło go 1 097 przechodniów, z których tylko 27 zdecydowało się na drobny datek dla artysty. Zaledwie kilka osób zatrzymało się na chwilę, aby posłuchać muzyki. Najdłużej ze wszystkich słuchało skrzypka trzyletnie dziecko. Opis i nagranie eksperymentu znajduje się na stronie: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/04/04/AR2007040401721.html> [data dostępu: 01.06.2012].

<sup>5</sup> Percepcja „dopełnia” figury niekompletne, np. mowa zniekształcana przez wprowadzanie przerw, jest jeszcze zrozumiała przy pozostawieniu zaledwie 6,25% wypowiedzianego tekstu! (por.

Prawa grupowania zostały sformułowane w odniesieniu do percepcji wzrokowej, jednak od wielu lat podejmowane są próby dostosowania tych zasad do właściwości percepcji słuchowej (m.in. MEYER, 1974; DEUTSCH, 1999). Opierając się na prawach grupowania Gestalt, można opisać mechanizm wyodrębniania melodii z tła. Sensoryczną bazą dla percepcji melodii jest *streaming* melodyczny. Jest on „rodzajem grupowania percepcyjnego [...] w zależności od podobieństwa w zakresie jednego atrybutu lub większej liczby atrybutów dźwięku (głośność, wysokość, barwa, czas trwania) albo bliskości w czasie” (PARNCUTT, 1989, s. 40). Grupowanie może zachodzić w poziomie (melodia) albo w pionie (współbrzmienie). Dwa podobnego rodzaju odczucia, oddzielone odstępem czasowym, są odbierane jako powiązane. Wewnętrzne powiązania elementów muzycznych (kontekst) także wpływają na różnice w percepcji tego samego materiału dźwiękowego. Przykładem takiego powiązania jest współdziałanie rytmu i melodii (por. MEYER, 1974, s. 138). W zależności od zastosowanego rytmu grupowanie tej samej sekwencji dźwiękowej może przebiegać inaczej. Podobne zależności dotyczą wzajemnego oddziaływania pozostałych współczynników muzycznych (tempa, instrumentacji, artykulacji itd.), wpływając na postrzeganie melodii jako całości.

Dwa lub trzy strumienie melodyczne mogą przepływać jednocześnie, ale trudno jest śledzić aktywnie więcej niż jeden. Percepcja muzyki polifonicznej jest analogiczna do obserwacji dwuznacznego wzoru, który podlega mechanizmowi „odwracalności figury i tła”. Zogniskowana uwaga słuchacza skupia się w danym momencie na wybranej linii melodycznej („figurze”), a reszta głosów jest rejestrowana jako tło harmoniczne (por. SŁOBODA, 2002, s. 203). Trudno jest również śledzić krzyżujące się z sobą melodie, gdyż mieszają się w nierozpoznawalną sekwencję. Wyodrębnianie melodii z „tła” dźwiękowego ułatwiają natomiast następujące czynniki (za: BREGMAN, 1994, s. 491, 496–502, 680; PARNCUTT 1989, s. 40–41):

- zastosowanie melodii znanej słuchaczowi,
- asynchronizm współbrzmienia (np. minimalna antycypacja basu w stosunku do dźwięku melodycznego),
- rozmieszczenie strumieni melodycznych w przestrzeni akustycznej (rozstawienie instrumentów na scenie – dźwięk dochodzi z różnych kierunków),

---

KURCZ, 1982, s. 471). Melodia, w której brakuje części dźwięków, może być w dalszym ciągu rozpoznawalna (por. DEUTSCH, 1995; 1999, s. 310).

- zróżnicowanie barwy strumieni melodycznych,
- zastosowanie *vibrato* (dyskretne zmiany wysokości dźwięku zapobiegają mieszaniu się głosów i umożliwiają śledzenie linii melodycznej na tle orkiestry lub kontrapunktu).

Strukturalne relacje pomiędzy elementami muzyki mogą być obrazowane w wielowymiarowej przestrzeni, gdzie odległości pomiędzy tymi współczynnikami są proporcjonalne do stopnia ich podobieństwa (por. PARNCUTT, 1989, s. 12–13). Elementy muzyczne są percypowane w sposób **hierarchiczny**. Elementy należące do jednego poziomu hierarchii grupują się, tworząc elementy na wyższych jej szczeblach. W zależności od kontekstu analitycznego istnieje możliwość utworzenia wielu różnych hierarchii. Zjawisko to ma swój odpowiednik w strukturze syntaktycznej języka (w tym kontekście nowego, bardziej dosłownego znaczenia nabiera określenie „muzyka – mową dźwięków”).

**Rozpoznawanie wzorców** – to grupowanie oparte na wyodrębnianiu znanych percypującemu odczuć. Wzorce są najczęściej spontanicznie nabywane w procesie uczenia się i w wyniku doświadczeń wczesnego dzieciństwa<sup>6</sup>. Nawet niekompletne struktury mogą być uzupełniane według wzorca i rozpoznawalne. Identyfikację niekompletnej melodii wspomaga właściwe rozmieszczenie pozostałych dźwięków melodycznych względem pulsu (por. PARNCUTT, 1989, s. 31; DEUTSCH, 1995).

**Percepcja kategorialna** „odpowiada podziałowi *continuum* percepcyjnego na oznaczone kategorie” (PARNCUTT, 1989, s. 29). Bodźce łatwiej wyodrębniać w stosunku do siebie, gdy należą do różnych kategorii. Granica pomiędzy kategoriami jest zazwyczaj płynna i elastyczna, stąd dosyć duże wahania wysokości nie wpływają zasadniczo na identyfikację funkcji harmoniczej, ale bardziej zauważalne i dokuczliwe są rozstrojenia wysokości dźwięków bardziej istotnych niż drugoplanowych (np. melodycznych niż akompaniamentu). Zjawisko to ma swój odpowiednik w percepcji rytmu: mimo że żywe wykonania muzyczne nigdy nie są ściśle metryczne, słuchacz może zidentyfikować rytm, gdyż odchylenia w ramach hierarchicznej struktury czasowej są nieistotne – mieszczą się w granicach kategorii percepcyjnych (por. PARNCUTT, 1989, s. 23, 44; RIESS JONES, YEE, 1993, s. 96). **Percepcja holistyczna** polega na spontanicznym, niewy-

---

<sup>6</sup> W związku z tym wpływ muzyki tonalnej, z którą ma do czynienia małe dziecko, przyczynia się do wykształcenia wzorców, które w późniejszym okresie życia utrudniają percepcję muzyki atonalnej.

magającym wysiłku wydobywaniu informacji najwyższego rzędu i odbieraniu obiektów albo tła jako całości (PARNCUTT, 1989, s. 30). Jej przeciwieństwem jest **percepcja analityczna**, wymagająca znacznego, czynnego i świadomego zaangażowania percypującego.

„Percepcja muzyki, a stąd wykonanie, kompozycja i rozwój historyczny, jest warunkowana przez powtarzaną ekspozycję muzyków i publiczności na słuchowe wzorce i prawidłowości. Takie wzorce pojawiają się w samej muzyce, w codziennym otoczeniu społecznym i fizycznym, i przed urodzeniem [...]” (PARNCUTT, 1989, s. 48). Wrodzone prawa percepcji (por. prawa Gestalt) są wspólne dla gatunku ludzkiego i można traktować je jako stały, obiektywny punkt odniesienia; nabyte – są zmienne i zależne od indywidualnego rozwoju jednostki, od otoczenia kulturowego. Swego rodzaju pomostem pomiędzy wrodzonymi i nabytymi mechanizmami percepcyjnymi jest **warunkowanie prenatalne**, dzięki któremu dziecko oswaja, zapoznaje się z docierającymi do niego bodźcami i uczy się reagowania na nie. Dźwięki płynące z otoczenia, doświadczane na najwcześniejszym etapie życia, mają swój szczególny kontekst emocjonalny. Można także wskazać ich bliskie odpowiedniki w zjawiskach muzycznych (za: PARNCUTT, 1989, s. 53):

- reakcją na emocje matki są zmiany pulsu jej serca (muzycznym odpowiednikiem jest *rubato*, niosące silne zabarwienie emocjonalne),
- regularny odgłos bicia serca (dźwięk niski ok. 40–80 Hz) w stosunku do raczej wysokich dźwięków otoczenia odpowiada podstawie basowej przypisanej do pulsu muzycznego (przypadającej na mocną część taktu),
- tempo kroków matki, zwolnienie i zatrzymanie – to pierwsze *ritardando*,
- uwrażliwienie na intonację głosu matki, związaną z określonymi emocjami, daje emocjonalną reakcję na melodię. Komponenty znaczenia emocjonalnego – to kontur melodii, rozwój amplitudy poszczególnych dźwięków muzycznych, dynamika i akcenty.

## Podejście Leonarda B. Meyera

Jak wspomniano wcześniej, dokonywane są próby zbudowania modelu opisującego percepcję muzyki, opartego na prawach psychologii Gestalt. Jednym

z pierwszych muzykologów, który podjął się tego zadania, był Leonard B. Meyer. W swojej wybitnej pracy pt. *Emocja i znaczenie w muzyce* zwraca uwagę na trudności i ograniczenia analizy przeżycia muzycznego w oparciu o prawa Gestalt (por. MEYER, 1974, s. 110). Prawa psychologii postaci odnoszą się do spontanicznej selekcji i organizacji pojedynczych bodźców dźwiękowych na najniższym poziomie. Podejście Meyera nie ogranicza spojrzenia na percepcję muzyki do wrodzonych automatyzmów grupowania – rozszerza je natomiast o umiejętności grupowania nabywane wraz ze wzrostem kompetencji społecznych i muzycznych jednostki. Wychodząc od praw gestaltystów, formułuje on zasady percepcji układów, rządzące percepcją struktur muzycznych:

- **prawo dobrej kontynuacji** – „kształt lub układ w swym początkowym sposobie działania dążyć będzie w niezmiennych warunkach do kontynuacji” (MEYER, 1974, s. 119),
- **dopełnienie i zamknięcie** – „umysł, rządzony zasadą pregnancji, dąży stale do kompletności, stabilności i spoczynku” (MEYER, 1974, s. 160). Odwołując się do zasady pregnancji, Meyer zauważa, że w percepcji muzyki istnieje także odwrotny mechanizm: „dobre”, spójne kształty – takie jak właściwie ukształtowany temat – są trwałe i wyraźnie rozpoznawalne mimo zmian wprowadzanych w trakcie utworu,
- **osłabienie kształtu** – „stopniowy przyrost względnie małych różnic, które w pewnym kontekście stylistycznym są podprogowe, nie wywołują wrażenia kształtu” (MEYER, 1974, s. 195). W kształtowaniu formy utworu muzycznego ma zastosowanie zarówno kształt wyrazisty, mocny, jak i rozmyty, wieloznaczny – ten drugi może zostać użyty do wzbudzenia w słuchaczu potrzeby uzyskania konkluzji, wyjaśnienia; zostać wykorzystany do prowokowania tendencji i wzbudzania oczekiwań, a co za tym idzie: emocji (zob. MEYER, 1974, s. 37).

Współczesne badania potwierdzają, że zdolność do grupowania według podobieństwa wysokościowego dźwięków jest podobna bez względu na poziom doświadczenia muzycznego słuchającego, natomiast grupowanie według zasady „dobrej kontynuacji” może zależeć od stopnia kompetencji muzycznych, tak więc nie wszystkie aspekty grupowania słuchowego są uniwersalne (VAN ZUIJEN [i inni], 2004). Podobnie postrzeganie kształtu wymaga znajomości kontekstu stylistycznego, która jest zależna od wcześniejszych doświadczeń słuchacza. Złożoność zjawiska muzycznego wymaga zaangażowania procesów **pamięci** i uczenia się. Istotną rolę w percepcji muzyki odgrywa oczekiwanie spodziewanego następstwa, które ma znaczenie zarówno dla **reakcji emocjonalnej** od-



biorcy, jak i rozumienia **znaczenia muzycznego** danej struktury dźwiękowej (por. MEYER, 1974, s. 56).

## Funkcjonowanie pamięci

Zapamiętywanie jest procesem trój etapowym, w którym informacja podlega kodowaniu, przechowywaniu, a następnie wydobywaniu. Składa się on z trzech systemów pamięciowych: pamięci sensorycznej, krótkotrwałej i długotrwałej (za: ZIMBARDO, 1999, s. 361–369). I tak,

**Pamięć sensoryczna** – charakteryzuje się minimalną trwałością i dużą pojemnością.

**Pamięć krótkotrwała** (operacyjna) – ma małą pojemność i przechowuje informacje przez krótki czas. Informacje może pobierać z pamięci sensorycznej lub długotrwałej. Jedynie pamięć operacyjna umożliwia świadome przetwarzanie informacji.

**Porcjowanie** – „jest to proces polegający na ponownym zakodowaniu pojedynczych elementów przez grupowanie ich na podstawie podobieństwa lub [...] innej organizującej zasady” (ZIMBARDO, 1999, s. 365). Jest to strukturalizowanie, porządkowanie informacji, które umożliwia ograniczenie liczby elementów do zapamiętania.

**Powtarzanie podtrzymujące** służy utrzymaniu informacji w pamięci operacyjnej.

**Powtarzanie opracowujące** jest procesem aktywnym, polegającym na analizie i powiązaniu informacji z wiedzą, która jest magazynowana w pamięci długotrwałej. Powtarzanie opracowujące jest niezbędne w procesie przekazywania informacji do pamięci długotrwałej.

**Pamięć długotrwała** – „zawiera całą naszą wiedzę o świecie i nas samych [...]. Podstawą kodowania [...] jest organizowanie materiału według znaczenia: im bardziej znany materiał i im lepiej zorganizowany, tym lepsze przechowywanie” (ZIMBARDO, 1999, s. 388).

**Schematy** są strukturami poznawczymi zbudowanymi na bazie doświadczeń jednostki, która, opierając się na schematach, formułuje oczekiwania



i kontekst dla interpretacji nowej informacji. Istniejące schematy wpływają na postrzeganie i zapamiętywanie zdarzeń – istnienie wyraźnej struktury nadrzędnej wydatnie wspomaga zapamiętywanie bodźców muzycznych, stąd zapamiętywanie melodii tonalnej jest dla słuchacza łatwiejsze niż melodii atonalnej (por. PARNCUTT, 1989, s. 28; SLOBODA, 1999, s. 55, 64). Jeżeli informacja nie pasuje do schematu, może zostać zniekształcona tak, aby była z nim zgodna (por. ZIMBARDO, 1999, s. 378).

**Ograniczenia pamięci:** Sensoryczna pamięć słuchowa trwa ok. 2–10 sekund, co może mieć związek z występowaniem zjawiska maskowania następczego<sup>7</sup>. Czas trwania pamięci krótkotrwałej wynosi od kilku do kilkunastu sekund. Zakres pamięci bezpośredniej – roboczej (krótkotrwałej):  $7 \pm 2$  niepowiązanych, nieustrukturyzowanych, jednowymiarowych elementów (np. głośność, wysokość, barwa itd.) (por. MILLER, 1956).

## Emocje

Reakcja emocjonalna słuchacza jest nierozdzielnie związana z percepcją muzyki. Emocje zostają włączone na każdym poziomie tego procesu: począwszy od reakcji na same właściwości brzmieniowe pojedynczego bodźca (dźwięku, współbrzmienia czy zjawiska akustycznego), poprzez oddziaływania struktur składni muzycznej, skończywszy na całościowym odbiorze formy i estetycznym wartościowaniu utworu muzycznego jako dzieła sztuki. Reakcje emocjonalne mają swoje podłoże w odpowiedzi fizjologicznej organizmu na źródło dźwięku. Słuchacz może reagować emocjonalnie zarówno na określone właściwości dźwięku, jak i na iluzję przestrzeni akustycznej, wywołaną odpowiednim zastosowaniem środków kompozytorskich (np. zestawienie dwóch obiektów dźwiękowych, różniących się znacznie głośnością i wysokością, sugeruje rozległą przestrzeń; zestawienie elementów podobnych pod względem parametrów akustycznych daje odczucie ich bliskości). Kompozytor, odwołując się do instynktownych reakcji człowieka,

---

<sup>7</sup> Zjawisko maskowania następczego polega na zagłuszeniu dźwięków cichych przez dźwięk głośny występujący tuż przed nimi. Zjawisko odwrotne – maskowanie wsteczne – polega na tym, że dźwięk cichy zostaje zamaskowany przez następujący po nim dźwięk głośny.

może wyzwać bardzo konkretne stany emocjonalne słuchacza (np. niepokój, strach, zaciekawienie, oczekiwanie, pobudzenie). Do efektów akustycznych wyzwalających reakcję lęku u słuchacza należą (za: ŻOŁNOWSKI, 2007, s. 59–66):

- niskie dźwięki, które mogą sygnalizować niebezpieczeństwo,
- głośność, chropowatość, ostrość dźwięku granego *crescendo*,
- długotrwałe utrzymujące się bodźce akustyczne, które powodują zmęczenie słuchu,
- nadmierna częstotliwość występowania bodźca itp.

„Wszelkie zmiany dotyczące tego czy innego zjawiska dźwiękowego wprowadzają [...] element destabilizacji. [...] permanentne zmiany zachodzące w środowisku dźwiękowym nieuchronnie pociągają za sobą uczucie zaniepokojenia i niepewności” (ŻOŁNOWSKI, 2007, s. 54) i przeciwnie – zachowanie stałych cech środowiska akustycznego, łagodnie wprowadzane nowe elementy, przewidywalność i stabilność harmoniczna – dają poczucie bezpieczeństwa.

Także bardziej złożone struktury muzyczne mają moc wzbudzania w słuchaczem emocji, czynią to jednak w sposób nie tak bezpośredni jak proste bodźce akustyczne. W tym przypadku podstawą do reakcji emocjonalnej słuchacza jest zaistnienie **oczekiwań** powstających w psychice słuchacza na skutek określonej sytuacji bodźcowej. „Muzyka wzbudza oczekiwania [...], które mogą być zaspokojone wprost i natychmiast lub też w ogóle nie” (MEYER, 1974, s. 39). Podstawowa teza dotycząca reakcji emocjonalnej człowieka, stawiana przez Leonarda B. Meyera, brzmi następująco: „Afekt lub odczuwana emocja wzbudzone są wtedy, kiedy oczekiwanie – tendencja do reagowania – aktywowane przez muzyczną sytuację bodźcową jest czasowo zahamowane lub trwale zablokowane” (MEYER, 1974, s. 46). Oczekiwaniem może być ściśle określone następstwo (np. harmoniczne, które ma wystąpić w określonym momencie). Powtarzanie elementu może spowodować oczekiwanie kolejnej powtórki. Wieloznaczna sytuacja może spowodować oczekiwanie wyjaśnienia, pewności i przewidywalności. Odczucie niepewności jest efektem opóźnienia oczekiwanego rozwiązania. Niewiedza wzbudza lęk i prowokuje do wyjaśnień, a im dłużej trwa niepewność i stan napięcia, tym większe emocje zostają poruszone i silniejsze rozładowanie następuje przy wyjaśnieniu. Sytuacja niepewności musi być intensyfikowana, gdyż na skutek zjawiska **akomodacji** psychika przyzwyczaja się do istniejących warunków (por. MEYER, 1974, s. 42).

W percepcji formy muzycznej doniosłe znaczenie pełni umiejętność przewidywania dalszego ciągu „wydarzeń” muzycznych na podstawie identyfika-

cji bodźców i wiedzy nabytej. Każda nieoczekiwana zmiana w toku narracji muzycznej ma dla słuchacza konsekwencje emocjonalne, gdyż odchylenia są bodźcami afektywnymi. Emocjonalna reakcja słuchacza wiąże się więc nierozwalnie z jego możliwościami rozumienia muzycznego znaczenia percypowanych struktur dźwiękowych. Muzyka wpływa na sferę emocjonalną człowieka poprzez specyficzną strukturę składniową. Jest to zjawisko analogiczne do procesu porozumiewania się za pomocą mowy – zrozumienie wypowiedzi wiąże się z reakcją emocjonalną słuchającego. Można zaryzykować stwierdzenie, że dychotomia rozumu i emocji w reakcji na muzykę jest pozorna, gdyż zarówno odbiór intelektualny, jak i emocjonalny wywodzi się z tych samych procesów myślowych: wymaga identyfikacji bodźców w danym kontekście, stawiania hipotez co do przyszłych zdarzeń muzycznych oraz weryfikacji, czy i w jakim zakresie dana struktura lub też pojedynczy bodziec dźwiękowy spełnia oczekiwania, natomiast efekt końcowy tych procesów jest zależny od indywidualnych uwarunkowań odbiorcy.

## Znaczenie struktur muzycznych

„To, czy dany utwór muzyczny prowadzi do przeżycia afektywnego czy intelektualnego, zależy od dyspozycji i wykształcenia słuchacza” (MEYER, 1974, s. 56). Obserwacja ta znajduje potwierdzenie we współczesnych badaniach obrazujących pracę mózgu. Istnieją dowody na to, że u osób niewykształconych muzycznie w percepcji muzyki biorą udział głównie obszary mózgu odpowiedzialne za emocje, natomiast w przypadku osób z profesjonalnym wykształceniem muzycznym włączają się obszary związane z myśleniem analitycznym (por. DAVID, 1994).

Pojęcie znaczenia w muzyce może dotyczyć zarówno treści zewnętrznych (znaczenie desygnacyjne), jak i wewnętrznych – czyli innych muzycznych zjawisk wskazywanych przez określony bodziec dźwiękowy<sup>8</sup>. Znaczenie wewnętrzne wynika przede wszystkim ze składni muzycznej, w mniejszym stop-

---

<sup>8</sup> Leonard B. Meyer, rozróżniając te pojęcia, posługuje się terminologią: *designative meaning*, *embodied meaning*.

niu z semantyki poszczególnych elementów muzycznych. W odszyfrowywaniu znaczenia poszczególnych struktur muzycznych budujących formę, podstawową funkcję pełni **kontekst i doświadczenie**. Wieloznaczny bodziec wywołuje różne tendencje w zależności od kontekstu, który modyfikuje jego znaczenie (np. pojawienie się kadencji modalnej spowoduje odmienne oczekiwania w kontekście harmoniki dawnej i współczesnej).

Rozumienie muzyki przez jednostkę jest modyfikowane przez procesy warunkowania kulturowego i prenatalnego (por. PARNCUTT, 1989, s. 50). Doświadczenie ma charakter subiektywny, w jego wyniku powstają schematy poznawcze. „Tworzenie się schematów poznawczych i ich aktywizacja w percepcji jest podstawą rozumienia muzyki” (JORDAN-SZYMAŃSKA, 1997, s. 157). Schematy są punktem odniesienia dla identyfikacji i rozróżniania przebiegów muzycznych oraz uzupełniania ewentualnych braków informacji (zakłóceń) w percepcji. Dopełnianie to ma ważne znaczenie dla rekonstrukcji materiału, który umknął uwadze percypującego, ale również w przewidywaniu dalszego toku utworu. To, z jaką łatwością dana struktura zostanie rozpoznana, zależy od doświadczenia słuchającego, ale także od jego nastawienia przygotowawczego, od oczekiwań. „[...] muzyka w stylu, który jest nam całkowicie obcy, pozbawiona jest znaczenia” (MEYER, 1974, s. 51).

Słuchacz w trakcie odbioru utworu muzycznego konstruuje pewne hipotezy, dotyczące dalszego jego przebiegu. W sytuacji, gdy są one potwierdzone, muzyka staje się łatwa w odbiorze, jednak zbyt częste i oczywiste następstwa powodują znudzenie słuchacza. Należy przy tym jeszcze raz podkreślić, że stan oczekiwania na weryfikację hipotez jest wspólny zarówno dla wystąpienia reakcji emocjonalnej, jak i rozumienia znaczenia zawartego. Kompozytor może świadomie łamać pewne zasady, wprowadzając dwuznaczności, niedopowiedzenia i – angażując emocje – podtrzymywać zainteresowanie słuchacza. Komunikacja między kompozytorem a odbiorcą jest jednak możliwa tylko wtedy, gdy zasady syntaktyczne, które rządzą muzyką i którymi posługuje się kompozytor, są znane i zrozumiałe dla słuchacza (por. JORDAN-SZYMAŃSKA, 1997, s. 159).

## Percepcja formy muzycznej

Percepcja formy muzycznej jako całości opiera się na wszystkich wymienionych mechanizmach. Bierze w niej udział szereg procesów poznawczych (za: JORDAN-SZYMAŃSKA, 1997, s. 160–161): pierwszy rodzaj procesów umożliwia wyodrębnienie muzyki z otoczenia, skupienie na niej uwagi, zauważenie najważniejszych jej cech, wydzielenie warstw, określenie stylu; kolejny typ procesów – to procesy organizacji czasowej, czyli umieszczenie w czasie zjawisk muzycznych, dotyczące zarówno zjawisk nakładających się „w pionie”, jednoczesnych, jak i następujących po sobie. Dzięki nim słuchacz wyodrębnia większe całości – motywy, frazy, melodie, struktury rytmiczne – i łączy je z sobą. Procesami poznawczymi krytycznymi dla percepcji formy utworu są procesy organizacji pozaczasowej, których efektem jest „»hierarchiczne strukturalizowanie«, czyli odczytywanie w utworze warstw i segmentów różnego rzędu ogólności, a także relacji je wiążących, oraz ujmowanie »domykania« całości, również na różnych poziomach hierarchii” (JORDAN-SZYMAŃSKA, 1997, s. 161).

## Subiektywizm percepcji muzyki

Sprawność przebiegu tych procesów oraz ich ostateczny rezultat, a także reakcja na fizyczne zjawisko dźwięku są uzależnione od indywidualnych różnic funkcjonowania aparatu słuchowego, wiedzy i kompetencji muzycznych słuchacza, jego doświadczenia, emocji, samopoczucia, nastawienia poznawczego słuchacza oraz innych cech jednostki, nawet tak – wydawałoby się – niezwiązanych z percepcją słuchową, jak np. lateralizacja (por. DEUTSCH, 1980; 1999, s. 336; 2007, s. 4477). Poza tym podlega ona wpływom kontekstu kulturowego, językowego, kontekstu muzycznego, w jakim dany bodziec się pojawia, wreszcie cech zewnętrznych otoczenia, takich jak akustyka pomieszczenia, a nawet kolor otoczenia<sup>9</sup>. Wszystkie te mechanizmy wpływają na

---

<sup>9</sup> Pod wpływem koloru otoczenia zmieniają się preferencje estetyczne słuchacza i subiektywne wartościowanie słuchanej muzyki (por. ARANOWSKA, WITKOWSKI, ZIELIŃSKI, 2002).

indywidualne postrzeżenie przez kaźdego słuchacza mimo wspólnej psychofizycznej bazy percepcyjnej.

Muzyka dzięki swej wieloznacności, w połączeniu z zawsze subiektywną reakcją słuchacza, jest niewyczerpanym źródłem wciąż nowych i niepowtarzalnych doznań estetycznych, jednakże możliwość wpływania na niektóre współczynniki procesu percepcji pozwala wykonawcy świadomie modyfikować reakcję odbiorcy. Jakimi więc regułami powinien się on kierować w swoich poszukiwaniach artystycznych? Czy istnieją uniwersalia estetyczne, do których może się odwołać?

Vilayanur S. Ramachandran, jeden z pionierów nowej dziedziny nauki, jaką jest neuroestetyka, wymienia właściwości dzieła sztuki, mające szczególnie wpływ na pozytywne jego postrzeżenie przez mózg człowieka. Są to m.in.: „Uwypuklanie elementów, różnic, [...] wynikające z zasady »wzmacniania różnic«. [...] Grupowanie percepcyjne (Gestalt) pozwalające na segmentację obiektów od tła i abstrakcyjne relacje podobieństwa. Wzmacnianie wrażenia przez kontrast, [...] kolor. Wyzwania dla percepcji, nieoczywiste grupowanie, wywołujące zaciekawienie. Aluzje i metafory zwiększają zainteresowanie, silnie pobudzając korę skojarzeniową i złożone procesy myślenia. Symetria jest atrakcyjna, gdyż wzmaga synchronizację pomiędzy procesami w obu półkulach mózgu, prowadzi więc do silniejszego pobudzenia” (za: DUCH, 2007).

Obserwacje te, związane głównie z percepcją wzrokową i odnoszące się do sztuk wizualnych, dają się „przetłumaczyć” na język muzyki, mogą być także użyteczne w tworzeniu koncepcji wykonawczej utworów muzycznych. Analogicznie – przestrzeń dla twórczych przemyśleń interpretatora dzieł Witolda Lutosławskiego, pragnącego przybliżyć się do ideału prawdy artystycznej rozumianej na sposób współczesny, jako zgodności z intencją twórcy, może stać się wiedza z zakresu psychologii muzyki i psychoakustyki. Inspirując się odkryciami tych stosunkowo młodych dziedzin nauki, wykonawca ma okazję wzbogacić swoją paletę środków wyrazu i zyskać skuteczne metody komunikacji z odbiorcą.



## Rozdział 2

# Fortepian solowy i kameralny w procesie kształtowania się stylu kompozytorskiego Witolda Lutosławskiego

### Styl wczesny – *Sonata*

Styl Witolda Lutosławskiego formował się z zaskakującą konsekwencją przez całe życie kompozytora. Fortepian był w nim obecny od zawsze i pełnił ważną funkcję zarówno w twórczości kameralnej, jak i symfonicznej, jakkolwiek niezwykle rzadko odgrywał tradycyjną rolę wirtuozowsko traktowanego instrumentu solowego.

Już w jednym z najwcześniejszych utworów – ***Sonacie na fortepian*** z 1934 roku – można zaobserwować załączki pomysłów i tendencji charakterystycznych dla późnego okresu twórczości. Półgodzinna *Sonata* – młodzieńcza kompozycja, napisana podczas studiów u Witolda Maliszewskiego w Konserwatorium Warszawskim – jest jednocześnie największym utworem na fortepian solo w całym dorobku kompozytora. To właśnie Maliszewski uwarścił Lutosławskiego na problematykę psychologicznych oddziaływań formy, zwracając uwagę na tę cechę mistrzowskich konstrukcji formalnych Beethovena i Haydna.

Według mnie – mówi kompozytor – więcej sensu ma traktowanie percepcji muzyki w kategoriach psychologicznych niż tylko opisywanie zjawisk dźwiękowych i kolejności ich występowania, niezależnie od sposobu



ich postrzegania. Myślę więc, że w przypadku moich utworów to psychologiczne podejście do formy jest absolutnie konieczne. Tego wszystkiego nauczyłem się rzeczywiście wtedy. [...] Żeby przybliżyć [...] nieco sens tej psychologicznej metody analizy, podam [...] terminologię, której używał Maliszewski. Charakter części opisywał za pomocą czterech słów: wprowadzający, opowiadający, łączący, konkludujący. W każdej wielkiej formie występują zawsze te cztery rodzaje części, [...] tylko w części opowiadającej najważniejsza jest treść; w pozostałych rola, którą pełnią te części w całości formy muzycznej, jest ważniejsza od ich treści (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: RAE, 1996, s. 23).

Pracę nad indywidualnym stylem w zakresie harmoniki (organizacji wysokości dźwięków) musiał jednak Lutosławski oprzeć na własnym doświadczeniu, gdyż jego pedagog był zwolennikiem zachowawczej, neoromantycznej estetyki muzycznej i nie wspierał go w tych poszukiwaniach. „Wzorem dla tego [...] utworu była muzyka Debussy’ego i [...] Ravela [...]. Nie słysząc natomiast w *Sonacie* wpływów Prokofiewa i Bartóka [...] ani nawet uwielbianego Chopina. Sam autor przyznawał się natomiast do wpływów Szymanowskiego” (GWIZDALANKA, MEYER, 2003, s. 68). Inspiracja muzyką Karola Szymanowskiego w języku dźwiękowym *Sonaty* jest bardzo wyraźnie odczuwalna zarówno w zakresie harmoniki, jak i rozwiązań fakturalnych<sup>1</sup>.

Utwór stanowi świadectwo wielkiego talentu i wrażliwości kolorystycznej młodego kompozytora, a także wielkich już umiejętności technicznych – język harmoniczny jest bardzo zaawansowany, właściwie każde współbrzmienie jest głęboko przemyślane, a wielopoziomowa, „symfoniczna” faktura wskazuje na silną potrzebę myślenia orkiestrowego. Odnosi się wrażenie, że już wtedy Lutosławski wykazywał inklinacje ku muzyce symfonicznej – wielowarstwowej i bogatej w kolor. Faktura fortepianowa miejscami z trudem – jak się wydaje – wystarcza kompozytorowi.

---

<sup>1</sup> Por. przykład 8.

Przykład 1. Sonata cz. III, takty 302–309; faktura wielowarstwowa

(8)

302

306

Przykład 2. Sonata cz. II, takty 117–124; kulminacja

30

117

(8)

120

(8)

123

*Sonata* spotkała się z pozytywnym przyjęciem krytyki. Piotr Rytel pisał: „W *Sonacie* uderza [...] skłonność do kontemplacji, szczerść wysłowienia się i [...] zupełny brak uganiania się za efektami natury zewnętrznej; zwłaszcza starrannie zdaje się unikać Lutosławski wszelkich brzmień masowych, w osnowie swej pospolitych. [...] *Sonata* stylem swoim i charakterem odbija daleko od wzorców klasycznych. Wyczuć się daje tam pewien impresjonizm oraz pokrewieństwo z muzyką wschodnią” (cyt. za: PAJA-STACH, 1997, s. 21). W cytowanej recenzji Rytel zauważa również, że „tematy kreślone są tak delikatnie, że istotnych, mocniejszych w sensie nastroju przeciwieństw pojawia się w *Sonacie* za mało” (PAJA-STACH, 1997, s. 21).

Trudno się zgodzić z tą dyskusyjną opinią; wydaje się, że Lutosławski zupełnie świadomie określił tu priorytet w postaci kształtowania strony kolorystycznej i tworzenia pastelowych efektów brzmieniowych, a nie konstruowania typowego dla dojrzałej sonaty klasycznej silnego kontrastu wyrazowego głównych myśli utworu. Z tak pojętą jednolitością wyrazową w formie sonatowej, opartą na jednorodności tworzywa muzycznego utworu, można się już było spotkać w muzyce wcześniejszych epok: „Zachowanie jednolitego wyrazu i jednolitej koncepcji formalnej opartej w zasadzie na jednym materiale tematycznym było u Haydna aktem świadomym” (CHOMIŃSKI, WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, 1987, s. 210). Lutosławski nie rezygnuje w *Sonacie* z dualizmu tematycznego, jednakże kontrastowość (szczególnie w części I) jest budowana nie na bazie kontrastowości samych myśli muzycznych, ale w oparciu o subtelne środki fakturalne i kolorystyczne (podobnie jak u Claude’a Debussy’ego i Maurice’a Ravela). Istnieje ponadto silna tendencja do konstruowania poszczególnych myśli tematycznych z wykorzystaniem jednolitej motywiki, tak jak miało to miejsce już w sonatach Johanna Brahmsa. Podobnie dzieje się u Lutosławskiego – kolejne myśli muzyczne są budowane z wykorzystaniem pokrewnej struktury motywicznej:

Przykład 3. Sonata cz. I, takty 138–143; temat I

14

Tempo I *molto espress.*

*poco accel.*

138

141

*meno mosso, poco accel.*

Przykład 4. Sonata cz. III, takty 1–10; temat wstępu

III

Andante

*mp*

5 2 1 1 2 3 2 4 1 3

6

Przykład 5. Sonata cz. I, takty 36–39; temat II

36 *p*

38 *poco rit.*

Przykład 6. Sonata cz. III, takty 69–78; temat II

Stesso movimento (♩ = ♩)

69

74

Nie znaczy to, że kompozytor rezygnuje z kontrastowości i silnych efektów ekspresyjnych – robi to jednak za pomocą nowatorskiego języka dźwiękowego i technik kompozytorskich. Sprawiają one, że największy kontrast wyrazowy dokonuje się nie tyle w zakresie zróżnicowanego materiału tematycznego, ile w obrębie większych odcinków formy, różniących się od siebie

przede wszystkim fakturą, a niejednokrotnie opartych na tym samym materiale melodycznym:

Przykład 7. Sonata cz. I, takty 110–115; przetworzenie – temat II

Przykład 8. Sonata cz. I, takty 215–216; repryza – temat II

Ostrożnie wyrażony entuzjazm w przytoczonej powyżej opinii krytyka ma zapewne związek z faktem niezbyt częstego kontaktu ówczesnej polskiej publiczności z muzyką najnowszą. Brak przyzwyczajenia słuchaczy do kompozycji tworzonych za pomocą tego typu nowoczesnych środków wyrazu mógł spowodować, że utwór nie znalazł jeszcze wtedy właściwej recepcji.

Pewne idee od początku stanowiły obszar zainteresowań kompozytora i przez całe życie do nich wracał, przyoblekając je w inną postać brzmieniową. Należą do nich:

- wrażliwość na barwę harmoniczną (kolorystykę struktur interwałowych) i ekspresję z tą barwą powiązaną; szeroko stosowana technika barw harmonicznycch, na którą składają się kolorystyczne akordy miksturowe, „akordy dominantseptymowe, dominanseptnonowe i septymowe różnego typu, działające swą jakością brzmieniową” (GAWŁAS, 1963, s. 31),
- użycie impresjonistycznych środków kolorystycznych<sup>2</sup>,
- użycie połączeń harmonicznycch w relacji trytonu (zjawisko na pograniczu tonalności i bitonalności),

Przykład 9. *Sonata cz. I*, takty 164–165

- stosowanie struktur bitonalnych: użycie „ambiwalentnych” akordów duro-molowych – pokrewna bartórkowskiej bitonalność symultatywna, czyli „współbrzmienie elementów dwóch tonacji” (GAWŁAS, 1963, s. 39), a także bitonalność sukcesywna.

Przykład 10. *Sonata cz. I*, takty 47 i 210

<sup>2</sup> Do takich środków należą: „1. Sześciodźwięk całotonowy. 2. Sekundy zabarwiające i tarcia sekundowe. 3. Akordyka paralelna. 4. Dwunastodźwięk kwartowy. 5. Dźwięki ostinatowe zaostrzające szczególnie współbrzmienia. 6. Struktury politonalne. [...] Wyszczególnione środki techniczne mieszają się w praktyce kompozytorskiej z akordami tradycyjnej harmoniki klasyczno-romantycznej. [...] Nagromadzenie wszystkich wymienionych środków technicznych jest typowe dla muzyki impresjonistycznej. Jest ono większe lub mniejsze, zależnie od tego, czy kompozytor wysuwa na plan pierwszy czynnik kolorystyczny lub melodyczno-harmoniczny” (GAWŁAS, 1963, s. 50).

– potrzeba odejścia od regularności metrycznej,

Przykład 11. *Sonata cz. III*, takty 1–15

– tendencje do arytmetycznego opracowywania zjawisk agogicznych,



Przykład 12. *Sonata cz. III*, takty 27–31; „accelerando” rytmiczne

Allegretto

27 *f* *dim.* *stacc.* *p*

2 3 2 1 2 3 2 1

- próby zacierania granic pomiędzy poszczególnymi sekcjami utworu, płynnej kontynuacji (dalszą konsekwencją takiego myślenia o formie będzie opracowanie i stosowanie techniki łańcuchowej dla uzyskania efektu stopniowego przejścia między fragmentami kompozycji),

Przykład 13. *Sonata cz. I*, takty 138–140;  
płynne połączenie przetworzenia z repryzą

14

*poco accel.* *Tempo I* *molto espress.*

138

i wreszcie:

- troska o psychologiczny aspekt formy (gra z percepcją słuchacza).

Lutosławski, tworząc własny wysublimowany system dźwiękowy i wysoce przemyślaną pod względem oddziaływań psychologicznych formę, pragnął połączyć zdobycze kolorystyki harmonicznego kompozytorów francuskich i bazujące na wycuciu percepcji mistrzostwo formalne klasyków. Szczególną inspirację w tym zakresie stanowiła dla niego twórczość Alberta Roussela. Oprócz inspiracji beethovenowską psychologią formy i kolorytem dźwiękowym szkoły francuskiej, trzecim ważnym czynnikiem, kształtującym estetykę muzyczną Lutosławskiego, była jego fascynacja matematyką, logiką i myśleniem ścisłym. Myślenie matematyczne w jego muzyce nigdy nie stanowiło jednak wartości samej w sobie – najważniejszy był efekt brzmieniowy, a matematyczna organizacja dźwięków służyła jedynie jako środek techniczny.

Matematyka nigdy nie może być przyczyną czegokolwiek w muzyce. Impulsem jest zawsze jakaś wizja dźwiękowa, która pojawia się sama, nie wiadomo w jaki sposób i skąd. [...] Natomiast [...] operacje arytmetyczne mogą mi posłużyć do tego, aby ją zrealizować (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: NIKOLSKA, 2003, s. 59).

Upodobanie do logiki i matematycznego uporządkowania materiału muzycznego – zarówno w wymiarze wysokościowym, jak i czasowym – znalazło swój wyraz w fascynacji Lutosławskiego muzyką Béli Bartóka i jest cechą charakterystyczną dzieł późniejszego okresu.

Przykład 14. *Grave*, takt 7 w nr. 4; „rallentando” rytmiczne<sup>3</sup>

The image shows a musical score for a piece titled 'Grave', measure 7 of number 4. The score is written for a piano and features a complex rhythmic structure. The time signature changes from 3/4 to 4/4 and back to 3/4. The music is marked with a forte 'f' dynamic. The score includes a bass line and a piano accompaniment with a complex, syncopated rhythm. A small asterisk is visible at the bottom left of the score.

## Lata wojny i okres „folklorystyczny”

Najważniejszym przedwojennym dokonaniem Lutosławskiego były *Wariacje symfoniczne* (1936–1938). Już od tego czasu datują się próby wykorzystania melodyki ludowej i przedstawienia jej w kontekście nowoczesnej, „świeżej” harmoniki oraz innych środków kompozytorskich. Powrót do inspiracji folklorem i pełny rozkwit tego stylu nastąpi w latach powojennych, a uwieńczeniem będzie *Koncert na orkiestrę*.

<sup>3</sup> Por. z przykładem 12.

W czasie wojny Witold Lutosławski pracował nad rozwojem warsztatu kompozytorskiego, opierając się na technice neoklasycznej, także w zakresie „organizacji wysokości dźwięków w różnych układach fakturalnych. Na neoklasycznych wzorach (struktury modalne, centra brzmieniowe, klasyczna architektonika) oparł konstrukcję pierwszej części *I Symfonii* (1941–1947) oraz *2 Etiud* na fortepian (1940–1941)” (PAJA-STACH, 1997, s. 29). Z wojennej pożogi ocalały właśnie *Etiudy* oraz skomponowane w 1941 roku *Wariacje na temat Paganiniego* na dwa fortepiany. Były one jedynym utworem, który został uratowany przed zniszczeniem w czasie powstania warszawskiego, spośród około 200 transkrypcji opracowanych w czasie wojny na potrzeby duetu fortepiano-wego Lutosławski – Panufnik.

### Dwie etiudy

„Mimo że kompozytor napisał tylko dwie etiudy, jego zamysłem było nawiązanie do cykliw etiud Chopina. Dlatego też faktura rozłożonych pasaży w pierwszej etiudzie wykazuje pewne podobieństwa do chopinowskiej *Etiudy C-dur* op. 10 nr 1” (RAE, 1996, s. 31). Podobieństwo jest jedynie fakturalne – interwałowym tworzywem tych pasaży są układy kwint i kwart, poza tym materiał dźwiękowy kompozycji opiera się na przebiegach gamowych, skonstruowanych z naprzemiennie ułożonych tetrachordów gam durowych, pozostających w relacji trytonu. Motywy tetrachordowe kształtowane są w sposób analogiczny do motywów bachowskich: ich początek przypada na nieakcentowaną część taktu, a koniec w miejsce oparcia metrycznego.

#### Przykład 15. *Dwie etiudy*, nr I, takty 1–4

Druga *Etiuda* wykazuje pokrewieństwo w zakresie budowy interwałowej do poprzedniej z tym, że kwarty i kwinty ułożone są tu naprzemiennie i stosowane w układzie pionowym (jako dwudźwięki).

Przykład 16. *Dwie etiudy*, nr II, takty 97–102

Środkowa część utworu silnie kontrastuje z witalną motoryką części skrajnych, opierając się na rozwiązaniach harmonicznym bogatych w kolor. W zakresie rozwiązań metrycznych charakterystyczną cechą obydwu *Etiud* jest polimetria uzyskiwana przez faktyczne zmiany metrum, ale także będąca konsekwencją niestereotypowego grupowania dźwięków, naruszającego obowiązujące metrum i stojącego w opozycji do oparcia metrycznego.

### Przykład 17. Dwie etiudy, nr II, takty 40–45

The image shows a musical score for two études, measures 40-45. The score is written for piano and includes fingering, dynamics, and performance instructions. The first system (measures 40-45) features a complex melodic line with many slurs and fingerings (1-5). The second system (measures 43-45) includes the instruction "sub. cresc. sf p" and "sempre legato". The bass line in the second system has a 4/8 time signature and includes a double bar line with a repeat sign.

### Wariacje na temat Paganiniego

Utwór ten jest opracowaniem na dwa fortepiany *Kaprysu a-moll* Niccolò Paganiniego. „Wbrew tytułowi są to nie tyle *Wariacje na temat Paganiniego*, co wzbogacona harmonicznie transkrypcja całego *Kaprysu* [...]” (GWIZDALANKA, MEYER, 2003, s. 116) składająca się z tematu, 11 wariacji i finału, wzbogacona o nowatorskie rozwiązania harmoniczne oraz zaskakujące rozwiązania w zakresie organizacji czasowej, gdzie kompozytor próbuje naruszyć regularność oryginalnej rytmiki przez polimetryczne grupowania w głosach towarzyszących i nieprzewidywalność akcentów. Materiał dźwiękowy wykazuje liczne pokrewieństwa do *Etiud* pod względem struktury, brzmieniowości, a także rodzaju zastosowanej ekspresji.

Przykład 18. *Wariacje na temat Paganiniego*, takty 134–136

Najistotniejszymi cechami kompozycji są: rzadka w późniejszej twórczości kompozytora dominacja czynnika wirtuozowskiego, energetyczna motoryka i bardzo oryginalna kolorystyka harmoniczna. Diatonika tematu zostaje dobarwiona chromatyzującą harmonią partii akompaniujących. Występują także struktury bitonalne oraz próby konstruowania kolorystycznie zróżnicowanych współbrzmień i plam dźwiękowych na bazie dwunastotonowości.

W trudnych czasach powojennych twórczość neoklasyczna, jako sprzeczna z ideami socrealistycznej polityki kulturalnej, została potępiona. Zakazano m.in. wykonywania *I Symfonii*. Lutosławski w tak nieprzyjaznej atmosferze zmuszony był zaprzestać pisania w tym stylu i skierował się w stronę utworów inspirowanych folklorem; nie był to jednak przejaw akceptacji dla estetyki socrealistycznej, a powrót do nurtu zapoczątkowanego przez niego już przed wojną. Tradycyjna melodyka ludowa stała się jedynie pretekstem do pracy nad nowymi środkami wypowiedzi – oryginalnym językiem harmonicznym, nowatorskimi rozwiązaniami metrycznymi, a także kolorystycznymi i instrumentacyjnymi (*Koncert na orkiestrę*). Podejście do folkloru oraz wiele aspektów języka kompozytorskiego zbliża postawę twórczą Lutosławskiego do idiomu kompozytorskiego Béli Bartóka.

Przykład 19. *Bukoliki*, nr I, takty 45–48;  
dwuinterwałowa „bartówska” struktura melodii



Podobnie jak Bartók, odnalazł też Lutosławski pole do wykorzystania i skondensowania zdobyczy swojego warsztatu w twórczości dla celów edukacyjnych. Przejrzysta faktura tych utworów nie jest ograniczeniem artystycznym, stanowi natomiast stymulację i wyzwanie do podniesienia kompozytorskiej poprzeczki. Podobnie jak w *Mazurkach* Chopina, w tych drobnych formach dochodzi do prawdziwej krystalizacji stylu. Reprezentują one najwyższy poziom artystyczny.

## Miniatury

Najwcześniejszym zbiorem utworów na fortepian solo z tego okresu są *Melodie ludowe* (1945), pisane jeszcze w trakcie pracy nad *I Symfonią* i będące oryginalnym harmonicznym opracowaniem 12 melodii ludowych z różnych regionów Polski. Z tych czasów pochodzą również *Bukoliki* (1952) inspirowane melodiami kurpiowskimi i *Miniatura* na dwa fortepiany (1953). W porównaniu do *Melodii ludowych*, w utworach tych rola polimetrii sukcesywnie się zwiększa:

Przykład 20. *Melodie ludowe*, nr VI: *Od Sieradza płynie rzeka*, takty 30–39

*rit. e dim.* *cresc. e accel.*

30

*pp*

Meno mosso

*rit.*

35

*pp*

Przykład 21. *Melodie ludowe*, nr VIII: *W polu lipieńka*, takty 12–23

Precipitanto  $\text{♩} = \text{ca } 60$

12

*poco f*

*rit.*

Sostenuto

17

*pp*

ca 50''



Przykład 22. *Bukoliki*, nr I, takty 51–65

Przykład 23. *Miniatura*, takty 49–54

Kolejny zbiór, *Trzy utwory dla młodzieży* (1953) na fortepian solo, oprócz środkowego fragmentu *Czteropalcówki* nie nawiązuje bezpośrednio do folkloru, natomiast *Melodia* i *Marsz* z tego cyklu wykazują podobieństwo wyrazowe z kompozycjami Sergiusza Prokofiewa<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Intrygująca jest też zbieżność dat powstania tego cyklu i śmierci Prokofiewa.

Przykład 24. *Trzy utwory dla młodzieży, nr II: Melodia*, takty 5–12

Przykład 25. *Trzy utwory dla młodzieży, nr III: Marsz*, takty 1–8

Powstają również dzieła kameralne: *Recitativo e arioso* (1951) na skrzypce i fortepian poświęcone dyrektorowi PWM Tadeuszowi Ochlewskiemu, w którym do głosu dochodzi (podobnie jak w *Melodii*) pierwiastek liryczny,

Przykład 26. *Recitativo e arioso*, s. 2

The image shows a musical score for 'Recitativo e arioso', page 2. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a melodic phrase marked 'meno f' and 'f'. The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures, marked 'meno f' and 'f'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with dynamic markings 'poco rit.' and 'poco meno mosso'. There are also 'Ped.' markings under the piano part.

oraz cykl pięciu *Preludiów tanecznych* (1954) na klarnet z fortepianem, będący ostatnim utworem okresu „folklorystycznego”. Rok później powstała też wersja utworu na klarnet i orkiestrę, a następnie wersja na nonet (kwintet dęty i cztery instrumenty smyczkowe).

### *Preludia taneczne*

Faktura *Preludiów tanecznych* jest cienka i przejrzysta. Lutosławski bardzo wyraźnie nawiązuje do techniki bartórkowskiej. Harmonika wykazuje związek z tonalnością, ale jest też wzbogacona o brzmienia obce: dwuinterwałowe *modi* – np. [2 : 1], [3 : 3 : 1] i dysonanse o znaczeniu kolorystycznym, co w sumie daje bardzo niekonwencjonalny, wysmakowany obraz dźwiękowy.

Przykład 27. *Preludia taneczne*, nr I, od taktu 2 przed nr. 6

Musical score for Example 27, showing a piano piece. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system has a circled '6' above the staff. The second system has a circled '3' above the staff. The score includes a treble clef, a bass clef, and a grand staff. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Andantino'.

Przykład 28. *Preludia taneczne*, nr IV, od taktu 4 przed nr. 6

Musical score for Example 28, showing a piano piece. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system has a circled '6' above the staff. The score includes a treble clef, a bass clef, and a grand staff. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Andantino'.

W zakresie harmoniki uderzające jest także częste stosowanie „ambiwalentnego” trójdźwięku durowo-molowego, co daje odczucie bitonalności (polegającej na jednoczesnym stosowaniu tonacji jednoimiennych o różnych trybach).

Przykład 29. *Preludia taneczne*, nr II, takty 1–4;  
bitonalność, ambiwalencja trybu

## II

Musical score for Example 29, showing a piano piece. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system has a circled 'II' above the staff. The score includes a treble clef, a bass clef, and a grand staff. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Andantino' and the dynamics are marked 'p' and 'cresc. dim.'. The score includes a circled '9' and '8' above the staff.

Wyczuwalne odniesienia tonalne silnie prowokują do uruchomienia schematów poznawczych z nimi związanych. W tym kontekście nowoczesne środki harmoniczne jawią się jako element zaskakujący, nietypowy, nieco niepokojący i intrygujący. Wrażenie to zostaje spotęgowane przez nieprzewidywalność asymetrycznej metryczki. Ponadto ambiwalencja trybu może być odbierana jako niepewność i wahanie.

Wszechobecna jest polimetria zarówno sukcesywna, jak i symultatywna, w rezultacie czego „muzyka nabiera rytmicznej żywości [...]” (RAE, 1996, s. 60).

Przykład 30. *Preludia taneczne*, nr III, od taktu 4 po nr. 2

The musical score for Example 30 consists of two staves, treble and bass clef. The piece is in a key with one sharp (F#). The time signature is irregular, alternating between 4/4, 3/4, and 3/4. Dynamics include *f*, *mf*, and *nf*. The score shows complex rhythmic patterns with many rests and slurs.

Przykład 31. *Preludia taneczne*, nr V, od taktu 2 po nr. 6; kulminacja

The musical score for Example 31 consists of two staves, treble and bass clef. The piece is in a key with one sharp (F#). The time signature is highly irregular, alternating between 8/4, 3/4, 5/4, 2/4, and 5/4. Dynamics include *f*, *mf*, and *dim.*. The score shows complex rhythmic patterns with many rests and slurs. The piece is marked with *a poco* and *f*.

Przykład 32. *Preludia taneczne*, nr V, od taktu 4/3 po nr. 3

The musical score is presented in three staves. The top staff contains the melodic line with various ornaments and slurs. The middle staff is the right-hand accompaniment, featuring chords and rhythmic patterns, with dynamic markings 'sf' at the beginning and end of phrases. The bottom staff is the left-hand accompaniment, consisting of chords and rhythmic figures, also marked with 'sf'. The time signature is 4/4, and the piece concludes with a 2/4 time signature.

Za pomocą ograniczonej do absolutnego minimum ilości środków kompozytorskich Lutosławski, z iście mozartowską precyzją, osiąga maksimum ekspresji. Rozpiętość wyrazowa *Preludiów tanecznych* jest ogromna! Wiele z powyższych cech stylu będzie obecnych w późniejszych utworach mimo radykalnej zmiany, dotyczącej języka dźwiękowego, która dokona się wkrótce.

W tym okresie intensywnej pracy nad dziełami symfonicznymi i bogatą fakturą orkiestrową kompozytor przez dłuższy czas nie podejmie tematyki twórczości na fortepian solo. Jediną opublikowaną kompozycją fortepianową jest skomponowana na początku tego nowego etapu artystycznego *Zastyszana melodyjka* (1957) – politonalna, utrzymana w żartobliwym charakterze miniatura na duet fortepianowy. Została ona dedykowana dziesięcioletniej Zosi Owińskiej – córce przyjaciół kompozytora.

Przykład 33. *Zasłyszana melodyjka*, takty 65–72, Primo

Two systems of musical notation for the Primo part. The first system (measures 65-68) is marked *cantabile* and features a melodic line in the treble clef with fingerings 1, 4, 5, 4, 5, 2 and a bass line with fingerings 5, 2, 1, 2, 1, 4. The second system (measures 69-72) is marked *poco cresc.* and features a melodic line with fingerings 1, 2, 3, 2, 3, 5 and a bass line with fingerings 5, 4, 3, 4, 4.

Przykład 33a. *Zasłyszana melodyjka*, takty 65–72, Secondo

Two systems of musical notation for the Secondo part. The first system (measures 65-68) shows a treble clef line with a melodic line and a bass clef line with a bass line. The second system (measures 69-72) is marked *poco cresc.* and shows a treble clef line with a melodic line and a bass clef line with a bass line. Fingerings are indicated throughout.

## Nowa harmonika i kontrapunkt aleatoryczny

Dotychczasowa harmonika, oparta na zasadach modalnych, przestała wystarczać Lutosławskiemu, dlatego rozpoczął on poszukiwania nowych jakości brzmieniowych, wykorzystując możliwości pełnej skali dwunastotonowej. Konstruując różne warianty dwunastodźwięków, empirycznie odkrywał różnorodność możliwości wyrazowych nowej harmoniki, którą po raz pierwszy wyko-

rzyszał w *Pięciu pieśniach do słów Kazimiery Iłakowiczówny* na mezzosopran i fortepian (1956–1957). Kolejne utwory pisane w nowym stylu to *Trzy postludia* (1958–1963) na orkiestrę oraz *Muzyka żałobna* (1954–1958) poświęcona pamięci Béli Bartóka, która – wykorzystując serię – w sposób nietypowy dla muzyki serialnej kładzie nacisk na ekspresję, a potężny ładunek emocjonalny uzyskuje dzięki ograniczeniu ilości wykorzystanych interwałów do półtonów i trytonów w budowie serii, „jak też w budowie współbrzmień [...] (np. sekundy małe i wielkie w części III *Apogeu*m)” (PAJA-STACH, 1997, s. 37).

Znany jest negatywny stosunek kompozytora do stosowania ścisłej techniki dodekafonicznej. Priorytety estetyczne kompozytorów szkoły darmstadzkiej i Lutosławskiego wydają się wykluczać wzajemnie właśnie w kwestii podejścia do zagadnienia percepcji, dlatego postawa Witolda Lutosławskiego jest oczywistą konsekwencją tego konfliktu. Technikę serialną wykorzystywał on w bardzo ograniczonym zakresie i w kontekście swojego oryginalnego języka harmonicznego. W przeciwieństwie do dodekafonistów – najbardziej interesował go aspekt percepcyjny serii, ekspresyjne oddziaływanie poszczególnych następstw interwałowych na słuchacza:

[...] uważam, że nie ma następstw dźwiękowych ani współbrzmień, które mogłyby być same przez się indyferentne i które nie miałyby określonego oddziaływania słuchowego, słowem, oddziaływania na naszą wrażliwość. [...] Jeżeli na przykład słyszę przez chwilę szereg wielkich sekund, to po pewnym czasie ucho przystosowuje się, przyzwyczajają się do tego interwału. Jeśli w pewnym momencie zaskoczy słuchacza inne współbrzmienie, wówczas reaguje on na nie bardzo silnie (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: PAJA-STACH, 1996, s. 42).

Kolejne ważne wydarzenie w kształtowaniu się dojrzałego stylu Witolda Lutosławskiego – to opracowanie techniki kontrapunktu aleatorycznego. Impulsem do tego wynalazku było usłyszenie *II Koncertu fortepianowego* Johna Cage’a. Pierwszym utworem, w którym kompozytor zastosował aleatoryzm kontrolowany, są *Gry weneckie* (1960–1961). Technika ta zostaje wykorzystana w szerokim zakresie w utworach z lat sześćdziesiątych (*Trois poèmes d’Henri Michaud*, *Kwartet smyczkowy*, *II Symfonia* z częściami *Hésitant* i *Direct* – będąca sztandarowym przykładem idei wielkiej formy zamkniętej, *Paroles tissées*) oraz siedemdziesiątych, z tym że dominujący początkowo element aleatorycz-



ny (*ad libitum*), w latach późniejszych zaczyna być traktowany jako jeden z elementów formy, spełniając określone funkcje wyrazowe.

## Czynnik percepcyjny w kształtowaniu formy u Lutosławskiego

Okres pracy nad *II Symfonią* zbiega się z intensywnymi poszukiwaniami w zakresie nowoczesnej wielkiej formy muzycznej, która oddziaływanie swoje zawdzięczałaby świadomemu wykorzystaniu przez kompozytora zasad rządzących percepcją muzyki. Witold Lutosławski w wykładzie zatytułowanym *Z zagadnień związanych z konstrukcją wielkich form zamkniętych* przedstawia własne środki kompozytorskie służące do kierowania percepcją słuchacza (por. LUTOSŁAWSKI, 1967). Formy muzyczne dzieli na kilka rodzajów w zależności od angażowania uwagi, pamięci słuchacza i jego umiejętności przewidywania wydarzeń muzycznych – od form otwartych, w których zasada konstrukcyjna polega na luźnym szeregowaniu zdarzeń dźwiękowych, niepołączonych z sobą żadną uchwytną percepcyjnie logiczną zależnością, w związku z czym niewymagających od słuchacza wysiłku związanego ze świadomym porządkowaniem materiału – po formy zamknięte, ściśle (fuga, sonata), w których elementy są w ściśle określonej relacji i połączone umownym w danej konwencji **stosunkiem wynikania**. Po zwróceniu uwagi na rolę konwencji (prawideł) w ramach systemu tonalnego przedstawia problemy kompozytorskie, związane z brakiem ugruntowanych konwencji w odniesieniu do języka dźwiękowego muzyki nowej. W celu wykorzystania we własnych utworach Lutosławski buduje tzw. **konwencje jednorazowe**, które pozwalają mobilizować pamięć i zdolność przewidywania słuchacza. Są to proste reguły, porządkujące konstrukcję danego fragmentu utworu. Dzięki swej prostocie są łatwo uchwytnie i czytelne dla słuchacza. Konwencje jednorazowe służą zasugerowaniu słuchaczowi zjawisk muzycznych mających nastąpić w przyszłości i odnoszą się z natury rzeczy do nieskomplikowanych zdarzeń dźwiękowych. W stosunku do bardziej złożonych zjawisk kompozytor wykorzystuje zapożyczenia z innych sztuk (np. z teatru, przez analogię do mowy), co uważa jed-

nak za pewien rodzaj kompromisu wobec nieistnienia uniwersalnych, szeroko rozpoznawanych konwencji w odniesieniu do muzyki nowej. W celu kierowania uwagi słuchacza wstecz (przywołania z pamięci) kompozytor wykorzystuje częściowo konwencje stare, które mają służyć integracji danego odcinka w psychice słuchacza. Są to konwencje spełniające funkcję kadencji w systemie tonalnym (zwrotu końcowego, podsumowującego), a więc:

- przerwanie przebiegu,
- wprowadzenie kontrastującej zmiany (tempa, dynamiki, faktury, brzmienia itd.).

W celu mobilizacji zdolności przewidywania przyszłych zdarzeń przez słuchacza Lutosławski stosuje następujące środki:

- wprowadzanie zmian w określonym kierunku w sposób ciągły,
- wprowadzanie zmian w określonym kierunku skokowo.

Świadome i celowe operowanie tymi metodami wydaje się dla kompozytora sprawą priorytetową.

W latach sześćdziesiątych rozpoczyna też Lutosławski działalność dyrygencką, która, umożliwiając mu bezpośrednią realizację pomysłów kompozytorskich, staje się bodźcem do dalszych poszukiwań brzmieniowych i odkryć kolorystycznych. Z roku 1968 pochodzi króciutka dwugłosowa *Inwencja*, dedykowana Stefanowi Śledzińskiemu, będąca też ostatnim opublikowanym utworem skomponowanym na fortepian solo.

„W twórczości kompozytora po roku 1970 nie nastąpiły gwałtowne zwroty i radykalne zmiany stylu, lecz metamorfozy polegające na połączeniu zasad harmonicznym sformułowanych w drugiej połowie lat pięćdziesiątych i techniki aleatoryzmu kontrolowanego [...] z elementami formalnymi znanymi z tradycji” (PAJA-STACH, 1997, s. 43). Najważniejsze utwory z tego nurtu to: *Koncert wiolonczelowy* (1970), *Preludia i fuga* (1972), *Les espaces du sommeil* (1975), *III Symfonia* (1983). W roku 1977 została również opracowana wersja *Wariacji na temat Paganiniego*, przeznaczona na fortepian i orkiestrę. Do tematyki fortepianu traktowanego w sposób solistyczny powrócił jeszcze raz po wielu latach – pisząc dla Krystiana Zimmermana *Koncert fortepianowy* (1988), zrealizował swój plan, z którym nosił się przez kilkadziesiąt lat pracy twórczej.

# Melodyka i styl dojrzały

## *Epitafium* i *Grave*

Po wypracowaniu własnego systemu harmonicznego Lutosławski rozpoczyna poszukiwania w zakresie melodyki i operowania lekką fakturą kameralną. Pojawiają się kompozycje przeznaczone na skromniejszą niż do tej pory obsadę instrumentalną. Pierwszym utworem wyraźnie eksponującym element melodyczny jest *Epitafium* (1979) na obój i fortepian, dedykowane pamięci Alana Richardsona. Formę utworu tworzą odcinki zbudowane z refrenu o wznoszącej się melodii, występujące naprzemiennie z ruchliwymi epizodami. Melodyka refrenów wchodzi w dialog z figuracyjnymi przebiegami epizodów. Kolejne wejścia refrenu są skracane, natomiast epizody podlegają wydłużaniu, co prowadzi do kulminacji, po której następuje *coda* skonstruowana z wykorzystaniem materiału rozbudowanego refrenu. Fakturę utworu charakteryzuje przejrzystość i lekkość wiążąca się z **zasadą komplementarności** w harmonice, polegającej na dopełnianiu się materiału dźwiękowego poszczególnych partii do dwunastotonowości. Zdublowaniu ulegają tylko szczególnie istotne dźwięki. Zabieg ten nie jest jednak odstępstwem od zasady komplementarności, ale ma służyć wzmocnieniu, zaostreniu i podparciu akustycznemu kulminacyjnych punktów frazy oboju.

Przykład 34. *Epitafium*, ostatnia strona

The image shows a musical score for the final page of *Epitafium*. It consists of two staves: a flute staff (top) and a piano staff (bottom). The tempo is marked "Tempo I" with a quarter note equal to approximately 66 beats per minute. The flute part begins with a dynamic marking of *p* and a melodic line that rises and then descends. The piano part provides harmonic support with chords and a bass line. The score includes dynamic markings such as *f* and *ma molto cantabile*. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The piece concludes with a *Ped.* (pedal) marking and a final chord.

Kolejnym dziełem kameralnym tego okresu, w którym fortepian pełni istotną rolę, jest *Grave* (1981) – metamorfozy na wiolonczelę i fortepian, poświęcone pamięci Stefana Jarocińskiego. Utwór rozpoczyna się cytatem motywu z *Peleasa i Melizandy* Debussy’ego. Zostaje on również przywołany w końcowej kadencji wiolonczeli. „Podobnie jak w przypadku *Muzyki żałobnej* [...] i *Epitafium* [...] również w *Grave* wykorzystuje on melodyczne wiązanie w parę interwałów półtonu i trytonu” (RAE, 1996, s. 171), który to zabieg – zgodnie zresztą z dedykacją utworu – niewątpliwie wykazuje związek z symboliką żałoby. Nie występuje tu technika *ad libitum*. Przekształcenia w utworze widoczne są przede wszystkim w stopniowych zagęszczeniach metrorytmicznych, prowadzących do kulminacji na przedostatniej stronie utworu. Efekt ten zostaje wywołany przez finezyjne wprowadzanie przeplatających się między partiami instrumentów nieregularnych grupowań dźwięków w ramach coraz krótszych taktów i coraz drobniejszych wartości rytmicznych.

Przykład 35. *Grave*, od taktu 4 przed nr. 4

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a 5/2 time signature and dynamics 'sub. f' and 'f'. The second system includes a circled '4' above a measure, a 'p flautando' marking, and a double bar line with an asterisk. The third system continues the rhythmic complexity with various note values and rests.

## Partita

Pełna paleta nowoczesnych środków kompozytorskich systemu Witolda Lutosławskiego dochodzi do głosu w *Particie* (1984) na skrzypce i fortepian, opracowanej później dla Anne-Sophie Mutter na skrzypce i orkiestrę (1988) i ujętej w cykl z *Interludium* (1989) oraz *Łańcuchem II* (1984–1985). Skrzypce i fortepian – to dwa instrumenty szczególnie bliskie Lutosławskiemu. Jako profesjonalny pianista i kształcony do 19. roku życia skrzypek doskonale znał możliwości techniczne i ekspresyjne obydwu tych instrumentów, w związku z czym zaskakujący jest fakt, że przez szereg lat nie napisał żadnego utworu na wyżej wymieniony skład. Dopiero rozszerzenie repertuaru środków kompozytorskich o element melodyczny i wypracowanie techniki operowania fakturą kameralną w oparciu o własny system harmoniczny z wykorzystaniem komplementarności umożliwiło powrót do tych instrumentów w utworze kameralnym większych rozmiarów.

W *Particie* dokonuje się synteza dojrzałego stylu kompozytora. Jest tu zastosowana zarówno technika aleatoryczna, jak i operowanie ściśle określoną metrorrytmiką. Zostaje użyta przejrzysta faktura kameralna oraz melodyka oparta na oryginalnym systemie harmonicznym Lutosławskiego. Dramaturgia utworu stanowi efekt zabiegów formalnych, polegających na zestawianiu dynamicznych odcinków o ściśle określonej metrorrytmice z bardziej statycznymi częściami komponowanymi za pomocą techniki aleatorycznej, ale także kształtowana jest za pomocą harmonii. Harmonika oddziałuje w sposób bezpośredni, wynikający z napięć tworzących się w zestawieniach dysonansowo-konsonansowych (budowanych na bazie nowej akordyki i badania jej „sensorycznych” właściwości), pełni również rolę kolorystyczną. W odniesieniu do zaobserwowanej przez siebie zależności między doбором określonych interwałów a ekspresją i barwą uzyskanych współbrzmień, Lutosławski używa terminu *quality*<sup>5</sup>.

Charakterystyczną cechą stylu *Partity* jest aluzyjność w zakresie tradycyjnej formy wieloczęściowej oraz historycznych sposobów ornamentacji i figuracji, przedstawionych za pomocą nowoczesnego języka dźwiękowego.

---

<sup>5</sup> W określeniu W. Lutosławskiego: „ani »kolor«, ani »nastrój«, ani »charakter«. Kompozytor, omawiając to zagadnienie, wskazuje na analogię tego zjawiska do „trybów” w muzyce tonalnej: „Mała sekunda i tryton to jest jeden biegun, a wielka sekunda i czysta kwarta lub kwinta – to drugi. [...] Jest to [...] przykład gry interwałami i kreowania »rodzajów«, »trybów«. [...] Świadome działanie porządkuje zbiór dźwięków naszej skali w taki sposób, ażeby otrzymać żądane »charakter«” (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: NIKOLSKA, 2003, s. 86–87).

Przykład 36. *Partita* cz. I, takty 1–3; *quasi*-barokowe figuracje

ALLEGRO GIUSTO

♩ = ca 100

Musical score for Example 36, measures 1–3 of *Partita* No. 1. The score is in 3/4 time and features a quasi-baroque style with a strong bass line and a more active treble line. The tempo is marked ALLEGRO GIUSTO with a quarter note equal to approximately 100 beats per minute. The dynamics range from piano (p) to forte (f).

Przykład 37. *Partita* cz. I, takty 73–76; *quasi*-fugata

Musical score for Example 37, measures 73–76 of *Partita* No. 1. The score is in 3/4 time and features a quasi-fugata style with complex rhythmic patterns and a strong bass line. The tempo is marked ALLEGRO GIUSTO. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff).

Przykład 38. *Partita* cz. V, takty 7–9; *quasi*-gigue

Musical score for Example 38, measures 7–9 of *Partita* No. 5. The score is in 3/4 time and features a quasi-gigue style with a strong bass line and a more active treble line. The tempo is marked ALLEGRO GIUSTO. The dynamics range from piano (p) to forte (f).

Również w organizacji wysokościowej materiału dźwiękowego *Partity* daje się zauważyć wyżej wymieniona właściwość: mimo głównej zasady porządkującej wysokości dźwięków, którą jest podział skali dwunastotonowej na dwa uzupełniające się podzbiory (zasada komplementarności) – inny dla partii skrzypiec, inny dla fortepianu – sugestywne i słyszalne są aluzje do tonalności. Występuje także kształtowanie współbrzmień na sposób politonalny i wykorzystywanie akordów o budowie tercjowej w opozycji do linii melodycznej. Zastosowanie tych środków wpływa na aktywowanie się u odbiorcy w procesie percepcji schematów wykształconych na bazie muzyki tonalnej.

### Przykład 39. *Partita* cz. III, takty 66–69

Technika łańcuchowa, zastosowana pierwszy raz „w *Passacaglii* z *Koncertu na orkiestrę* (1954) [...] powraca często począwszy od 1981 roku. *Grave*, *Łańcuchy: I, II i III* oraz *Koncert fortepianowy* są utworami, w których technika ta znalazła przynajmniej częściowe zastosowanie” (STUCKY, 2000, s. 176). Najważniejsze dzieła późnego, „syntetycznego” okresu twórczości kompozytora to – oprócz *Partity*, *Łańcuchów* (1983, 1984–1985, 1986) i *Koncertu fortepianowego – Chantefleurs et Chantefables* (1989–1990) na sopran i orkiestrę<sup>6</sup> oraz *IV Symfonia* (1988–1992).

### Subito

Jednocześnie z *IV Symfonią* powstał utwór, którego prawykonania kompozytor już nie doczekał, gdyż nastąpiło ono dopiero podczas Międzynarodowe-

<sup>6</sup> W roku 2007 na zamówienie Towarzystwa im. Witolda Lutosławskiego Eugeniusz Knapik dokonał opracowania tego utworu na sopran i fortepian.

go Konkursu Skrzypcowego w Indianapolis jesienią 1994. *Subito* na skrzypce i fortepian zostało napisane na zamówienie organizatorów tego konkursu i wykonane jako utwór obowiązkowy przez półfinalistów, dlatego nie mogło zostać opublikowane wcześniej. Język dźwiękowy utworu wykorzystuje dotychczasowe zdobycze Lutosławskiego i nie wykazuje wielu nowatorskich cech.

Konstrukcja utworu opiera się na znanej już z wcześniejszych utworów formie, składającej się z powracającego refrenu przeplatanego epizodami. Podobnie jak w *Epitafium*, kolejne wejścia refrenu są skracane, jakby tylko aluzyjnie przywoływane, a w ostatnim – najdłuższym epizodzie – dochodzi do kulminacji. Utwór nie zawiera jednak elementów aleatorycznych, natomiast cały nacisk położony jest na pierwiastek wirtuozowski przenikający się z nagłymi (*subito*) zmianami w wielu płaszczyznach utworu, które dokonują się głównie w ramach epizodów. Pojawienie się każdego z nich niesie z sobą nowy materiał dźwiękowy, zaskakujący raz po raz najróżnorodniejszymi zmianami artykulacji, dynamiki, akcentów, rytmu i metrum oraz tempa, które to zabiegi odwołują się do różnorodnych stylistyk muzycznych, nasuwając skojarzenia z muzyką Ravela, Szymanowskiego, Strawińskiego, a nawet z bluesem.

Przykład 40. *Subito*, takty 50–54

The image shows a musical score for the piece 'Subito' by Witold Lutosławski, specifically measures 50 to 54. The score is written for violin and piano. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measure 50 begins with a piano (p) dynamic. The piano part features several triplet figures. Measure 52 starts with a forte (f) dynamic. Measure 54 is marked with fortissimo (ff) and includes a tempo change to 'Tempo I' indicated by a circled '6' above the staff. The score contains various musical notations including slurs, triplets, and dynamic markings.



Przykład 41. *Subito*, takty 133–138; kulminacja

The musical score for Example 41 consists of two systems. The first system covers measures 133 to 138. It features a piano accompaniment with complex, dense chords and a vocal line. The tempo marking 'accel.' is present above the vocal line, and 'Più mosso' is written above the piano part in the second system. The score includes various time signatures (3/8, 2/4, 3/8) and dynamic markings like 'tr' and '8'.

Przykład 42. *Subito*, takty 70–72

The musical score for Example 42 consists of two systems. It features a piano accompaniment with complex chords and a vocal line. The score includes various time signatures (3/8, 2/4, 3/8) and dynamic markings like 's' and '3'.

Wyraźnie wyczuwalny jest scherzandowy charakter tej kompozycji, stanowiącej swoistą puentę muzyczną stylu Lutosławskiego. Jest ona bowiem kompilacją różnorodnych środków wyrazu i mistrzowskiej psychologii formy. Istota

utworu – to właśnie gra z percepcją odbiorcy: wzbudzanie oczekiwań, sugerowanie określonych następstw i... notoryczne zwodzenie słuchacza.

\* \* \*

Trwałe cechy stylu, tendencje obecne w dojrzałych dziełach, ale także charakterystyczne dla wcześniejszej twórczości Witolda Lutosławskiego, wyszczególnione przez Stevena STUCKY (2000, s. 182–194), to:

- ograniczenia interwałowe (często do dwóch interwałów),
- konstrukcja motywiczna (operowanie małymi motywami, inspirowane tradycją klasyczo-romantyczną),
- operacje arytmetyczne i myślenie systemowe (dotyczące zarówno wysokości, jak i długości trwania dźwięków),
- harmonia zorientowana triadowo oraz stabilność kwinty czystej (końcowe zwroty kadencyjne zmierzają ku konsonansowości i stabilności brzmienia),
- dualizm diatoniki i chromatyki (w dziełach późniejszych realizowany w ramach „harmonii lokalnej” w ramach większych struktur),
- wielowarstwowość i metapolifonia (w zakresie faktur, konstrukcji wieloakordowych, techniki łańcuchowej, *ad libitum*),
- forma jako narracja psychologiczna (idea „myślenia percepcją”, która wyszła od Maliszewskiego, była myślą przewodnią całej twórczości kompozytora).

Lutosławski konstruuje formę swoich utworów, dostosowując ją do pojemności aparatu percepcyjnego i właściwości jego funkcjonowania. Pozwala to uzyskać bardzo skuteczne środki wyrazu, ale także umożliwia odbiorcy satysfakcję estetyczną, płynącą z obcowania z dziełem, które nie jest tymi środkami przeladowane, gdyż uwzględnia potrzebę odpoczynku słuchacza. Kompozytor, budując fragmenty bardzo intensywne emocjonalnie i pełne oszałamiających efektów brzmieniowych, ma pełną świadomość, że nie jest możliwe utrzymanie uwagi słuchacza wciąż na tym samym poziomie, potrzebne są miejsca o mniejszej intensywności. Doskonałe „klasyczne” wyważenie formy w zakresie tych relacji jest – obok strony czysto brzmieniowej – zasadniczym walorem jego partytur. Równie atrakcyjne w muzyce Lutosławskiego jest jego podejście do roli wykonawcy – kompozytor widzi wykonawcę jako partnera, nigdy nie traktuje go instrumentalnie, natomiast wykorzystuje, podkreśla i docenia jego konstruktywny wkład w przekaz dzieła artystycznego (por. CHŁOPECKI, 2012, s. 21–22). Właśnie te dwie cechy postawy twórczej: wszechobecne odniesienie

do psychologii percepcji oraz uznanie autonomicznej i partnerskiej roli wykonawcy w ramach przewidzianych przez kompozytora granic, są cennymi wskaźnikami i mogą stanowić inspirację dla postawy artystycznej odtwórcy dzieł Witolda Lutosławskiego.

„Lutosławski działający u schyłku ery, może się jawić jako artysta, którego znaczenie [...] nie polega na wprowadzaniu innowacji, lecz na wielkiej, wszechogarniającej syntezie; jako artysta łączący najlepsze tradycje i odkrycia swego czasu w jedno, w obszerny, elastyczny język, zdolny do nadzwyczaj szerokiej ekspresji, pozwalający stworzyć arcydzieła o trwałym, uniwersalnym znaczeniu” (STUCKY, 2000, s. 196). Wśród arcydzieł tych utwory przeznaczone na fortepian traktowany solo lub kameralnie nie stanowią ilościowej przewagi, niemniej jednak reprezentują szczytowe osiągnięcia najważniejszych etapów w rozwoju indywidualnego stylu Witolda Lutosławskiego, stawiając przed wykonawcą całą paletę wyzwań profesjonalnych i wyborów estetycznych. Optymalny rezultat jego działań jest wypadkową zrozumienia specyficznego języka kompozycji, jak również postrzegania wzajemnych powiązań i współdziałania elementów kompozycji w tworzeniu formy oraz otwarcia się na jej oddziaływanie psychologiczne, czyli nawiązania głębokiej osobistej relacji z dziełem muzycznym na wielu jego poziomach.

## Witold Lutosławski o sztuce wykonawczej

[...] mój stosunek do stylu interpretacyjnego. [...] Osobiście zawsze byłem przywiązany do stylu, jaki reprezentują artyści najwięksi, posiadający dostateczną dozę skromności, uczciwości i dobrego smaku, aby jak najmniej wtrącać się do tekstu kompozytora. Przykłady tej postawy widzę w kolejnych pokoleniach pianistów, których słyszałem w życiu. Linia ta prowadzi od Józefa Hofmana, poprzez Roberta Casadesus, Światosława Richtera, aż do najmłodszego pokolenia w osobie Krystiana Zimermana. Na czym ten styl polega? Jest to prawie niemożliwe do opisanie słowami, ponieważ wydaje się, że w tym wykonaniu nie ma nic, poza kompozytorskim tekstem. Oczywiście jest to złudzenie, bo jest o wiele więcej. Ale ten typ interpretacji ma na mnie specyficzne działanie. Słucham różnych wykonawców, niekiedy bardzo wielkich, którzy nie należą do tej linii stylistycznej. Mogę się nimi zachwycić, mogę podziwiać, ale dopiero słuchając wykonania tego stylu, o którym na początku wspominałem, nabieram natychmiast przekonania, że jest to właśnie ten utwór. Taka myśl nie towarzyszy mi nigdy przy interpretacjach w innym stylu, interpretacjach często pełnych inspiracji, niekiedy nawet wielkości, ale zawierających dowolności w traktowaniu tekstu. Dlatego jestem szczególnie urzeczony wykonaniami moich własnych utworów przez tych wielkich wykonawców, którzy w podejściu do tekstu zachowują jak najwięcej prostoty. Nie lubię wydziwiania, dodawania jakichś przesadnych ekspresji. Zresztą miałem wyjątkowe szczęście do wykonawców [...] i byłbym niewdzięcznikiem, gdybym tutaj grymasił... (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: KACZYŃSKI, 1993, s. 93–94).

[...] jeżeli używamy słowa „odstępstwo”, to przeważnie mamy na myśli inne dźwięki niż te, które istnieją w zapisie kompozytorskim, albo przekreślenie znaków dynamicznych czy agogicznych na odwrót. Otóż tego rodzaju odstępstwa od tekstu uważam [...] za dyletantyzm. Wierność wobec tekstu jest dla mnie warunkiem sine qua non, niejako punktem zerowym, od którego zaczyna się dopiero zadanie interpretatora. Ale przecież zapis muzyczny nie zawiera wszystkiego, co może dać z siebie interpretator! Gdyby tak było, interpretator byłby niepotrzebny, bo w bardzo podobny sposób i zupełnie – zdawałoby się – wierny zapisowi można wykonać ten sam utwór genialnie i nudno. Atuty, jakie wnosi ze sobą dobry wykonawca, są bardzo trudne do określenia. Trzeba by się przyjrzeć z bardzo bliska, niejako przez szkło powiększające, temu wszystkiemu, co się dzieje w czysto akustycznej sferze wykonania, ażeby określić, na czym nadzwyczajność danego wykonania polega (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: KACZYŃSKI, 1993, s. 95).

Prawidłowe odczytanie tekstu i respekt dla wszystkiego, co w nim zostało zawarte, to jeszcze bardzo mało. Utwór muzyczny zawiera w sobie dużo więcej niż to, co wynika z samego zapisu. [...] istnieje niejako podskórne życie muzyki, którego nie sposób wyrazić znakami nutowymi ani określeniami słownymi na papierze. Tu dopiero sprawdza się wartość wykonawcy, z jakim mamy do czynienia. Kto jedynie odczytuje nuty, jest w stanie dać tylko blade odbicie utworu. W umiejętności odczytania zapisu sprawdza się talent interpretatorski. Jeżeli zapis zostaje w jakimkolwiek stopniu przez wykonawcę zlekceważony, jeżeli wprowadza on do niego takie elementy, które wymagałyby zmiany zapisu, jest to w moim pojęciu wykonawca niższego lotu. Najwyższe osiągnięcia interpretacyjne cechuje wierność wobec tekstu (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: KACZYŃSKI, 1993, s. 96).

Wierność dla tekstu zapisanego przez kompozytora jest warunkiem koniecznym, ale nie wystarczającym. Wykonawca musi stanowić coś na kształt rezonatora, wrażliwego na wszystko, co w utworze znajduje się poza tekstem zapisanym w partyturze. Wykonawca musi mieć dość wyobraźni i siły duchowej, aby umieć te „głębsze warstwy” dzieła zrealizować (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: KACZYŃSKI, 1993, s. 128).

Jako kompozytor jestem zwolennikiem równowagi pomiędzy wartością dzieła i wartością wykonania (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: KACZYŃSKI, 1993, s. 128).

W rozmowie z Tadeuszem Kaczyńskim powiedziałem kiedyś, że idealnym wykonawcą dzieła jest taki odtwórca, który daje tyle samo wartości, ile jest w utworze muzycznym. W tej chwili dziwi mnie to minimalistyczne wymaganie. Dzisiaj bym tego nie powiedział, ponieważ uważam, że wykonawca wprowadza do dzieła elementy, których kompozytor nie jest w stanie przewidzieć. Akceptuję to pod warunkiem, że wykonawca podąża za myślą kompozytora i nie narzuca czegoś, co nie leży w naturze danego utworu (LUTOSŁAWSKI, 1993).

Przeciwko „mechanicyzacji wykonawstwa”, restytucja satysfakcji grania i śpiewania, przyjemności muzykowania (LUTOSŁAWSKI, 2008, s. 34).

Wykonawca powinien posiadać wszystkie zalety w tradycyjnym tego słowa znaczeniu, a także być wolnym od przesądów i żywo, osobiście zaangażowanym w to, co nowe (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: KACZYŃSKI, 1993, s. 129).

Trzeba być ostrożnym z „doświadczonymi” wykonawcami. Czymże jest doświadczenie? Wykonawca jest dumny ze swojego doświadczenia. Wie lepiej niż kompozytor, co można, a czego nie można. Nie zdaje sobie jednak sprawy, że wszystko, co wymyślili najwięksi nawet twórcy przeszłości, nie zostało wymyślone „raz na zawsze”; że kompozytor ma niechęć do operowania wciąż tymi samymi konwencjami i dlatego najbardziej „doświadczony” wykonawca często mniej jest dla niego wart niż młody i nie-doświadczony. Brak doświadczenia łączy się często z brakiem przesądów. „Niedoświadczony” nie obawia się czegoś nowego, ponieważ wszystko jest dla niego równie nowe. „Doświadczony” ma nieufność i niechęć do wszystkiego, co nowe, ponieważ jego „doświadczenie” nie może mu się przydać. Jest w obliczu nowego i nieznanego znowu „niedoświadczony”. Tylko nieliczni, najwięksi spośród „doświadczonych” mają dość odwagi i dość samego „doświadczenia” na to, aby nie mieć do niego bezwzględного zaufania i przez całe życie zachować otwarty umysł i serce dla wszystkiego, co nowe, co zmusza do ciągłej rewizji własnej wiedzy i umiejętności (LUTOSŁAWSKI, 2008, s. 36–37).

Po koncercie Fischer-Dieskau’a [z Richterem – A.K.]: Jest on jak gigantyczne szkło, powiększające dzieło kompozytora. Iluż jest, niestety – nawet wśród wielkich – takich – którzy są jedynie krzywym zwierciadłem (LUTOSŁAWSKI, 2008, s. 49).

Był to człowiek [Grzegorz Fitelberg – A.K.] zdolny do entuzjazmu. Ja ogromnie to w artystach cenię [...] (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: NIKOLSKA, 2003, s. 50).

[Światosław Richter – A.K.] [...] doskonała sztuka wykonawcza na tym polega, że dochodzi do głosu bardzo tajemnicza cecha, jakaś muzyczna charyzma, coś, co nie wykraczając poza tekst kompozytora, nadaje utworowi zupełnie nowe życie. Pamiętam, kiedy Światosław Richter grał w Warszawie *III Koncert* Beethovena. [...] On grał ten koncert w taki sposób, że gdyby postawić metronom, to prawdopodobnie on by poza ten metronom nie wyszedł. A to wykonanie robiło piorunujące wrażenie. Było ono napełnione jakąś nieprawdopodobną mocą, trudną do opisanania i określenia (LUTOSŁAWSKI, 1993).

[Krystian – A.K.] Zimmerman jest bardzo rygorystycznym pianistą. Przede wszystkim ma olbrzymi szacunek do tekstu i nie pozwala sobie na jakieś odstępstwa od niego. To wielka zaleta i świadczy nie tylko o powadze, ale również o dobrym smaku tego pianisty (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: NIKOLSKA, 2003, s. 50).

Jej [Anne-Sophie Mutter – A.K.] możliwości interpretacyjne są kolosalne, ma olbrzymią gamę możliwości – od zupełnie kontemplacyjnej gry pozbawionej wszelkiego napięcia, bez wibracji, a jednocześnie przejmującej, wywołującej jakieś dreszcze w człowieku, aż do bardzo intensywnych, ogromnie gwałtownych momentów [...] jej interpretacja zupełnie nie ma cech pozamuzycznych. Sama muzyka jest dla niej prawdopodobnie światem ogromnie bogatym emocjonalnie (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: NIKOLSKA, 2003, s. 49).

Usłyszałem na próbie *Łańcuch*, zagrany przez tę dziewczynę w taki sposób, o jakim w ogóle nie mogłem marzyć. Na czym polegała wielkość tej gry? Określiłbym kilka jej cech, możliwych do spostrzeżenia. Jest to np. taka psychologiczna skala dźwięku, przechodzącego od zupełnej obojętności, kompletnej indyferencji, aż do najwyższego napięcia. To robi kolosalne wrażenie. Zapytałem kiedyś Anne Sophie Mutter, jak to się dzieje, że u największych skrzypków, wspaniałych techników, których jest teraz pewna liczba, zawsze usłyszę jakiś jeden fałszywy dźwięk, a w jej grze takiego dźwięku nie usłyszałem nigdy. Ona sama się nad tym zastanowiła i powiedziała: to jest radar. Ona to nazwała radarem. To jest tak, jak z nietoperzem, który z kolosalną szybkością zbliża się do ściany i nigdy jej nie dotknie. Kryje się w tym jakaś

tajemnicza siła czy porządek, który podczas wykonywania muzyki rządzi pracą ludzkiego mózgu, mięśni rąk i słuchem. Nie wiem, na czym to polega... (LUTOSŁAWSKI, 1993).

Jest ona [Anne-Sophie Mutter – A.K.] zjawiskiem zupełnie niepowtarzalnym. [...] Zanim po raz pierwszy ją usłyszałem, jak wykonuje moją *Partitę*, nie miałem w ogóle pojęcia, że tak można grać moją muzykę. To było coś zupełnie wyjątkowego, i na pewno stało się inspiracją do późniejszej mojej pracy. [...] Świadomość, że mam tak znakomitych wykonawców, była dodatkowym bodźcem do tworzenia. Na przykład przy pisaniu *III Symfonii* wyobrażałem sobie chicagowską orkiestrę, która jest może najlepszą amerykańską orkiestrą, jaka w ogóle jest, i jaka kiedykolwiek była (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: NIKOLSKA, 2003, s. 44).

Osobisty stosunek odtwórcy do wykonywanego tekstu jest najcenniejszą rzeczą dla każdego kompozytora (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: KACZYŃSKI, 1993, s. 133).





## Estetyka i rozwiązania kompozytorskie a wykonawcze środki wyrazu w ujęciu percepcyjnym

### Spektrum działań wykonawcy

„Relacja pomiędzy dźwiękami, ich odczuciem i zapisem nutowym może być rozpatrywana jako cykl kreacji muzycznej, który łączy wykonawców, publiczność i kompozytorów [...]. Kompozytorzy piszą instrukcje dla wykonawców w formie partytury [...]. Wykonawca widzi nutę, »rozważa« ją, a potem gra. Rezultat jest zwany dźwiękiem. Wykonanie dźwięków muzycznych jest kontrolowane przez rodzaj informacji zwrotnej (*feedback*), dzięki której wykonawca słyszy to, co zostało zagrane, sprawdza, czy atrybuty sensoryczne korespondują z tymi wymaganymi przez notację, koncepcję wykonawczą i oczekiwania prawdziwej czy wymaginowanej publiczności, a następnie dokonuje odpowiednich korekt w wykonaniu” (PARNCUTT, 1989, s. 24). Każdy z tych etapów jest równie istotny – wykonawca musi wykazać się czujnością (wrażliwością), aktywnością i reaktywnością. Od jakości działania tego mechanizmu zależy siła wypowiedzi artystycznej i walory estetyczne wykonania.

Sprawą najważniejszą w takim ujęciu pozostaje kwestia interpretacji partytury. Zapis nie jest w stanie uwzględnić wszystkich detali wykonania na żywo i właśnie jego niedookreśloność wyznacza pole poszukiwań twórczych wykonawcy. Zakres swobody twórczej interpretatora jest jednak różny w zależności

od epoki i stylu utworu. Leonard B. MEYER w dysertacji *Emocja i znaczenie w muzyce* (1974, s. 244) podkreśla ten kreatywny aspekt roli wykonawcy, zwracając uwagę na potrzebę twórczego podejścia do zapisu muzycznego, zaangażowania emocji i wyobraźni w procesie odtwórczym.

Celem sztuki, także sztuki wykonawczej, jest tworzenie wartości estetycznych opartych na pojęciu prawdy artystycznej. „[...] koncepcja prawdy w sztuce zdaje się przesuwać w ciągu stuleci od zgodności z przedstawionym przedmiotem do zgodności z intencją twórcy” (TATARKIEWICZ, 1976, s. 358) i poszukiwanie tak pojętej prawdy powinno stanowić imperatyw działania interpretatora muzyki współczesnej. W ujęciu Witolda Lutosławskiego cel sztuki to jednocześnie:

[...] wspólność przeżyć, w których twórca i odbiorca są w gruncie rzeczy dwiema częściami jednego instrumentu (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: KACZYŃSKI, 1993, s. 145).

Takie ujęcie problemu powoduje, że szereg działań wykonawczych, które prowadzą do tego celu, można rozpatrywać w rozumieniu Arystotelesowskiej triady komunikacyjnej nadawca – przekaz – odbiorca jako środkowe ogniwo tego układu. Zakres działań wykonawcy obejmuje więc dwie relacje: do kompozytora i do odbiorcy (wynika to z jego roli pośrednika w komunikacyjnej funkcji muzyki), toteż poszukiwanie prawdy artystycznej musi uwzględnić obydwie te kierunki. Jest to proces wieloetapowy:

1. W zakresie ogólnym – dotyczy zrozumienia ogólnych zasad rządzących językiem dźwiękowym kompozytora (zrozumienia składni tego języka, sposobu wyrażania emocji).
2. W zakresie bardziej szczegółowym – analizy poszczególnych utworów pod kątem zastosowanych środków i ich muzycznego znaczenia.
3. W fazie kolejnej – określenia priorytetów i stworzenia koncepcji wykonawczej (określenie palety środków wykonawczych do wykorzystania i ich dobór).
4. Na etapie ostatnim: przy realizacji akustycznej utworu – wymaga elastycznej reakcji, dostosowanej do okoliczności wykonania.

Z punktu widzenia wykonawcy proces przekazu informacji muzycznej formuje się także na wielu płaszczyznach:

1. Intelktualno-analitycznej (zrozumienie praw rządzących utworem, określenie priorytetów wykonawczych i środków ekspresji możliwych do zastosowania).

2. „Sensoryczno”-eksperymentalnej (próbowanie różnych opcji i wybór subiektywny, estetyczny – „co się podoba”. Wykonawca musi oprzeć się na subiektywnych doznaniach zmysłowych, co stanowi jednak walor sytuacji, gdyż aparat percepcyjny człowieka wciąż pozostaje najprecyzyjniejszym narzędziem, pozwalającym wieloaspektowo ocenić całokształt zjawisk akustycznych).
3. Intuicyjno-improwizatorskiej, pełniącej szczególnie istotną rolę na ostatnim etapie – przy realizacji dźwiękowej utworu. Improwizacyjność dotyczy swobodnego dostosowywania środków wykonawczych do zmiennych warunków sytuacji scenicznej, gdzie wykonawca musi elastycznie reagować na zmieniające się warunki zewnętrzne (np. akustyka, reakcja współgrających, reakcja publiczności i inne) oraz uwzględnić różną specyfikę koncertu i nagrania. Te zmienne okoliczności, ze względu na swoją złożoność i konieczność błyskawicznego reagowania ze strony grającego, tylko do pewnego stopnia podlegają świadomej kontroli, dlatego intuicyjny aspekt odgrywa w fazie realizacji wykonania znaczącą rolę.

Nawiązując do wspomnianej we wstępie konieczności ujęcia analitycznego, uwzględniającego rolę poszczególnych elementów kompozycji, rozpatrywaną z perspektywy ich funkcji w całości dzieła muzycznego oraz integralnego z nim związku, w pierwszym rzędzie należałoby określić użyteczną z punktu widzenia wykonawcy definicję formy muzycznej.

# Kształtowanie formy w utworach Lutosławskiego

## Pojęcie formy

Ogólne pojęcie formy w sztuce ma długą historię i od samego początku jego wydźwięk jest wieloznaczny. Władysław TATARKIEWICZ (1976, s. 257–287) wymienia pięć podstawowych (historycznych) pojęć formy i kilka definicji nowszych, z których najbardziej interesujące w kontekście niniejszej pracy są interpretacje psychologiczne: pierwsza czerpiąca z *Gestaltpsychologie*, której przedstawiciele twierdzą, że realnie istnieją tylko całości, postacie, formy – a składowe oraz elementy są abstrakcyjne; i druga, autorstwa grupy teoretyków na czele z Adolfem von Hildebrandem, odróżniająca „formy istnienia od form oddziaływania. [...] Samych »form istnienia« nie postrzegamy, jest to abstrakcyjna koncepcja, realne są dla nas jedynie formy oddziaływania” (TATARKIEWICZ 1976, s. 285). Jest to pojęcie bliskie poglądom Witolda Lutosławskiego:

[...] utwór muzyczny jest dla mnie przede wszystkim percepcją tego, co zostało napisane (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: NIKOLSKA, 2003, s. 107).

Także w odniesieniu do pojęcia formy muzycznej funkcjonuje wiele konkurencyjnych definicji teoretycznych i muzykologicznych. Józef CHOMIŃSKI i Krystyna WILKOWSKA-CHOMIŃSKA (1983, s. 13) określają formę jako efekt czynności porządkujących, które nadają określony kształt materiałowi muzycznemu. W tym ujęciu pojęcie „forma muzyczna” zbliża się do swojego znaczenia podstawowego, tzn. kształtu, figury, postaci. Najprostsza z tych rozmaitych definicji określa formę muzyczną jako sumę elementów. Definicja ta traktuje jednak muzykę jako przedmiot, nadaje jej cechy statyczne i ignoruje podstawowy aspekt wypowiedzi muzycznej, jakim jest przebieg w czasie – czyli rodzaj ruchu. Określenie „suma elementów” nie oddaje też istoty dzieła sztuki, które zwykłym zbiorem przecież nie jest, jest natomiast takim efektem współdziałania elementów muzycznych, w wyniku którego powstaje nowa jakość, będąca czymś więcej niż sumą elementów, dlatego też w świetle tematyki tej pracy bardziej użyteczna będzie definicja uwzględniająca dy-

namikę procesów muzycznych i ich zmienność, a także zachodzące między nimi relacje.

Krzysztof Meyer uważa, że trafniejszym ujęciem formy jest „koncepcja energetyczna Ernsta Kurtha, traktująca formę przede wszystkim jako mechanizm, którego działanie polega na stałej fluktuacji napięć i odprężeń” (MEYER, 1992, s. 8). W pracy niniejszej w odniesieniu do formy muzycznej również przyjęto podobne założenia, toteż termin „forma” jest tu rozumiany jako pochodna relacji elementów dzieła muzycznego, rządząca się określonymi zasadami. Jan GAWLAS (1964, s. 90) wylicza trzy podstawowe prawa, które kształtują formę muzyczną: prawo jednolitości, prawo wariantu i prawo kontrastu. Prawa te przywodzą na myśl zasady grupowania percepcyjnego psychologii *Gestalt*.

Poszukiwania Witolda Lutosławskiego w zakresie budowy formalnej doprowadziły do wypracowania charakterystycznych rozwiązań o specyficznym oddziaływaniu psychologicznym na odbiorcę: łańcuchowego sposobu kształtowania i łączenia struktur dźwiękowych oraz stworzenia modelu dwuczęściowej wielkiej formy instrumentalnej.

### łańcuch

Łańcuchowy sposób kształtowania formy polega na tym, że nowy materiał muzyczny zaczyna pojawiać się jeszcze w czasie poprzedniej myśli, a części „zachodzą” na siebie, nie są łączone szeregowo. Łańcuchowe kształtowanie struktury brzmienia nadaje utworowi płynność przebiegu i zapewnia mu spójną konstrukcję. Taką ideę można spotkać już we wczesnych utworach, na długo przed skomponowaniem *Łańcuchów*:

Przykład 43. *Preludia taneczne*, nr V, od taktu 6/3 przed nr. 7

Przykład 44. *Preludia taneczne*, nr III, od taktu 6/5 przed nr. 2

10

*Hésitant – direct*

Dwuczęściowa wielka forma ma ściśle wykalkulowaną konstrukcję energetyczną. Pierwsza część (*hésitant*)<sup>1</sup> ma za zadanie wytworzyć „podciśnienie” – zaintrygować słuchacza ciągiem niezajdujących ujścia doprowadzeń, „niespełnionych”<sup>2</sup> kulminacji, niedokończonych myśli muzycznych. Druga (*direct*) jest spełnieniem – bezpośrednim i płynnym doprowadzeniem słuchacza do finałowej kulminacji. Takiego sposobu kształtowania dramaturgii utworu można doszukać się już w *Sonacie*, gdzie w części III kompozytor kilkakrotnie prowadzi do kulminacji, by w miejscu oczekiwanego *forte* zaskoczyć słuchacza

<sup>1</sup> Nazwy zaczerpnięte z tytułów części II *Symfonii* (1965–1967).

<sup>2</sup> Określenie wielokrotnie używane przez Witolda Lutosławskiego.

zastosowaniem *pianissimo* i „niestabilnej” harmoniki na bazie trytonów oraz przebiegów chromatycznych w figuracjach<sup>3</sup> – dopiero ostatnie doprowadzenie przynosi długo oczekiwane „spełnienie” i końcową kulminację *forte*.

Przykład 45. Sonata cz. III, takty 43–54

Podobny sposób kształtowania formy ma miejsce w III części *Partity*. W przebiegu pierwszego segmentu tej części w wysokim rejestrze fortepianu pojawiają się urywane, wznoszące się, dramatyczne motywy trzydziestodwójkowe, które dialogują z partią skrzypiec, wzmagając napięcie i prowadząc do kulminacji. W taktach 18–22 ma miejsce kulminacja, której charakter jest dość niejednoznaczny:

<sup>3</sup> Por. przykład 45, takt 51 i dalej.



Przykład 46. *Partita* cz. III, takty 16–22

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 16 to 18. The treble clef staff features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *poco f*. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with dynamics *poco sf p* and *cresc.*. The second system covers measures 19 to 22. The treble clef staff continues the melodic line, while the bass clef staff features a more active accompaniment with a dynamic marking of *sf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Niejednoznaczność ta wynika z asynchronicznego budowania napięcia w obydwu partiach: w skrzypcach dochodzi do spadku w takcie 21, podczas gdy fortepian konsekwentnie kontynuuje narrację aż do *sforzato* w takcie 22. Ta niepewność wyrazowa wzbudza w słuchaczu oczekiwanie wyjaśnienia. Następuje ono w kolejnych taktach, które przynoszą wspólną kulminację w takcie 29, po czym następuje rozładowanie o charakterze kadencyjnym (skrzypce solo).

Przykład 47. *Partita* cz. III, takty 26–31

The image shows a musical score for the third part of a Partita, measures 26 to 31. It consists of two systems. The first system (measures 26-31) includes a violin part and a piano accompaniment. The violin part begins with a 'poco f' dynamic, followed by a 'p' dynamic and then a 'f' dynamic. The piano accompaniment starts with a 'poco f' dynamic and a 'f' dynamic. The second system (measures 29-31) shows the violin part with a 'ff' dynamic and the piano accompaniment with a 'pp non vibrato flautando' dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Nie jest to jednak zakończenie tej części – po dłuższym wyciszeniu od taktu 51 rozpoczyna się kolejne narastanie emocjonalne, które osiągnie swoje apogeum dopiero w kulminacji następnego odcinka, w którym powraca kantylena skrzypiec z towarzyszeniem fortepianu. W odcinku tym fortepian ciągnie monotonną, uporczywą frazę (przykład 57), na tle której pojawiają się w coraz wyższym rejestrze niepokojące motywy skrzypiec – cały odcinek ma charakter łączący, przygotowujący do finalnej dramatycznej kantyleny, która pojawia się w takcie 66, prowadząc do potężnej i jednoznacznej kulminacji w takcie 80.

Interakcje między elementami tworzącymi formę

Daje się zauważyć silny związek harmoniki utworu z jego architekturką: za pomocą płaszczyzn harmoniczych wydzielone zostają odcinki formy o określonej tą harmoniką ekspresji (podobny sposób kształtowania formy obecny jest już w *Sonacie*).

Operowanie techniką kontrapunktu aleatorycznego łączy w sobie oddziaływanie rytmu i harmoniki oraz wpływa na kształtowanie formy utworu – części *ad libitum* charakteryzują się mniejszą zmiennością harmoniczną oraz zwiększoną ruchliwością rytmiczną, „rozmigotaniem”, które jest niemożliwe do użycia konwencjonalnymi środkami rytmicznymi. Niesie to poważne konsekwencje wyrazowe dla formy – części pisane *a battuta* (ściśle zapis metryczny) przez swą zmienność harmoniczną są bardziej dynamiczne, ruchliwe i bogate w „wydarzenia” muzyczne, natomiast części *ad libitum* jako bardziej statyczne – mogą być wykorzystane jako np. chwila odpoczynku dla słuchacza.

### Przykład 48. Partita cz. II, fragment

AD LIBITUM\*

II

The musical score is presented in two systems. The first system contains the violin (vn) and piano (p) parts. The violin part begins with a tempo marking 'ca 120' and dynamic markings 'pp' and 'mf'. The piano part starts with 'pp' and 'mf pp'. The second system contains the piano (p) part with a tempo marking 'ca 86' and dynamic markings 'pp'. The piano part is marked '(senza Ped)'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

\* partie skrzypiec i fortepianu w żaden sposób nie powinny być z sobą skoordynowane  
the violin and piano parts should not be co-ordinated in any way

Forma jest budowana na bazie dychotomii – „Dualizm ten przejawia się zresztą w bardzo rozmaity sposób. Możemy go odnaleźć niemal wszędzie, na wszystkich kondygnacjach muzycznej konstrukcji [...] sąsiadują ze sobą dwa rodzaje materii muzycznej: ścisła i *ad libitum*, [...] dwa rodzaje współbrzmień (maksymalnie proste i maksymalnie złożone) i dwa rodzaje ruchu melicznego (prawie płynny i interwałowy)” (KACZYŃSKI, 1993, s. 68). Ta komplementarna dwoistość dotyczy też bardziej ogólnych cech stylu, przejawiając się w jednoczesnym nawiązaniu do przeszłości, jak i poszukiwaniu nowych wartości. Zastosowanie dwóch przeciwstawnych jakości służy wytworzeniu dynamiki wewnątrz formy, napięcia wyczuwalnego w percepcji utworu.

Czuję, że właściwa droga, wiodąca ku konstruowaniu zamkniętych form, polega na wprzęganiu do utworu elementów różnych, kontrastujących, czyli takich, których siła odśrodkowa jest dostatecznie duża i podporządkowaniu ich następnie jednoczącej sile dośrodkowej (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: KACZYŃSKI, 1993, s. 69).

#### Przykład 49. *Wariacje na temat Paganiniego*, takty 106–109

The image shows a musical score for two systems, I and II. System I (measures 106-107) is marked *p* and *senza ped.*. It features a piano part with triplets and a bass part with chords. System II (measures 108-109) is marked *sub. f* and *simile*. It features a piano part with eighth-note patterns and a bass part with chords. The score is in a minor key and 3/4 time.

Kontrast dynamiczny (*subito forte* w taktce 108) jako przykład „siły odśrodkowej” w zestawieniu z jednorodną fakturą (spajający czynnik rytmiczno-harmoniczny).

## Konstruowanie formy w interpretacji wykonawczej

W świetle badań naukowych istnieją pewne obiektywne cechy dobrego wykonania. Charakteryzuje się ono przede wszystkim wyeksponowaniem „makrostruktury» lub »architektoniki« dzieła. Jednym z czynników wpływających na ten wymiar jest wewnętrzna zgodność wykonania” (SLOBODA, 2002, s. 118), która przykładowo może się objawiać konsekwencją artykulacyjną dotyczącą pokrewnych struktur muzycznych w ramach formy.

### Przykład 50. Sonata cz. III, takty 235–248

W powyższym przykładzie należy utrzymać artykulację staccato (podobnie jak dzieło się to w analogicznym miejscu na początku tej części), która ułatwi słuchaczowi rozpoznanie i zapamiętanie fragmentu, nadając mu rys charakterystyczny. Zabieg ten umożliwi sprawniejszą integrację formy w świadomości odbiorcy, gdyż wpływa na skojarzenie tego odcinka z odpowiadającą mu początkową myślą muzyczną.

Innymi parametrami dobrego wykonania są: precyzyjne operowanie dynamiką (np. rozplanowanie osiągnięcia kulminacji) i utrzymanie stabilnego tempa utworu. Niezwykle istotna dla precyzji metrycznej jest hierarchiczność poczucia czasu (por. SŁOBODA, 2002, s. 118 i dalej). Zachowanie regularności metrycznej niewątpliwie ułatwia też percepcję słuchaczowi, gdyż jest zgodne z zasadami organizacji temporalnej, według których istnienie przewidywalnej pulsacji wspomaga spostrzeganie zmian melodii i proces skupiania uwagi<sup>4</sup>.

Świadomość tego, że podobne elementy, oddalone w czasie, są postrzegane jako związane ze sobą, podpowiada środki wykonawcze, służące uzyskaniu logiki i spoistości formalnej wykonania, owej „jednoczącej siły dośrodkowej” – użycie charakterystycznej artykulacji czy barwy dźwięku przy powrocie ważnej myśli muzycznej pomaga słuchaczowi odebrać utwór jako powiązaną całość, czyli percypować formę. Jednocześnie – utwór wykorzystujący wielokrotnie nawracającą (a przez to dobrze rozpoznawalną) strukturę muzyczną może zachęcać do urozmaicenia środków wykonawczych, do zaskakiwania słuchacza wciąż nowymi odmianami znanego elementu. Spoistość formy jest tu na tyle oczywista dla słuchacza, że uzasadnia zastosowanie zróżnicowanej interpretacji.

W wykonawczym konstruowaniu formy znaczącą rolę odgrywa również wspomniany wcześniej kontekst. Pojedynczy element nabiera znaczenia dopiero w zestawieniu z innym, np. użycie określonej dynamiki ma sens w zestawieniu z dynamiką sąsiadującą, podkreśla przebieg formalny, sugerując kontynuację, rozwój albo kontrast wiążący się z wyodrębnieniem nowej części utworu. Podobną funkcję może pełnić operowanie barwą, tempem, artykulacją itd. Daje to wykonawcy narzędzie do odzwierciedlenia podstawowych zasad rządzących formą: prawa jednolitości, wariantu i kontrastu (por. GAWLAS, 1964, s. 90).

## Sposoby wspomaganie uwagi i pamięci słuchacza w procesie percepcji formy muzycznej

Podstawą świadomego kontaktu słuchacza z dziełem muzycznym jest skupienie na nim uwagi. Wykonawca może wspomagać ten proces, używając odpowiednich środków, mających właściwości przyciągania uwagi. Jakże więc bodźce skupiają na sobie uwagę?

---

<sup>4</sup> Por. rozdział 1.

Człowiek zwraca szczególną uwagę na „bodźce, które są intensywne, nowe, zmienne i nieoczekiwane” (ZIMBARDO, 1999, s. 285). Wszelkie zabiegi wykonawcze, które przyczyniają się do wzbudzenia emocji słuchacza, sprzyjają jednocześnie koncentracji uwagi na danym zjawisku muzycznym. Takie właściwości może mieć w zasadzie każdy środek wykonawczy, zastosowany w odpowiednim kontekście jako kontrastujący, pełniąc jednocześnie w interpretacji wykonawczej rolę wspomnianą przez Lutosławskiego „siły odśrodkowej”, funkcjonującej równoległe do zastosowanych środków kompozytorskich. Jednakże nadmiar stosowanych środków prowadzi do przyzwyczajania się słuchacza (zjawisko akomodacji), dlatego wielkie znaczenie ma oszczędne i celowe stosowanie intensywnych kontrastów. Skupianiu uwagi służy także jasność i zrozumiałość wypowiedzi muzycznej. Zrozumienie utworu jest możliwe w wypadku jego zgodności z syntaksą muzyczną znaną słuchaczowi. W sferze wykonawczej odpowiednikiem tej zgodności jest logika stosowania środków wyrazu.

Uwzględnienie możliwości i ograniczeń percepcji słuchacza wymaga przemyślanego i wyważonego rozplanowania koncepcji wykonawczej w zakresie intensywności i ilości użytych środków wyrazu. Pozyskaniu zainteresowania słuchacza służy zbalansowanie wykonania w kwestii ilości środków przewidywalnych oraz środków zaskakujących, niejednoznacznych, które mają moc przyciągania uwagi. Nieuwzględnienie ich może spowodować niedosyt i zubożyć stronę wyrazową interpretacji, natomiast stosowane w sposób nieprzemyślany i nadmierny mogą przyczynić się do niezrozumiałości wypowiedzi, a w efekcie skutkować zniechęceniem oraz zmęczeniem słuchacza.

„Jeśli kompozycja jest całkowicie generowana przez gramatykę, prawdopodobnie będzie nudna; jeśli łamie reguły w sposób pozbawiony uzasadnień, prawdopodobnie będzie niezrozumiała” (SŁOBODA, 2002, s. 62). Te dwie zasady wyznaczają kierunek działań wykonawcy: podobnie jak kompozytor, który łamie konwencję, wykonawca powinien zastanowić się, które fragmenty utworu uzasadniają zastosowanie zaskakujących środków wykonawczych. Istotne jest też określenie w przebiegu formy fragmentów, które mają angażować maksimum uwagi poprzez wykorzystanie intensywnych i ekspresyjnych zabiegów oraz miejsc odpoczynku dla słuchacza, w których operować się będzie łagodniejszymi i dyskretniejszymi środkami wyrazu.

Dalsze konsekwencje tej zasady mają zastosowanie w wykonywaniu utworów trudnych percepcyjnie z powodu „nowości” ich języka dźwiękowe-

go. Często, oprócz rozwiązań nowatorskich, kompozytor stosuje wyraźne odwołania do wzorców historycznych, np. zachowuje fakturę, sposób frazowania, zwroty rytmiczne, eksperymentując jednocześnie w zakresie harmoniki (por. przykłady 36, 37, 38 oraz 39). Korzystne jest wtedy umożliwienie słuchaczowi zidentyfikowania tych „punktów odniesienia” poprzez wykonanie elementów będących wzorcami tradycyjnymi w taki sposób, żeby zostały one jako wzorzec zidentyfikowane. Można tego dokonać przykładowo poprzez zestawienie konwencjonalnego *rubato* i narracji oraz niekonwencjonalnych efektów kolorystycznych, podkreślających użytą nowoczesną harmonikę, co spowoduje, że element nowatorski będzie łatwo uchwytny na zasadzie kontrastu (figura – tło).

Wobec nagromadzenia różnorodnych nietypowych środków kompozytorskich, zastosowania bogatej faktury, rozbudowanej formy utworu i braku porządkujących odniesień tonalnych problemem dla słuchacza staje się uchwycenie struktur wewnętrznych kompozycji, co powoduje, że dana konstrukcja muzyczna może jawić się jako grupa niepowiązanych ze sobą elementów. Stanowi to duży problem dla ograniczonej pojemności pamięci bezpośredniej słuchacza i wydatnie utrudnia słuchaczowi odbiór dzieła muzycznego. Wykonawca może wspomóc proces percepcji, odpowiednio strukturyzując materiał muzyczny poprzez wykorzystanie właściwości procesów grupowania. Wyraźne ukształtowanie sekwencji dźwiękowych we frazy powoduje, że słuchacz odbiera dźwięki jako powiązane całości. Utrzymanie wspólnej dynamiki, artykulacji albo charakterystycznej pulsacji także skutkuje spostrzeżeniem danej grupy dźwięków jako powiązanych ze sobą.

Podobną funkcję porządkującą pełni przypisanie grupy bodźców do pewnej kategorii. Wykonawca, wykorzystując właściwości percepcji kategoryjnej, może wzmocnić wydzielenie kategorii przez słuchacza, używając kontrastu (np. w celu wydzielenia artykulacyjnego lub dynamicznego melodii, albo jednego elementu formy od drugiego), lub świadomie zacierać granice pomiędzy sekcjami utworu („osłabienie kształtu” – płynne zmiany dynamiczne, artykulacyjne w czasie);



Przykład 51. Sonata cz. II, takty 46–51; łącznik

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 46-47) shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 48-49) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The third system (measures 50-51) shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings 'p' and 'cresc.' and a 'cresc.' marking in the bass line of measure 51.

Takty 48–49 mają funkcję wieloznaczną, są jednocześnie kadencją końcową poprzedzającego fragmentu i (przez „otwarte” zakończenie myśli melodycznej na początku taktu 50 – akord w pozycji kwinty) stanowią płynne przejście do łącznika. Daje to efekt zatarcia konturów między częściami i „osłabienia kształtu”, co determinuje charakter tego fragmentu, jako przejściowego, niezdecydowanego, pobudzającego w słuchaczu oczekiwanie wyjaśnienia (por. też przykład 3).

Wykonawca ma także pewną swobodę odnośnie operowania precyzją rytmiczną, jednakże najistotniejsze elementy wykonania muszą pozostać niezmienione i znaleźć się we właściwym miejscu, gdyż jest to niezbędny warunek dla identyfikacji znaczenia muzycznego przez słuchacza. Podstawowe więc zadanie wykonawcy – to określenie, które elementy formy, frazy, motywu są strukturalnie najistotniejsze, co pozwoli na precyzyjne umieszczenie ich w czasie, dynamice, podkreślenie odpowiednią artykulacją etc. Każda przypadkowa zmiana tych strategicznych punktów wpływa na dezorganizację wykonania, zaś celowe operowanie parametrami dźwięku w tych miejscach (np. opóźnienie czasowe kulminacji czy jej dynamiczne wzmocnienie albo załamanie) ma zasadnicze znaczenie wyrazowe.

Analogicznie jak w wypadku przyciągania uwagi odbiorcy, niezwykle istotnym czynnikiem, który wydajnie wspomaga proces zapamiętywania informacji, jest jej kontekst emocjonalny. Kontrolowane operowanie emocjami słuchacza staje się przez to ważnym środkiem wpływającym dodatnio na zapamiętywanie struktur muzycznych, a zastosowanie środków wyrazu artystycznego wzmacniających emocjonalne oddziaływanie danego zjawiska muzycznego ułatwia percepcję formy poprzez wspomaganie pamięci.

## Emocje w muzyce Lutosławskiego

Stosunek do emocji w muzyce jest interesującym aspektem estetycznej postawy Witolda Lutosławskiego. Kompozytor niechętnie odnosił się do przypisywania muzyce znaczeń i emocji pozamuzycznych:

Dla mnie świat muzyki jest tak szeroko rozbudowany, że jeżeli czasem przywiązuję jakieś pozamuzyczne treści do słyszanej czy komponowanej przeze mnie muzyki, to ma to minimalne znaczenie. [...] Nie chcę przez to powiedzieć, że muzyka ma się składać z samych dźwięków. [...] poza czystymi dźwiękami [...] muzyka zawiera przecież coś więcej. Ale twierdzę, że niekoniecznie to „coś więcej” musi tłumaczyć się na poezję, filozofię, wrażenia wzrokowe czy uczucia (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: KACZYŃSKI, 1993, s. 104–105).

Stwierdzenie to brzmi nieco przekornie w kontekście innych wypowiedzi, świadczących o świadomości tego, że muzyka u słuchacza może wywoływać określone skojarzenia, wrażenia i uczucia, np.

Każde ze współbrzmień ma swój charakter lub: przez pewien czas obydwie współbrzmienia są obecne, co wprowadza na chwilę chaos. To jest taki moment niepewności, z którego potem wyłania się „czysty” akord (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: NIKOŁSKA, 2003, s. 90).

oraz:

Wydało mi się niezwykle pociągające, aby poszczególnym motywom [...] nadać charakter ekspresyjny. [...] W ten sposób jedna i ta sama grupa słowna

została poddana procesowi różnorodnej muzycznej interpretacji. [...] Staralem się identyczne zdania tekstu traktować tak, jakby miały za każdym razem odmienne znaczenie. W ten sposób ta sama grupa słowna w pierwszej części brzmi [...] jak beznamiętnie wypowiedziana informacja, w drugiej, jak półgłosem nucona melodia, w trzeciej, jak namiętny dramatyczny okrzyk, w czwartej zaś, jak szeroka liryczna kantylena<sup>5</sup> (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: KACZYŃSKI, 1993, s. 45).

Trudno o bardziej bezpośredni opis emocji niesionych przez samą tylko zmianę materiału muzycznego! Te i inne podobne wypowiedzi, a także rozważania o psychologicznych oddziaływaniach formy, dowodzą pełnej świadomości kompozytora w kwestii wpływu muzyki na sferę emocjonalną słuchacza. Wydaje się, że kompozytor, używając słowa „uczucia”, miał na myśli określone emocje związane z konkretną, wyobrażoną przez słuchacza sytuacją i nie chodziło mu bynajmniej o zaprzeczenie istnieniu emocjonalnej reakcji na treść czysto muzyczną. Wyżej wspomniana deklaracja ma jedynie na celu odcięcie się od programowego postrzegania muzyki i podkreślenie, że największym walorem muzyki jako sztuki jest jej wieloznaczność i niedookreśloność, a jej interpretacja obciążona jest dużą dawką subiektywnej reakcji słuchacza.

## Kształtowanie emocjonalnej strony wykonania

Świadome wykorzystanie wspomnianej wcześniej zdolności przewidywania przez słuchacza konsekwencji danej struktury muzycznej daje możliwość zbudowania koncepcji wykonawczej o dużych walorach ekspresyjnych, gdyż każde naruszenie oczekiwanego porządku wzbudza w słuchaczu silne emocje<sup>6</sup>.

W realizacji podobnych fragmentów kompozycji i powtórzeń, jeżeli nie ma ścisłych sugestii kompozytora co do sposobu wykonania, istnieje możliwość wyboru pomiędzy zachowaniem konsekwencji w stosowaniu środków interpretacyjnych a świadomym zaskakiwaniem słuchacza ich zmiennością. W takiej sytuacji właściwe wyważenie proporcji, ilości i rodzaju tego typu „interwencji” w przebiegu formy zależy od temperamentu i smaku artystycznego wykonawcy.

---

<sup>5</sup> W. Lutosławski o *Paroles tissées*.

<sup>6</sup> Por. przykład 49.

Innym uniwersalnym sposobem oddziaływania na emocje słuchacza, bardzo przydatnym w kontekście wykonawstwa muzyki atonalnej, jest odwołanie się do wrodzonej reakcji emocjonalnej na bodźce dźwiękowe pochodzące z otoczenia oraz wrodzonej wrażliwości na emocjonalne komponenty mowy ludzkiej. Reakcja ta nie jest przypisana do użytej skali, ma natomiast związek z kształtem melodii i jej rytmem. Wykonawca może zareagować na jej rysunek zastosowaniem współgrającej z nim dynamiki i artykulacji, zarówno w odniesieniu do pojedynczych dźwięków, motywów czy fraz, jak i dłuższych odcinków wypowiedzi muzycznej – zakres użytych środków będzie wypadkową indywidualnej wrażliwości artysty i uwarunkowań kulturowych (np. melodii konkretnego języka naturalnego, który może stanowić punkt odniesienia). Długość frazy jest odpowiednikiem oddechu osoby mówiącej: długa fraza jest związana ze spokojnym oddechem; krótka, urywana, daje wrażenie niepokoju. Frazowanie powinno korelować z charakterem utworu. Frazowanie naturalne, odzwierciedlające właściwości naturalnego środowiska akustycznego, ma efekt uspokajający, daje poczucie bezpieczeństwa i przewidywalności.

Przykład 52. *Partita* cz. III, takty 1–4; kantylena

**III**

LARGO

♩ = ca 50

vn *f cantabile*

♩ = ca 50

pfte *f*

\*     $\text{Re}_0$      $\text{Re}_0$      $\text{Re}_0$      $\text{Re}_0$      $\text{Re}_0$      $\text{Re}_0$      $\text{Re}_0$

Zastosowanie środków zaskakujących, syntetycznych przynosi ożywienie, wprowadza niepokój.

Przykład 53. *Subito*, takty 24–25

24

*più f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

*p* *sf* *p* *sf* *p* *sf*

\*

Przykład 54. *Wariacje na temat Paganiniego*, takty 166–173

I *più f*

166 8 8 8 8 8 8

II *ff*

I 8 8 8 8 8 8 8 *ff* 4/4

170 8 8 8 8 8 8 8 4/4

*Uporczywie powtarzające się figury kwartowo-kwintowe staccato wprowadzają mechaniczną, odhumanizowaną motorykę, która wraz ze wzrostem dynamiki i zwiększającym się zakresem wykorzystywanego rejestru nasilać będzie w słuchaczu odczucie narastającego niepokoju (wzmacniają je dodatkowo nieregularnie pojawiające się akcenty w szczytowym punkcie tej wariacji) i nieuchronności wystąpienia „wybuchu”. Uzyskanie tego efektu wiąże się z koniecznością utrzymania przez wykonawców znacznej dyscypliny metrycznej i zachowania dużej kontroli przy rozplanowaniu dynamiki. Środki te muszą iść w parze z mechanicznym, „bezdusznym” narastaniem napięcia. Szczególnie charakterystyczna pod tym względem jest partia fortepianu I.*

Oprócz jednoznacznych emocjonalnie środków wykonawczych wielką rolę odgrywają też zabiegi prowadzące do wywołania stanu zawieszenia, oczekiwania na wyjaśnienie. Są one użytecznym narzędziem w kształtowaniu odcinków łączących utworu, gdyż przez swoje niedopowiedzenie, zmienność, wzbudzają w słuchaczu ciekawość dalszych wydarzeń muzycznych.

## Przykład 55. Partita cz. V, takty 51–57

Tempo I (♩ = ca 168)      Poco meno mosso (♩ = ca 132)      Tempo I

51 *f* *p* *f*

Tempo I (♩ = ca 168)      Poco meno mosso (♩ = ca 132)      Tempo I

54 *pp* *f* *ff*

Poco meno mosso      Tempo I

57

PWM 8995

W zestawieniu z poprzednim odcinkiem części V Partity, który charakteryzują pastelowe brzmienia flażoletów skrzypiec i delikatne, arpeggiowane akordy fortepianu, wymagające od pianisty operowania skrajnie cichą dynamiką oraz podkreślenia ich barwy odpowiednią proporcją składników akordu, takty 51–57 przynoszą zaskakującą zmianę, polegającą na kontrastującym dialogu niepokojących fraz skrzypiec oraz – w partii fortepianu – kontynuacji łagodnej brzmieniowości materiału dźwiękowego nawiązującego do poprzedniego odcinka. Niestabilność nastroju tego fragmentu wzbudza za-

*ciekawienie słuchacza i służy skierowaniu jego uwagi na mającą nastąpić kulminację.*

## Emocje a percepcja formy

Odniesienie się do dualizmu, będącego zasadą na wszystkich poziomach formy kompozycji Witolda Lutosławskiego, jest bardzo istotnym wykonawczo zadaniem, gdyż daje możliwość bezpośredniego wpływu na reakcję emocjonalną słuchacza. Podkreślenie za pomocą kontrastujących środków wykonawczych tej cechy konstrukcyjnej zwiększa czytelność i ekspresyjność wypowiedzi muzycznej. Podejście takie wymaga podjęcia próby zrozumienia znaczenia muzycznego (Meyerowskie *embodied meaning*) poszczególnych elementów formy, co wiąże się z potrzebą wnikliwego i analitycznego spojrzenia na tekst.

Dualizm ten na najwyższym poziomie formy dotyczy m.in. konstrukcji punktów strategicznych dzieła, czyli kulminacji. Podczas analizy twórczości Witolda Lutosławskiego można dokonać intrygującego z punktu psychologii formy odkrycia, że w bardzo wielu z przytoczonych tu utworów istnieją dwa kluczowe wyrazowo miejsca: kulminacja wyrazowa i punkt o największej kumulacji środków fakturalnych. „Dominanta” wyrazowa, w której ma miejsce najsilniejsze oddziaływanie środków tworzących ekspresję, to budowana zazwyczaj na długim odcinku gradacja emocjonalna, prowadząca do wstrząsającej w wyrazie kulminacji. Znajduje się ona z reguły w drugiej połowie, często w 2/3 formy i nie jest jednoznaczna z miejscem o największym nagromadzeniu środków fakturalnych, zwiększeniu motoryki i dynamiki. Środki te skumulowane bywają dopiero w dopełnieniu – wysyceniu formy, znajdującym się na końcu albo tuż przed końcem utworu (w tym ostatnim przypadku pozostała część odgrywa rolę kody, podsumowania). W *Wariacjach na temat Paganiniego* pierwszy z tych dwóch strategicznych punktów jest wyjątkowo kulminacją „ujemną”, którą pełni *Wariacja VI*. Akcent wyrazowy i siłę oddziaływania zyskuje ona dzięki radykalnemu kontrastowi dynamicznemu, artykulacyjnemu i agogicznemu (*pp, poco lento, dolcissimo, molto legato*).



Przykład 56. *Wariacje na temat Paganiniego*, takty 96–99

The image shows a musical score for two violins. The first system, labeled 'I', covers measures 96-99. It features a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voice. The second system, labeled 'II', covers measures 100-103. It continues the accompaniment with a more complex texture. Dynamics include 'meno p' and 'pp'.

W celu doprecyzowania emocjonalnego kontekstu danego fragmentu utworu kompozytor wielokrotnie stosuje typowe, tradycyjne określenia wykonawcze w zestawieniu ze specyficznymi dla niego strukturami muzycznymi. Stanowią one zawsze silną sugestię pożądanego rodzaju ekspresji i dają się przenieść na inne – podobne strukturalnie miejsca, co stanowi dużą pomoc dla analizującego utwór wykonawcy. Przykładem takiego określenia jest *dolente, molto espressivo* zastosowane w odniesieniu do partii wiolonczeli w *Konercie wiolonczelowym*. Podobny typ ekspresji jest stosowany w trzecim segmencie środkowej części *Partity*, a także w refrenie *Epitafium*<sup>7</sup>.

Przykład 57. *Partita cz. III*, takty 64–65

The image shows a musical score for three systems. The first system, labeled '64', features a melodic line with a forte dynamic. The second and third systems, labeled '65' and '66', feature a piano accompaniment with a 'poco f' dynamic.

<sup>7</sup> Por. przykład 34.

Określenia słowne, mimo swej obrazowości, nie wskazują jednak zawartości programowej. Na przykładzie określenia *funebre* Lutosławski tak objaśnia sens użycia słownych uwag wykonawczych:

Użycie słowa *funebre* nie ma [...] sugerować jakichś ukrytych pozamuzycznych treści. Używam obrazowych określeń w tych momentach, w których zależy mi na jakimś specyficznym sposobie wykonania danej sekcji. A więc chodzi tu o rodzaj ekspresji, o barwę, o sposób interpretacji. Słowem *funebre* mocniej sugeruję wykonawcy pożądany efekt, niż gdybym napisał *grave* (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: KACZYŃSKI, 1993, s. 36).

Inspirujące dla wykonawcy są także rozważania kompozytora dotyczące wpływu użytych środków na reakcję emocjonalną słuchacza: oszczędne operowanie barwą, środki zredukowane do minimum dają odczucie „niepełności”, „nieśmiałości” wyrazowej (por. LUTOSŁAWSKI, cyt. za: KACZYŃSKI, 1993, s. 56). Podobnie może oddziaływać na słuchacza odpowiednio przemyślana pod tym względem interpretacja – chcąc uzyskać pożądany w wielu miejscach efekt „niedosytu”, wykonawca powinien powściągliwie stosować środki ekspresji, np. ograniczyć zróżnicowanie dynamiczne, rubato, wyrazistość i ostrość artykulacji.

Zagadnienie całościowej percepcji formy utworów Lutosławskiego wymaga przemyślenia koncepcji wykonawczej w zakresie organizacji środków wyrazu na dłuższych odcinkach, wyznaczanych architektoniką formy w skali makro. Dużą pomoc i wskazówkę dla wykonawcy może stanowić odniesienie się do postulowanych przez Witolda Maliszewskiego psychologicznych podziałów formy, tzw. charakterów.

## Współczynniki formy – oryginalny język Lutosławskiego

### Kolorystyka harmoniczna i dwunastodźwięki

Wielka wrażliwość kolorystyczna Witolda Lutosławskiego, przejawiająca się już w napisanej podczas studiów *Sonacie* fortepianowej, wzbudziła w nim

potrzebę stworzenia własnego systemu dźwiękowego, którego walory kolorystyczne byłyby w bezpośrednim związku z jakościami brzmieniowymi wynikającymi z budowy interwałowej i oddziaływania struktur harmonicznycch. Kompozytor wielokrotnie podkreślał, że kolorystyka nie jest wyłącznie efektem zastosowania instrumentacji i że podstawą barwy w muzyce jest harmonika, która musi iść w ślad za odpowiednią instrumentacją.

Dla mnie barwa dźwięku [...] zależy tylko po części, i to nie największej, od doboru instrumentów, artykulacji, dynamiki. Elementy te funkcjonują dopiero w połączeniu z pewnymi zjawiskami natury harmonicznycch, wtedy nabierają rumieńców, kolorów, indywidualności (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: PAJA-STACH, 1996, s. 37).

Barwa jest wypadkową działania wielu elementów muzycznych: instrumentacji, harmoniki (celowy dobór interwałów), a wreszcie rejestru, w jakim współbrzmienie się pojawia, a nawet psychologicznego współdziałania rytmu (spokojny rytm podkreśla ciepłą barwę, ale monotony albo agresywny – zimną). Badając walory akustyczne różnych współbrzmień, Lutosławski zauważył, że ograniczenie liczby interwałów budujących współbrzmienie powoduje, iż nabiera ono charakterystycznej barwy i wyrazu, a:

[...] zwiększenie ilości interwałów (w ramach jednego współbrzmienia) powoduje zacieranie się kolorytu i przesuwanie w kierunku szarości (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: PAJA-STACH, 1996, s. 35).

Dzięki zróżnicowaniu doboru interwałów w badanych współbrzmieniach Lutosławski osiąga znaczną różnorodność kolorystyczną. Dobór określonych zestawów interwałów ma też podstawowe znaczenie dla ekspresji brzmienia i możliwości tworzenia napięć w utworze: „Najważniejszy jest wybór akordu do pasma harmonicznego niskiego rejestru. [...] oparcie akordu na kwincie czystej tworzy silny kontrast harmoniczny w stosunku do akordów opartych na trytonie. Ponadto interwały pojawiające się w niskim rejestrze używane są zwykle w układzie rozległym, tworząc w ten sposób bardziej czytelne współbrzmienia” (RAE, 1996, s. 68). Najniższe dźwięki wzmacniane są oktawowo, a kolejny składnik często bywa umieszczony w odległości kwinty czystej, co jest nawiązaniem do alikwotowej struktury dźwięku i zwraca uwagę na ogromną

rolę myślenia „psychoakustycznego” w budowie współbrzmień przez Lutosławskiego – współbrzmienie takie jest odbierane jako konsonujące ze względu na ograniczoną liczbę dudnień między składowymi dźwiękami akordu w niskim rejestrze, natomiast współbrzmienie zbudowane symetrycznie, z podobnymi, małymi odległościami w niskim i wysokim rejestrze, daje brzmienie dysonujące (bardziej lub mniej – w zależności od użytych interwałów). Zastosowanie tak zbudowanego akordu jest celowym zabiegiem, służącym wzmocnieniu ekspresji poprzez budowanie napięcia na podobnej zasadzie jak stosowanie dysonansów i opóźnień w harmonice dur–moll.

Przykład 58. *Partita* cz. III, takty 32–34;  
współbrzmienie konsonujące (akord rozłożony)

The musical score for Example 58 consists of three systems of music. The top system is a single melodic line starting at measure 32, marked *p espressivo*. The middle system is a piano accompaniment starting at measure 33, marked *p dolce*. The bottom system continues the piano accompaniment, marked *f (sub.)*. The piano part features a dissonant chord spread across the registers, with notes in both the low and high registers. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Przykład 59. *Partita* cz. III, takt 29; *Subito* takty 5–6;  
współbrzmienia silnie dysonujące

The musical score for Example 59 consists of two separate piano pieces. The left piece starts at measure 29, marked *ff*, and features a dissonant chord spread across the registers. The right piece starts at measure 5 of the *Subito* section, marked *p*, and also features a dissonant chord spread across the registers. Both pieces include various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Wieloletnia praca Lutosławskiego nad różnymi sposobami organizacji wysokości dźwięków zaowocowała stworzeniem własnej techniki operowania harmonią dwunastodźwiękową. W utworach stworzonych po roku 1956 następuje przełom w języku dźwiękowym – Lutosławski zaczyna posługiwać się tą techniką w swojej twórczości, pierwotnie stosując szeroką fakturę orkiestrową i stopniowo wykształcając swój sposób operowania fakturą lżejszą – kameralną. Na bazie tej harmoniki tworzy także w latach późniejszych własną, oryginalną melodykę. Charles B. RAE (1996, s. 63) dzieli akordykę dwunastodźwiękową Witolda Lutosławskiego na dwa podstawowe rodzaje:

- klasyfikowane ze względu na rodzaj i ilość użytych interwałów (dominowały akordy proste, zazwyczaj wykorzystujące nie więcej niż dwa różne interwały, posiadające, zdaniem kompozytora, ciekawszy, bardziej zdecydowany koloryt),
- złożone z kilku wielodźwięków prostych (akordy zespolone – *aggregates*).

Sam kompozytor używał także określenia: „akord elementarny”. W roku 1958 zintensyfikował pracę nad konstrukcją i klasyfikacją percepcyjną dwunastodźwięków:

Interesują mnie przede wszystkim te niejako elementarne, których sąsiednie dźwięki tworzą ograniczoną ilość rodzajów interwałów. Krańcowym przykładem jest tu dwunastodźwięk, którego sąsiednie dźwięki pozostają w stosunku odpowiadającym jednemu tylko rodzajowi interwałów, [...] na przykład dwunastodźwięk zbudowany z samych małych sekund lub samych czystych kwart (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: KACZYŃSKI, 1993, s. 54).

Konstruując różne rodzaje dwunastodźwięków, Lutosławski zawsze rozważa ich aspekt percepcyjny: próbuje ocenić charakter ich brzmienia, możliwości wykorzystania jako środka ekspresji. Oprócz wspomnianego wcześniej ograniczenia liczby różnych interwałów w ramach jednego współbrzmienia (do dwóch, trzech), ważnym czynnikiem wpływającym na charakter brzmieniowy dwunastodźwięków jest dobór tychże interwałów. Brzmienie konsonujące, zbudowane na bazie dwunastodźwięku z przewagą tercji, nazywa kompozytor

ciepłym, [natomiast – A.K.] akord nazywany [...] „lodowatym” składa się z trytonów i czystych kwint; nieobecność tercji wytwarza właśnie ową „lodowatość” (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: KACZYŃSKI, 1993, s. 103).

Wyrazowe i kolorystyczne bogactwo konstrukcji dwunastotonowych Witolda Lutosławskiego wydaje się podstawową cechą odróżniającą estetykę jego muzyki od estetyki dodekafonistów.

### Barwa dźwięku fortepianu

Przy wielkim wyczuleniu Witolda Lutosławskiego na kwestie kolorystyki niezwykle istotne z punktu widzenia wykonawczego jest świadome wykorzystanie olbrzymich możliwości w zakresie różnicowania brzmienia, jakie daje fortepian. Na czym polega tajemnica barwy tego instrumentu? Zgodnie z prawami fizyki barwa pojedynczego dźwięku na fortepianie jest ściśle związana z jego dynamiką. Dlaczego więc w najdoskonalszych kreacjach pianistycznych można usłyszeć nieskończone bogactwo barw? Pianiści mają intuicyjne przekonanie, że zagadnienie barwy dźwięku jest sprawą o wiele bardziej złożoną. Temat ten wymaga jeszcze zapewne wielu badań, ale obecnie niektóre spostrzeżenia psychoakustyki można już wszakże wykorzystać do wzbogacenia repertuaru środków wykonawczych w zakresie rozwiązań kolorystycznych.

W tworzeniu odczucia barwy na fortepianie bierze udział wiele czynników: począwszy od mechanicznego – zastosowania lewego pedału, co (oprócz ograniczenia liczby strun bezpośrednio pobudzanych do drgań) skutkuje uderzeniem inaczej zintonowaną częścią młotka; zastosowania prawego pedału, zmieniającego barwę przez rezonans strun, a nawet przez szum zdejmowanych ze strun tłumików – poprzez stosowanie różnych rodzajów artykulacji (różnego sposobu łączenia dźwięków i opuszczania tłumika na strunę), dających efekt zróżnicowania kolorystycznego – po kolor związany z używaniem różnych proporcji składników akordu<sup>8</sup>, powodującym wzmocnienie lub maskowanie poszczególnych składowych dźwięku, wzmocnienie lub osłabianie dudnień pomiędzy alikwotami, co skutkuje realnie odczuwalnymi zmianami barwy akordu. W ramach tak samo zbudowanego współbrzmienia przez manipulację tylko tym parametrem można uzyskać zróżnicowane efekty barwne. Jednocześnie słuchacz, w zależności od kontekstu, podkreślenie wybranego

---

<sup>8</sup> Zapis nutowy zazwyczaj określa tylko ogólną dynamikę, więc pianista ma z reguły swobodę w operowaniu dynamiką składników akordu. Jest to jeden z najważniejszych czynników decydujących o różnorodności barwy w poszczególnych wykonaniach tego samego utworu.

składnika akordu może zinterpretować jako wyodrębnienie melodii lub właśnie zmianę jakości brzmienia.

Użycie różnych konfiguracji wyżej wymienionych środków w zestawieniu z określoną dynamiką daje do dyspozycji pianisty nieskończoną ilość możliwości kolorystycznych, co w zestawieniu z wysmakowaną harmoniką utworu staje się potężnym środkiem wyrazu artystycznego. Narzędzie to można wykorzystać do podkreślania charakteru i stylistyki utworu (*Sonata* wymaga użycia innej barwy niż *Grave* czy *Subito*), a także w budowaniu dramaturgii formy (podkreślanie kadencyjnych zwrotów harmonicznyc, budowanie planów o różnym nasyceniu barwy itp.).

Kwestie techniczne związane z uzyskaniem określonej „barwy” (albo jak wolą akustycy – brzmienia) fortepianu uświadamiają, jak bardzo skomplikowanym zagadnieniem jest percepcja dźwięku. Reakcji słuchacza nie da się przewidzieć na zasadzie prostego związku z fizycznymi parametrami bodźca, gdyż percepcja słuchowa działa nieliniowo. Reakcja na bodziec dźwiękowy jest bardzo złożona i podlega wielu zależnościom. Podobnie wygląda zależność: zapis nutowy – dźwięk. Wykonawca, aby osiągnąć efekt brzmieniowy zgodny z intencją kompozytora, musi mieć świadomość, że „partytura nie jest zapisem fizycznych właściwości dźwięku – tylko percepcyjnych” (PARNCUTT, 1989, s. 23), dlatego też nie może on przekładać wprost zapisu nutowego na fizycznie stosowane środki techniczne, lecz przy ich wyborze powinien kierować się planowanym obrazem brzmieniowym, czyli tym, co w efekcie powinien usłyszeć odbiorca<sup>9</sup>. Przykładowo: osiągnięcie efektu zrównoważonego brzmienia akordu wymaga fizycznego zwiększenia poziomu ciśnienia akustycznego dźwięków (mierzonego w decybelach) w najniższym i najwyższym rejestrze<sup>10</sup>. Nieliniowa percepcja wysokości dźwięku wiąże się z „obciążeniem” dolnych i górnych częstotliwości, w związku z czym akord, którego składniki wyrównano pod względem poziomu ciśnienia akustycznego, będzie brzmiał „za gęsto” w środkowym rejestrze, nieczytelnie zaś w głosach skrajnych.

---

<sup>9</sup> Jako że wykonawca jest jednocześnie słuchaczem, odwołanie się do „monitoringu” w postaci własnego aparatu percepcyjnego stanowi podstawową pomoc w doborze optymalnych rozwiązań.

<sup>10</sup> Notabene podkreślenie dynamiczne głosu najwyższego oraz linii basu jest częstą i intuicyjnie stosowaną przez wykonawców metodą, sprzyjającą wyrazistości przekazu muzycznego. Jak wiele tradycyjnych zasad harmonii i kontrapunktu, również to zjawisko ma zapewne uzasadnienie psychoakustyczne.

Jednocześnie zmienność warunków wykonania uniemożliwia stosowanie stałych schematów w zakresie parametrów fizycznych i technicznych wykonania – zależnie od właściwości brzmieniowych, a także jakości wyrównania dynamicznego i barwowego pojedynczych dźwięków oraz poszczególnych rejestrów konkretnego instrumentu, akustyki sali, a nawet stopnia jej wypełnienia przez publiczność, czy też wilgotności i temperatury powietrza – uzyskanie przez wykonawcę zaplanowanego obrazu brzmieniowego może każdorazowo wymagać użycia zasadniczo różnych środków technicznych.

Kolejnym przykładem niebezpośredniego związku parametrów fizycznych i wrażenia zmysłowego jest związek siły uderzenia z realnie odczuwaną głośnością: wzrost głośności nie jest liniowo uzależniony od wzrostu siły uderzenia – dwukrotne zwiększenie siły nie wpływa na odczucie podwojenia głośności dźwięku. Zgodnie z prawem Webera–Fechnera reakcja organizmu jest proporcjonalna do logarytmu siły bodźca, co powoduje efekt zmniejszania się wrażliwości na zmiany przy przekroczeniu pewnego poziomu siły bodźca i zwiększenie wrażliwości przy małym natężeniu bodźca. Niemożliwe jest jednak ściśle wyliczenie reakcji słuchacza na podstawie danych bodźców fizycznych, gdyż podlega ona indywidualnym uwarunkowaniom.

Dodatkowo sprawę komplikuje fakt, że na fortepianie z konkretną siłą uderzenia (i jednocześnie głośnością) jest związana określona barwa dźwięku. Świadomość tego zjawiska ma szczególne znaczenie w sytuacji pianisty wykonującego ten sam utwór na instrumentach o różnych charakterystykach brzmienia: ekspresja związana z przewidzianą w partyturze dynamiką na fortepianie jest ściśle zależna od barwy dźwięku możliwej do osiągnięcia przy danej głośności, toteż przy próbie uzyskania określonego wyrazu należy kierować się bardziej wrażeniem otrzymanej barwy dźwięku niż absolutnej głośności.

Podsumowując – pianista oddziałuje na instrument impulsem fizycznym (masa, prędkość), a otrzymuje odpowiedź w postaci wrażenia psychoakustycznego, podstawowym więc problemem przy tak skomplikowanych relacjach jest uzyskanie wiarygodnej informacji zwrotnej (*feedback*), czemu sprzyja bardzo dokładne i krytyczne słuchanie własnego wykonania oraz wrażliwa, adekwatna pod względem użytych środków technicznych i elastycznie dostosowywana do konkretnego środowiska akustycznego reakcja grającego.



## Zagadnienia wykonawcze związane z rolą konsonansu i dysonansu oraz kolorystyką brzmienia

Szczególna rola harmoniki w utworach Witolda Lutosławskiego i jego uwrażliwienie na barwę harmoniczną są ważną wskazówką wytyczającą drogę poszukiwań wykonawcy. Zidentyfikowanie konsonansowości i dysonansowości współbrzmień w ramach harmoniki atonalnej jest dla interpretatora bardzo istotną sprawą, gdyż stanowi punkt wyjścia do wykonawczego operowania narracją i dramaturgią (relacja napięć i odprężeń). W zależności od dominacji czynnika kolorystycznego lub melodyczno-harmonicznego w danym fragmencie utworu<sup>11</sup> dysonans może pełnić różne funkcje, w związku z czym odczytanie kontekstu, w jakim występuje, jest kluczowe dla określenia tej funkcji.

Wystąpienie dwóch współbrzmień, będących w relacji dynamicznej dysonansowo-konsonansowej, wymaga zastosowania innych środków niż linearne zestawienie luźno połączonych akordów, w których dysonujące brzmienie pełni funkcję wyłącznie kolorystyczną. Zastosowanie przez kompozytora określonych środków harmonicznycych o funkcji kolorystycznej (wykorzystywane w tym celu są akordy miksturowe<sup>12</sup>; akordy dysonujące szeregowane są równolegle lub pozostawiane bez rozwiązywania; akordy o budowie konsonansowej, zestawiane są dysonansowo – dominuje relacja trytonu i całego tonu, co umożliwia tworzenie plam barwnych z nakładających się na siebie współbrzmień) bądź dramaturgiczno-energetycznej (np. zastosowanie połączeń dysonansowo-konsonansowych odczuwanych funkcyjnie lub sensorycznie) sugeruje istotne zróżnicowanie doboru środków wykonawczych.

W ramach środków agogicznych – użycie *rubato* może podkreślić dramaturgię miejsca albo też zniekształcić odbiór struktury traktowanej przez kompozytora kolorystycznie, to samo dotyczy doboru tempa wykonania – zbyt wolne może zniszczyć efekt nakładania się barw, a zbyt szybkie – strywializować miejsce istotne z punktu widzenia narracji. W zakresie wykonawczych środków kolorystycznych wyeksponowaniu brzmienia dysonansowego służy zwiększenie dynamiki akordu, wydobycie i podkreślenie składników dysonujących (wzmacniane są dudnienia pomiędzy bliskimi pod względem częstotli-

---

<sup>11</sup> Por. przypis nr 2 w rozdziale 2.

<sup>12</sup> O oddziaływaniu kolorystycznym, będącym efektem „mieszanki uzyskanej przez wzmocnienie alikwotów danych dźwięków” (GAWLAS, 1963, s. 27).

wości alikwotami, należącymi do różnych dźwięków). Akord brzmi natomiast bardziej konsonująco, „jeżeli zawiera silną, jednoznaczną podstawę” (PARNCUTT, 1989, s. 57). Aby uzyskać większą zgodność brzmienia, należy zatem zróżnicować głośność poszczególnych składników akordu; podkreślenie jednego z głosów w stosunku do pozostałych przyczyni się do intensyfikacji odczucia konsonansowości akordu.

Przykład 60. *Sonata cz. I*, takty 32–33;  
zmiany harmonii o znaczeniu kolorystycznym

5

*Zmiany harmonii, użytej w celu kolorystycznym, będą wymagały takiego doboru proporcji brzmieniowych składników akordu, które podkreśli jego barwę, wydobędzie cechy charakterystyczne, dysonansowość.*

Przykład 61. *Sonata cz. I*, takty 66–67;  
kadencja – znaczenie dramaturgiczne

*Zmiany harmonii, mające znaczenie dramaturgiczne, wymagają zastosowania adekwatnych środków wykonawczych, a więc zaakcentowania (agogicznego, dynamicznego) napięć i odprężeń wywoływanych harmoniką.*

Opozycja konsonansu i dysonansu w *Sonacie* jest jeszcze pojmowana w sposób tradycyjny – powstaje na bazie rozszerzonej harmoniki funkcyjnej, wzbo-

gaconej o elementy kolorystyczne języka impresjonistycznego. W myśleniu harmonicznym charakterystycznym dla dojrzałego stylu Lutosławskiego przejawia się natomiast wpływ obiektywnego, „sensorycznego” aspektu percepcji: współbrzmienia ostre, z dużą ilością dudnień, pełnią funkcję dysonansu (często stosowane w punkcie kulminacyjnym), percepcyjnie „gładkie” – konsonansu (używane w roli rozwiązania harmonicznego).

Zgodnie z powszechnie przyjętą konwencją harmoniczną odległości pomiędzy górnymi składnikami akordu nie powinny przekraczać oktawy, a odległości między dolnymi dźwiękami mogą być większe od oktawy. Ma to uzasadnienie psychoakustyczne: zachowanie małych odległości i stosowanie odległości tercji w niskim rejestrze skutkuje odczuciem dysonansu, gdyż zwiększa się liczba dudnień między składowymi dźwięków. Lutosławski buduje swoje współbrzmienia, uwzględniając te właściwości percepcji współbrzmień – odległości między najniższymi składnikami są z reguły duże:

Przykład 62. *Sonata cz. I*, takt 40; *Partita cz. V*, takt 52

The image contains two musical excerpts. The left excerpt is from the piano part of the first movement of the Sonata, measure 40. It features a triplet of notes in the right hand and a chord in the left hand, marked *pp*. The right excerpt is from the piano part of the fifth movement of the Partita, measure 52. It shows a wide interval between the lowest notes of the left and right hands, marked *p* and *Poco meno mosso* (♩. = ca 132).

Naruszenie tej zasady jest świadomym zabiegiem kompozytorskim i po- ciąga za sobą konsekwencje wyrazowe, nadając akordowi cechy brzmieniowe dysonansu. Wykonanie spójne z intencją kompozytora powinno podkreślić tę właściwość. Zastosowane nowoczesne środki harmoniczne i – miejscowo – skrajnie ostra dysonansowość, uzasadniają rozbudowanie arsenału środków wykonawczych o mocniejsze ekspresyjnie brzmienia, dając prawo do stosowania dynamiki i artykulacji wykraczającej poza tradycyjny zakres w celu osiągnięcia określonych efektów kolorystycznych<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> W kontekście wykonawstwa muzyki współczesnej szczególnie trafne wydają się słowa Henryka Neuhausa: „piękno dźwięku» jest pojęciem nie zmysłowo-statycznym, lecz dialektycz-

Przykład 63. *Partita cz. V*, takty 78–84

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 78-80) shows a treble clef with a melodic line starting on G4, marked 'f', and a piano accompaniment with a bass clef. The second system (measures 81-84) shows a treble clef with a melodic line starting on G4, marked 'ff', and a piano accompaniment with a bass clef. The score includes various dynamics, articulation marks, and a key signature of one sharp (F#).

Istnieje możliwość balansowania na granicy brzmień skrajnie cichych, szmerowych, które w określonych okolicznościach mogą nawet prowadzić do złudzeń akustycznych, tak jak w przykładzie 64, gdzie w kontekście partii skrzypiec stojącej mikrotony i niewielkich odległości w partii fortepianu (nieostre granice kategorii) oraz przy braku odniesień tonalnych, które sugerują określoną wysokość dźwięku, dochodzi do iluzji skali mikrotonowej na fortepianie:

nym: najlepszy (a więc »najpiękniejszy«) dźwięk to ten, który najlepiej wyraża daną treść. Może się zdarzyć, że szereg dźwięków poza kontekstem, [...] w oderwaniu od treści, wyda się komuś »nieładny«, nawet »nieprzyjemny« [...]. Ale jeżeli te dźwięki stosuje [się – A.K.] w określonym celu [...] to w kontekście one właśnie okażą się trafne, najbardziej wyraziste i potrzebne” (NEUHAUS, 1970, s. 76–77).

Przykład 64. *Partita* cz. I, takty 56–61

56

*poco rit. Ancora meno mosso*

*pp non vibr. flautando*

*poco rit. Ancora meno mosso*

*mf*

*p*

ff

Środki wykonawcze, które wzmacniają ten efekt, to utrzymanie skrajnie cichej dynamiki przy jednoczesnym wykonaniu obiegnika z dźwiękiem skrzypiec (bez antycypacji – dzięki temu dźwięki fortepianu i skrzypiec mieszają się ze sobą, dając wrażenie zamazanej, niekonkretnej wysokości).

Drugim biegunem są brzmienia mocne, niemalże perkusyjne, będące konsekwencją stosowania maksymalnej dynamiki w połączeniu z ostrą artykulacją i podkreśleniem dysonujących składników akordu, które wraz z wszystkimi wariantami brzmień pośrednich dopełniają spektrum możliwości kolorystycznych.

Przykład 65. *Partita* cz. I, takty 73–74; *Subito*, takty 147–148

73

*ff*

*ff*

*Tempo I*

*ff*

147

*ff*

## Melodyka

Indywidualna melodyka została wykształcona stosunkowo późno (na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych) w oparciu o własny system harmoniczny. Pełnię rozwoju osiąga w ostatnich dziełach. Oryginalne rozwiązania Lutosławskiego w zakresie melodyki to:

- zastosowanie „wiązek” melodycznych (kilka linii o pokrewnej strukturze interwałowej) zbudowanych z zastosowaniem techniki aleatorycznej w miejsce tradycyjnej melodii, np. wiązka tematyczna w *Preludiach i fudze* (1970–1972),
- kształtowanie melodii poprzez rozbudowywanie podstawowych komórek motywicznych (często wykorzystywane w kolejnych pojawieniach się tematu),

### Przykład 66. *Subito*, takt 26



### Przykład 67. *Grave*, takt 1 przed nr. 11



- budowanie melodii z niewielkiej liczby różnych interwałów (najczęściej tylko dwóch klas interwałów) oraz stosowanie przednutek (PAJA-STACH, 1997, s. 132). Ten typ melodii jest określany jako *dolente*<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Określenie Charlesa B. Rae'a. Por. także przykład 57.

## Wyodrębnianie słuchowe melodii

Z praktyką wykonawczą muzyki atonalnej i percepcją melodii w bogatej fakturze bez kontekstu tonalnego wiążą się specyficzne trudności. Ten drugi punkt wymaga szczególnego omówienia. Zgodnie z zasadą streamingu melodycznego słuchacz percypuje jako melodię (wiąże w strumień melodyczny) dźwięki w jakiś sposób do siebie podobne (może to być podobieństwo w zakresie głośności, barwy, artykulacji, odległości). Wykorzystanie tego zjawiska jest bardzo pomocne w interpretacji utworów o skomplikowanej, polifonizującej fakturze, zwłaszcza tam, gdzie brak kontekstu tonalnego wydatnie utrudnia percepcję<sup>15</sup>. Do dyspozycji wykonawcy pozostaje nie tylko podkreślenie danego głosu odpowiednio większą dynamiką, ale również takie środki, jak: inna artykulacja dźwięków melodycznych, próba zmiany barwy przez odpowiednią pedalizację, a nawet – w określonych przypadkach – zagranie dźwięków melodycznych **ciszej**<sup>16</sup> niż pozostałych, w celu utrzymania ich w podobnej barwie. Zastosowanie tych środków jest ściśle uzależnione od konkretnych rozwiązań kompozytorskich w zakresie tempa, rejestru, budowy interwałowej, zastosowanego kontrapunktu itd.

Szczegółnej uwagi wykonawcy wymagają miejsca, gdzie melodia osiąga znaczny *ambitus*, skoki interwałowe melodii są znaczne, następują zmiany rejestru w obrębie tej samej melodii, występuje mała odległość lub krzyżowanie się głosów, a faktura jest gęsta:

---

<sup>15</sup> Istnienie odniesień tonalnych i postrzeganie melodii w ramach określonej harmonii ułatwia percepcję faktury polifonicznej (por. rozdział 1).

<sup>16</sup> Środek ten można zastosować np. w odniesieniu do melodii towarzyszącej, przypadającej na wartości synkopowane w przykładzie 68 (*Sonata cz. III*, takty 148–157). Zróżnicowanie kolorystyczno-dynamiczne dwóch linii melodycznych ma tu szczególne znaczenie, gdyż dochodzi do krzyżowania głosów w obrębie tego samego rejestru, co utrudnia percepcję.

Przykład 68. Sonata cz. III, takty 148–157

37

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system, labeled '148', consists of five measures. The second system, labeled '153', consists of five measures. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature.

Miejsca o tego typu konstrukcji stanowią trudność percepcyjną wynikającą z faktu, że duże odległości dźwięków melodycznych nie sprzyjają streamingowi, w związku z czym wymagają szczególnej precyzji w doborze środków wykonawczych, a także – niełatwej do osiągnięcia w tych warunkach – precyzji wykonania. Myślenie „instrumentacją” i utrzymanie takiej linii melodycznej w podobnej barwie (dynamice) oraz jednolitej artykulacji sprzyja procesom grupowania i postrzeganiu tej melodii jako spójnego i odrębnego elementu. Umożliwia także osiągnięcie efektu „wieloplanowości” i stworzenia złudzenia głębi planu akustycznego – Neuhausowskiej „perspektywy dźwiękowej” (por. NEUHAUS, 1970, s. 85 i dalej). Należy także wziąć pod uwagę, że czynna percepcja słuchacza jest ograniczona do jednej linii melodycznej (tej, na której aktualnie skupia się odbiorca), a pozostałe linie są zauważane w relacji do niej<sup>17</sup>, więc próba równoważnego prowadzenia kilku głosów jednocześnie może skończyć się chaosem i niejasnością wypowiedzi muzycznej.

Kolejną przeszkodę percepcyjną stanowi jednoczesne wystąpienie dźwięku melodycznego z dźwiękami akordu lub głosu towarzyszącego, zwłaszcza w podobnym rejestrze (zachodzi efekt maskowania składowych harmonicznym między dźwiękami). Wyodrębnieniu słuchowemu melodii może służyć – oprócz zróżnicowania dynamicznego i artykulacyjnego – niejednoczesne wy-

<sup>17</sup> Por. rozdział 1.



konanie współbrzmienia (np. *arpeggio* akordu, jeżeli jest to uzasadnione stylem i narracją utworu, albo minimalna, dyskretna antycypacja basu). W powyższym przykładzie Lutosławski świadomie stosuje podobny zabieg, rozdzielając rytmicznie dwa bliskie, konkurujące ze sobą głosy.

Trudność zapamiętania przez słuchacza melodii nieopartej na bazie tonalnej wymaga zastosowania przez wykonawcę zabiegów, które spowodują, że melodia stanie się dla słuchacza charakterystyczna i znacząca emocjonalnie, przez co łatwiejsza do identyfikacji. Szczególnie pomocne jest tutaj odniesienie do wspomnianych już wcześniej pierwotnych (warunkowanych prenatalnie) mechanizmów afektywnej reakcji na melodię mowy, a jednocześnie wspomaganie uwagi i świadomej percepcji poprzez użycie różnorodnych środków wyrazu: od specyficznej dynamiki i artykulacji po wyraziste frazowanie czy *rubato*. Postulat pozostawania w zgodzie z zamysłem kompozytora wymaga jednak, aby dobór tych środków nie następował dowolnie i nie stanowił ingerencji w zapis kompozytorski, tylko wynikał z sugestii zawartych w tekście muzycznym, tzn. ze struktury i cech charakterystycznych tejże melodii.

Przykład 69. *Preludia taneczne*, nr II, od taktu 2 po nr. 2



W kształtowaniu frazy można się tu posłużyć odniesieniem do emocjonalnych komponentów mowy (rozkład dynamiki i akcentów), gdyż kontur atonalnej melodii bardzo sugestywnie nawiązuje tu do wznoszącej intonacji głosu podczas wypowiedzanych pytań (co wiąże się ze wzrostem energii we frazie) i opadającej intonacji przy odpowiedzi, która sugeruje spadek energii.

## Rytmika

Dziedzina metrorytmiki była dla Witolda Lutosławskiego obszarem szczególnie interesujących eksperymentów kompozytorskich. Szukał tu rozwiązań niestereotypowych:

„Nie znoszę nachalnej symetrii, tych ósmiotaktów itd. Tego wszystkiego nie mogę ścierpieć. [...] Dla mnie jest to sprawa ogromnej wagi. 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 (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: NIKOLSKA, 2003, s. 67).

Już w *Sonacie* wyraźnie widać wysiłki zmierzające do przełamania klasycznej regularności. Asymetrię można zauważyć w budowie głównych myśli utworu, jak również występująca – zwłaszcza w wolnych fragmentach utworu – polimetria jest ciekawą cechą przebiegu czasowego tego wczesnego dzieła. Do charakterystycznych cech organizacji czasowej utworów późniejszego okresu twórczości Lutosławskiego należą także:

- zmienność (w poziomie) i nakładanie się podziałów metrycznych (w pionie),
- nakładanie się warstw rytmicznych – czego przykładem jest *quasi*-bachowski „trzyelementowy »kontrapunkt« rytmiczny” (RAE, 1996, s. 249), gdzie każdy rejestr ma przypisaną inną długość wartości rytmicznych,
- preferowanie metrum nieparzystego,
- rozbudowana i nieprzewidywalna, „wiotka” struktura rytmiczna towarzysząca technice kontrapunktu aleatorycznego.

Z punktu widzenia percepcji rytmu regularność metrum pozwala zastosować schemat, odnieść rytm do wewnętrznego „zegara”, który ułatwia orientację. Lutosławski, stosując nieregularności, zaburza ten proces, ale jednocześnie wykorzystuje metrorytmikę do uzyskania niezwykłych efektów artystycznych, m.in. aktywnej budowy formy i akcji utworu. Można wyodrębnić inne czynniki, których używa w zastępstwie tradycyjnego „zegara” metrycznego, np. stały puls – zastosowanie określonej stałej wartości rytmicznej jako „wspólnego mianownika” dla taktów o różnym metrum:

Przykład 70. *Subito*, takty 109–116

The musical score for Example 70, titled "Subito", covers measures 109 to 116. It is written in G major and features a complex rhythmic structure with frequent meter changes. The score is divided into three systems. The first system (measures 109-111) includes a treble clef with a circled "13" above the first measure, a "sempre f" marking, and a bass clef with a "109" measure number, "f" dynamic, and "mf" dynamic. The second system (measures 112-116) includes a treble clef with a "112" measure number and a "f" dynamic, and a bass clef. The score includes various time signatures: 7/16, 5/16, 3/16, 3/4, 4/16, and 5/16. Dynamics include "sempre f", "f", "mf", and "cresc.".

Nalozenie akcentów na tę pulsację w postaci sukcesywnych zmian metrum, wynikających ze stosowania coraz krótszych taktów, daje wrażenie *accelerando*, rosnącej ekscytacji, zagęszczania akcji muzycznej.

Możliwa jest wreszcie likwidacja „wspólnego mianownika”. Zmiana nagła i jednoczesna dla wielu różnych parametrów powoduje przerwanie ciągłości narracji, dając wrażenie muzycznego kolazu, zestawienia elementów przez „cięcie” bez płynnego przejścia – łącznika między nimi:

Przykład 71. *Bukoliki*, nr V, takty 15–27

Jeżeli zmiany dokonują się łagodniej i nieregularnie, narracja zostaje zachowana i przywodzi na myśl kształtowanie swobodnej wypowiedzi żywego języka (w przeciwieństwie do analogii z rymem i zwrotką w poezji, dla tradycyjnie pojmowanej, regularnej metryczki klasycznej).

Nierozłączne z tymi zjawiskami idą specyficzne rozwiązania dotyczące kształtowania frazy poprzez niezależne grupowanie dźwięków w głosach, przy zachowaniu „wspólnego mianownika” pulsu, co pozwala na integralność faktury przy zachowaniu czynnika zaskoczenia (na zasadzie stosowania „siły odśrodkowej i dośrodkowej”):

Przykład 72. *Dwie etiudy*, nr I, takty 35–38

Przykład 73. Dwie etiudy, nr I, takty 29–32

The image shows a musical score for two études, numbered 29 to 32. The score is written for piano and consists of two systems. The first system covers measures 29 and 30, and the second system covers measures 31 and 32. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with many slurs and ties. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings include *cresc.*, *sf*, *ff*, *fcresc.*, and *pomoso*. There are also markings for *8* and *6* in the right hand, and *5* in the left hand. The score is written in a key with one sharp (F#).

Techniką pokrewną temu zjawisku jest połączenie łańcuchowe, szeroko stosowane i fascynujące Lutosławskiego, będące pomostem i zapowiedzią pójścia dalej w stronę niezależności rozwiązań aleatorycznych.

Najbardziej specyficznym dla stylu Lutosławskiego, a zarazem ekstremalnym sposobem operowania zjawiskami metrum i rytmu, jest technika aleatoryczna, w której dochodzi do wymieszania i zatracenia pulsacji w związku z niezależnością akcentów i punktów oparcia frazy, które nie pokrywają się w partiach poszczególnych instrumentów – daje to efekt głównie kolorystyczny i najczęściej wiąże się z zatrzymaniem akcji:

Przykład 74. *Epitafium*, początek utworu

$\text{♩} = \text{ca } 160$

\* Powtarzać do \*\*  
Repeat until \*\*

\*\* Przerwać natychmiast  
Stop at once

Jednakże stosując nawet tę technikę, kompozytor potrafi nadać muzyce „kierunek” i rozwój na dłuższym odcinku poprzez stopniowe zmiany materii dźwiękowej, tak jak to ma miejsce w odcinku *ad libitum* ostatniej części *Partity*.

Kwestie wykonawcze związane z rolą metrorhythmiki w kształtowaniu formy

Zaskakującym odkryciem jest fakt zastosowania w utworach wcześniejszego okresu połączeń typu łańcuchowego między częściami o różnym charakterze (rozmycie konturów). Wyraźnie to widać w *Preludiach tanecznych*, w *Wariacjach na temat Paganiniego*, a nawet w *Sonacie*. Mimo że w tym ostatnim przypadku nie ma jeszcze oczywiście typowej techniki łańcuchowej, jednak

w wielu miejscach jest zauważalna tendencja do stosowania „nieostrych” połączeń na styku poszczególnych odcinków formy.

Przykład 75. *Preludia taneczne*, nr I, od taktu 5/4 przed nr. 3

Miejsca tak skonstruowane wymagają konsekwentnej interpretacji, polegającej na utrzymaniu danego rodzaju ekspresji mimo zmiany nastroju w partii instrumentu współgrającego; wtedy ten zabieg kompozytorski staje się bardziej czytelny dla słuchacza.

Do rozminięcia się w czasie dochodzi też wielokrotnie w kulminacjach, które często bywają przesunięte względem siebie w poszczególnych głosach<sup>18</sup>. Dalszą konsekwencją takiego myślenia są prowadzone w nieskoordynowany czasowo sposób myśli muzyczne, komponowane w technice kontrapunktu aleatorycznego. Rozwiązania te wymagają niezależnego i konsekwentnego frazowania przez każdego z wykonawców, gdyż realizacja synchroniczna pod względem dynamiki i pozostałych współczynników wykonania kłóci się z zamysłem kompozytorskim oraz powoduje, że technika ta traci swoje cechy charakterystyczne i specyficzne oddziaływanie na słuchacza.

Inny aspekt, łączący zagadnienia metryczności i frazowania Lutosławskiego, stanowią zjawiska muzyczne związane z „pulsacją” i „oddechem”. W *Sonacie* kwestia ta jest jeszcze traktowana w sposób dość tradycyjny, chociaż widać tu już eksperymenty z nieregularną budową frazy, dającą odczucie polimetrii, oraz z faktyczną polimetrią<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Por. przykłady 46, 56, 75.

<sup>19</sup> Por. przykład 4.

Przykład 76. Sonata cz. III, takty 276–284

*W linii basu asymetryczne, siedmiodźwiękowe motywy, wprowadzające pierwiastek polimetrii symultatywnej.*

Następnie kształtuje się ona równolegle do rozwoju technik kompozytorskich poprzez kapryśność rytmiczną techniki kontrapunktu aleatorycznego do asymetrii metrycznej późnego stylu. Miejscowe zastosowanie regularnej pulsacji w późnych utworach może wykonawca potraktować jako świadomą aluzję do tradycji, co może być sugestią do poprowadzenia narracji w tych miejscach w sposób klasyczny, nawet z zastosowaniem *rubato*<sup>20</sup>. Natomiast nowatorskie środki rytmiczne wymagają dużej dyscypliny i precyzji, gdyż to właśnie nieregularność frazy i nieprzewidywalność pulsacji kształtuje przekaz emocjonalny tych fragmentów, a jakakolwiek próba „złagodzenia” rytmu prowadzi do osłabienia ekspresji<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Por. przykłady 39, 40, 52.

<sup>21</sup> Por. przykład 70.





## Zakończenie

Praca niniejsza jest próbą syntetycznego ujęcia problematyki pianistycznej interpretacji kompozycji Witolda Lutosławskiego. Traktując psychologię percepcji jako inspirację do doboru środków wykonawczych, ma ona na celu wskazanie głównych kierunków poszukiwań odpowiednich rozwiązań interpretacyjnych. Estetyczna postawa kompozytora stanowi najistotniejszy punkt odniesienia i jest drogowskazem w tych poszukiwaniach. Najważniejszymi aspektami postawy artystycznej Witolda Lutosławskiego są:

- poszukiwanie „piękna, dobra i prawdy” w sensie poszukiwania prawdy artystycznej, bezkompromisowość i perfekcja w pracy nad warsztatem twórczym,
- inspiracja naukami ścisłymi, logika rozwiązań, ale jednocześnie odwoływanie się do „intuicji twórczej” przy wyborze ostatecznych rozwiązań,
- uwzględnienie w najwyższym stopniu właściwości percepcji słuchacza,
- uwrażliwienie na kolorystykę brzmienia (instrumentacji i harmoniki),
- „*quality*” – wyciągnięcie konsekwencji wyrazowych z budowy interwałowej i właściwości brzmieniowych akordu (można to określić jako wrażliwość na „ekspresję barwy harmoniczną”)<sup>1</sup>.

Działania wykonawcy, polegające na operowaniu bodźcami akustycznymi w celu wywołania reakcji psychicznych (wzbudzenia emocji estetycznych) u słuchacza, muszą być ukierunkowane przez takie metody pracy nad dziełem muzycznym, które umożliwią mu zrozumienie muzycznego „znaczenia zawartego” wykonywanego utworu i udostępnią środki wykonawcze, które ten

---

<sup>1</sup> Harmonika jest tu elementem akcji i też gra (LUTOSŁAWSKI, cyt. za: NIKOLSKA, 2003, s. 76).

sens najpełniej słuchaczowi przekażą. Dla tak pojętego celu zwykła analiza porządku struktur muzycznych, nieuwzględniająca ich oddziaływań na psychikę słuchacza, jest niewystarczająca – zwłaszcza w odniesieniu do muzyki współczesnej, która nie odwołuje się do tradycyjnej składni i semantyki muzycznej (opartej na ogólnie rozumianych odniesieniach tonalnych), albo odwołuje się do niej pośrednio.

Zaproponowana w tej pracy metoda tworzenia koncepcji wykonawczej w oparciu o analizę psychologicznych oddziaływań formy utworu muzycznego oraz uwzględnienie psychologii percepcji w doborze środków wyrazu artystycznego, będąc szczególnie użyteczną w odniesieniu do muzyki Witolda Lutosławskiego, stanowi także uniwersalne podejście w praktyce odtwórczej większości stylistyk muzycznych. Znajduje ona zastosowanie w interpretacji innych utworów współczesnych, atonalnych, sonorystycznych, ale również tonalnych, gdyż bazuje na wiedzy obiektywnej i uniwersalnych zasadach percepcji (muzyka tonalna przecież także się na nich opiera!). Zastosowanie wiedzy z psychologii percepcji i muzyki w interpretacji wykonawczej:

- ułatwia zrozumienie idei kompozytora,
- umożliwi zrozumienie procesów zachodzących w utworze (zależności harmonicznych, priorytetów budowy formalnej),
- rozszerza paletę środków ekspresji,
- ułatwia celowe zastosowanie tych środków,
- daje do dyspozycji wykonawcy metody wspomagające percepcję słuchacza.

Dzięki takiemu podejściu możliwe jest wypracowanie spójnej koncepcji wykonawczej; spójnej wewnątrznie (dzięki zastosowanemu kryterium) i zewnętrznie – poprzez zgodność założeń z tokiem myślenia kompozytora. Taki sposób rozumowania stanowi szczególnie wartościową pomoc dla wykonawcy muzyki współczesnej, w której odniesienia tonalne odgrywają rolę niewielką lub nie odgrywają jej wcale. Podejście to nie daje gwarancji uzyskania jakości estetycznych (podobnie jak w przypadku systemu tonalnego, będącego punktem wyjścia dla kompozycji o różnej wartości artystycznej), ale daje do nich bazę, warsztat i metody, które w zastosowaniu indywidualnym mogą przyczynić się do stworzenia wartościowej artystycznie interpretacji.

Indywidualny wkład wykonawcy obejmuje wiele czynników decydujących o wartości wykonania. Należą do nich – oprócz umiejętności warsztatowych – określony rodzaj wrażliwości, kreatywność, elastyczność etc., co w połączeniu z wnioskami wynikającymi z podejścia percepcyjnego daje pełne spektrum

możliwych konfiguracji. Są to zależności zbieżne z tymi, które zachodzą także w dziedzinie kompozycji.

Przeszkodę w osiągnięciu optymalnego rezultatu w pracy metodą przedstawioną w niniejszym opracowaniu mogą stanowić zmienne i indywidualne właściwości reakcji słuchacza w sytuacji kontaktu z muzyką:

- silne nawyki percepcyjne słuchacza, ukształtowane w systemie dur–moll, które mogą ingerować w proces odbioru muzyki atonalnej,
- subiektywizm postrzegania – wpływ wielu czynników psychologicznych, niezależnych od wykonawcy, na postrzeganie słuchacza,
- niedoskonałości ludzkiego aparatu słuchu (niestałość i nieporównywalność doznań – dotyczy to zarówno słuchacza, jak i wykonawcy).

Wpływ tego indywidualnego czynnika ludzkiego może spowodować, iż mimo wszelkich wysiłków wykonawcy dzieło nie zyska właściwej recepcji. Istnieje jednakże pozytywna strona tego „ograniczenia”: sztuka muzyczna, nie będąc nauką ścisłą, rządzi się własnymi prawami i niekiedy ograniczenia stają się zaletami, a „czynnik ludzki”, będąc przeszkodą w obiektywnym odbiorze – paradoksalnie – może być walorem w ujęciu sztuki wykonawczej; dzięki niemu możliwa jest kreacja niepowtarzalna i prawdziwie artystyczna.

Zaproponowane tutaj podejście jest ograniczone stanem wiedzy obecnej, toteż niezbadane dotychczas zjawiska wykonawca musi rozstrzygać i zgłębiać z wykorzystaniem własnego aparatu percepcyjnego i intuicji, co w dziedzinie artystycznej może być (i zawsze było) podstawowym i całkiem skutecznym narzędziem. Jednocześnie złożoność zjawisk zachodzących w muzyce współczesnej wymaga twórczego podejścia wykonawcy i stosowania wszystkich dostępnych metod, które mogą ułatwić poruszanie się w nieznanym terenie, wśród których zastosowanie rozwijającej się wciąż dziedziny, jaką jest psychologia muzyki, stanowi ogromną pomoc.

Innym problemem, a zarazem wyzwaniem, jest przyzwyczajanie słuchacza do nowego języka (który – notabene – dopiero się kształtuje), wytworzenie nowych struktur poznawczych, na bazie których będzie się on mógł czuć swobodniej i z większą pewnością oraz z satysfakcją korzystać z muzyki naszych czasów. „Inspirujące jest [...] twierdzenie Molesa, według którego poszerzenie granicy zdolności percypowania jest funkcją sytuacji społeczno-kulturowej. Płyne z tego wniosek, że większej możliwości artykułowania struktur muzycznych odpowiada stopniowa edukacja publiczności, dla której staje się możliwe wyzbycie się przyzwyczajzeń tonalnych.” (Eco, 2008, s. 197) – proces taki już się

zaczyna dokonywać, chociażby poprzez wykorzystanie muzyki atonalnej w filmie i innych zastosowaniach użytkowych.

Zarówno proces rozumienia zjawisk zachodzących w ramach formy muzycznej, jak i dobór środków wykonawczych może przebiegać w sposób świadomy lub intuicyjny. Obydwa te elementy uzupełniają się w tworzeniu kreacji artystycznej, oba czynniki: intelektualny i intuicyjny, mają swoje miejsce w weryfikacji przyjętych rozwiązań wykonawczych. Lutosławski postulował intuicyjny proces tworzenia, ale proces ten mógł przecież funkcjonować jedynie na bazie perfekcyjnie wypracowanego warsztatu! Wydaje się, że intuicja, będąc podświadomym, kreatywnym uchwyceniem całości problemu – znalezieniem rozwiązania, jest „produktem ubocznym” opanowania warsztatu i swobodnego posługiwania się nim.

Znajomość podstawowych zasad funkcjonowania percepcji pozwala uświadomić sobie paletę środków wykonawczych do wykorzystania. Pozwala też na efektywne reagowanie w zmiennych warunkach wykonania na żywo czy nagrania. Świadomość budowy utworu w zakresie oddziaływań psychologicznych umożliwia adekwatne wykorzystanie tych środków w procesie wykonawczym poprzez:

- wspomaganie procesu percepcji u słuchacza,
- oddziaływanie na psychikę słuchacza w zgodzie z intencjami kompozytora.

Nadal pozostaje jednak aktualne pytanie o rolę wykonawcy, jego wkład i autonomię w procesie przekazu oraz rolę nieprzewidywalnego „czynnika ludzkiego” w kreowaniu wykonania artystycznego; czynnika, który jest odpowiedzialny bezpośrednio za wybór ostatecznych środków i zachowanie między nimi właściwych proporcji.

Pojęcia „percepcja dzieła sztuki” nie należy rozumieć wąsko – nie ogranicza się ono do odbioru i interpretacji wrażeń zmysłowych w wyniku procesów percepcyjnych (por. KLAWITER, WIENER, 2008), przeciwnie – stanowi zaledwie punkt wyjścia, środek umożliwiający nawiązanie emocjonalnego stosunku odbiorcy do dzieła sztuki, bez którego dzieło owo nie może zaistnieć. Tak pojęta znajomość zasad funkcjonowania percepcji jest niezwykle istotnym elementem warsztatu wykonawcy muzyki Witolda Lutosławskiego. Znajduje ona także szerokie zastosowanie w wykonawstwie każdego rodzaju muzyki, służąc celowi nadrzędnemu – tworzeniu jakości estetycznych.

## Bibliografia wydawnictw nutowych\*

- LUTOŚLAWSKI W. (1934)<sup>1</sup>: *Sonata* na fortepian. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2012.
- LUTOŚLAWSKI W. (1940–1941): *Dwie etiudy* na fortepian. W: *Album per pianoforte*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2012.
- LUTOŚLAWSKI W. (1941): *Wariacje na temat Paganiniego* na dwa fortepiany. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 1994.
- LUTOŚLAWSKI W. (1946): *Melodie ludowe* na fortepian. W: *Album per pianoforte*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2012.
- LUTOŚLAWSKI W. (1951): *Recitativo e arioso* na skrzypce i fortepian. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 1997.
- LUTOŚLAWSKI W. (1952): *Bukoliki* na fortepian. W: *Album per pianoforte*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2012.
- LUTOŚLAWSKI W. (1953): *Trzy utwory dla młodzieży* na fortepian. W: *Album per pianoforte*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2012.
- LUTOŚLAWSKI W. (1953): *Miniatura* na dwa fortepiany. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2012.
- LUTOŚLAWSKI W. (1954): *Preludia taneczne* na klarnet i fortepian. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2012.
- LUTOŚLAWSKI W. (1957): *Zasłyszana melodyjka* na duet fortepianowy. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 1998.
- LUTOŚLAWSKI W. (1968): *Inwencja* na fortepian. W: *Album per pianoforte*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2012.
- LUTOŚLAWSKI W. (1979): *Epitafium* na obój i fortepian. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 1999.

---

\* W niniejszej pracy przedrukowano materiały nutowe za zgodą Polskiego Wydawnictwa Muzycznego SA w Krakowie.

<sup>1</sup> W nawiasach podano datę skomponowania utworu.

LUTOŚLAWSKI W. (1981): *Grave*, Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2012.

LUTOŚLAWSKI W. (1984): *Partita* na skrzypce i fortepian. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 1995.

LUTOŚLAWSKI W. (1992): *Subito* na skrzypce i fortepian. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 1998.

## Bibliografia

- ARANOWSKA E., WITKOWSKI P., ZIELIŃSKI P., 2002: *Wpływ koloru otoczenia i stanu emocjonalnego słuchaczy na percepcję muzyki*. W: *Kształtowanie i percepcja sekwencji dźwięków muzycznych*. Red. A. RAKOWSKI. Warszawa: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie.
- BIGAND E., PARNCUTT R., 1999: *Perceiving musical tension in long chord sequences*. „Psychological Research – Psychologische Forschung”, Vol. 62, No. 4.
- BREGMAN A.S., 1994: *Auditory scene analysis: the perceptual organization of sound*. Massachusetts Institute of Technology.
- CHEŁOPECKI A., 2012: *Lutosławski – spełniony projekt*. W: IDEM: *PostSłowie. Przewodnik po muzyce Witolda Lutosławskiego*. Warszawa: Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego.
- CHOMIŃSKI J., WILKOWSKA-CHOMIŃSKA K., 1983: *Formy muzyczne*. T. 1: *Małe formy instrumentalne*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- CHOMIŃSKI J., WILKOWSKA-CHOMIŃSKA K., 1987: *Formy muzyczne*. T. 2: *Wielkie formy instrumentalne*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- DAVID JR. J.H., 1994: *The Two Sides of Music*. Dostępne w Internecie: <http://jackhdavid.thehouseof david.com/papers/brain.html> [data dostępu: 01.06.2012].
- DEUTSCH D., 1980: *Handedness and Memory for Tonal Pitch*. In: *Neuropsychology of Lefthandedness*. Ed. J. HERRON. New York: Academic Press.
- DEUTSCH D., 1995: *Research and Musical Demonstrations*. **UCSD Department of Psychology**, Dostępne w Internecie: [http://deutsch.ucsd.edu/psychology/deutsch\\_research1.php#Introduction.php](http://deutsch.ucsd.edu/psychology/deutsch_research1.php#Introduction.php) [data dostępu: 05.05.2009].
- DEUTSCH D., 1999: *Grouping mechanisms in music*. In: *The psychology of music*. Ed. D. DEUTSCH. New York: Academic Press.
- DEUTSCH D., 2007: *Music perception*. „Frontiers in Bioscience”, Vol. 12, s. 4473–4482.
- DUCH W., 2007: *Neuroestetyka i ewolucyjne podstawy przeżyć estetycznych*. Dostępne w Internecie: <http://www.fizyka.umk.pl/publications/kmk/07-Neuroestetyka.pdf> [data dostępu: 15.08.2009].
- ECO U., 2008: *Konieczność i możliwość w strukturach muzycznych*. W: IDEM: *Sztuka*. Tłum. M. i P. SALWA. Kraków: Wydawnictwo M.



- FUSS H.-U., 2001: *O nowym okresie rozwoju analizy muzycznej w USA. Przedstawienie i krytyka ważniejszych nowych propozycji z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*. Przeł. M. BRISTIGER. Dostępne w Internecie: [http://free.art.pl/demusica/De\\_Mus\\_1/DM1\\_text/DM\\_01\\_08.htm](http://free.art.pl/demusica/De_Mus_1/DM1_text/DM_01_08.htm) [data dostępu: 11.09.2009].
- GAWŁAS J., 1963: *Główne kierunki współczesnej techniki kompozytorskiej*. T. 1. Katowice: Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Katowicach.
- GAWŁAS J., 1964: *Główne kierunki współczesnej techniki kompozytorskiej*. T. 2. Katowice: Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Katowicach.
- GOŁĄB M., 2003: *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- GWIZDALANKA D., MEYER K., 2003: *Lutosławski*. T. 1: *Droga do dojrzałości*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA.
- GWIZDALANKA D., MEYER K., 2005: *Lutosławski*. T. 2: *Droga do mistrzostwa*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA.
- JORDAN-SZYMAŃSKA A., 1997: *Percepcja formy utworu muzycznego w świetle psychologii poznawczej*. „Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej”, T. 2 (11).
- JORDAN-SZYMAŃSKA A., 2002: *Udział myślenia w percepcji formy utworu muzycznego a rozumienie muzyki*. W: *Narząd słuchu, jego funkcjonowanie i możliwości percepcji elementów muzycznych*. Materiały z Ogólnopolskiej Sesji Naukowej. Łódź: Akademia Muzyczna im. G. i K. Baciewiczów w Łodzi.
- KACZYŃSKI T., 1993: *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*. Wrocław: Wydawnictwo TAU.
- KŁAWITER A., WIENER D., 2008: *Emocje w odbiorze dzieła sztuki*. Dostępne w Internecie: <http://www.staff.amu.edu.pl/~klawiter/emocje-estet.pdf> [data dostępu: 13.08.2009].
- KOPIŃSKA A., 2010: *Interpretacja dzieł Witolda Lutosławskiego w świetle jego rozważań dotyczących percepcji i roli wykonawcy – dobór środków wyrazu artystycznego w oparciu o analizę psychologicznych oddziaływań formy*. [Niepublikowana rozprawa doktorska, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy].
- KURCZ I., 1982: *Język i mowa*. W: *Psychologia*. Red. T. TOMASZEWSKI. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- LUTOŚLAWSKI W., 1967: *Z zagadnień związanych z konstrukcją wielkich form zamkniętych*. „Forum Muzykologiczne” 2005: *Witold Lutosławski. Osoba i dzieło*. Dostępne w Internecie: <http://www.polmic.pl/> [data dostępu: 02.02.2009].
- LUTOŚLAWSKI W., 1971: *Witold Lutosławski o...* [http://lutoslawski.org/w\\_wypowiedzi.html](http://lutoslawski.org/w_wypowiedzi.html) [data dostępu: 14.04.2009].
- LUTOŚLAWSKI W., 1993: *Witold Lutosławski o...* [http://lutoslawski.org/w\\_wypowiedzi.html](http://lutoslawski.org/w_wypowiedzi.html) [data dostępu: 14.04.2009].
- LUTOŚLAWSKI W., 2008: *Zapiski*. Oprac. Z. SKOWRON. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego.
- MEYER K., 1992: *Forma muzyczna w aspekcie psychologicznym*. „Muzyka”, nr 1.
- MEYER L.B., 1974: *Emocja i znaczenie w muzyce*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- MILLER G.A., 1956: *The Magical Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits on Our Capacity for Processing Information*. „Psychological Review”, Vol. 63.

- NEUHAUS H., 1970: *Sztuka pianistyczna*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- NIKOLSKA I., 2003: *Muzyka to nie tylko dźwięki, Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*. Kraków–Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Instytut Adama Mickiewicza.
- OLESZKOWICZ J., 2010: *Muzyka. Elektronika. Informatyka*. Warszawa: Centrum Edukacji Artystycznej.
- PAJA-STACH J., 1996: *Witold Lutosławski*. Kraków: Musica Iagellonica.
- PAJA-STACH J., 1997: *Lutosławski i jego styl muzyczny*. Kraków: Musica Iagellonica.
- PARNCUTT R., 1989: *Harmony: A Psychoacoustical Approach*. Berlin: Springer-Verlag.
- PARNCUTT R., STRASBURGER H., 1994: *Applying Psychoacoustics in Composition: „Harmonic” Progressions of „Nonharmonic” Sonorities*. „Perspectives of New Music”, Vol. 32 (2), s. 93–96.
- RAE C.B., 1996: *Muzyka Lutosławskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- RIESS JONES M., YEE W., 1993: *Attending to auditory events: the role of temporal organization*. In: *Thinking in Sound. The Cognitive Psychology of Human Audition*. Ed. S. McADAMS, E. BIGAND. Oxford: Clarendon Press.
- SLOBODA J.A., 1999: *Wykład 2: Emocje i znaczenia w przekazie muzycznym – perspektywy psychologiczne; Wykład 3: Umysł muzyczny po 15 latach: jak rozwijała się psychologia muzyki po roku 1980. W: Poznanie, emocje i wykonanie – trzy wykłady z psychologii muzyki*. Red. M. MANTURZEWSKA, A. MIŚKIEWICZ. Warszawa: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie.
- SLOBODA J.A., 2002: *Umysł muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki*. Tłum. A. BIAŁKOWSKI, E. KLIMAS-KUCHTOWA, A. URBAN. Warszawa: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie.
- STRZELECKI M., 2005: *Metody analizy aspektów brzmieniowych II Symfonii Witolda Lutosławskiego*. W: *Witold Lutosławski i jego wkład do kultury muzycznej XX wieku*. Red. J. PAJA-STACH. Kraków: Musica Iagellonica.
- STUCKY S., 2000: *Ciągłość i zmiana: istota stylu Lutosławskiego*. W: *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego*. Red. Z. SKOWRON. Kraków: Musica Iagellonica.
- TATARKIEWICZ W., 1976: *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- VAN ZUIJEN T.L., SUSSMAN E., WINKLER I., NAATANEN R., TERVANIEMI M., 2004: *Grouping of Sequential Sounds – An Event-Related Potential Study Comparing Musicians and Nonmusicians*. „Journal of Cognitive Neuroscience”, No. 16 (2).
- ZIMBARDO P.G., 1999: *Psychologia i życie*. Red. Nauk. I. KURCZ, B. WOJCISZKE, przekł. E. CZERNIAWSKA. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- ŻOŁNOWSKI M., 2007: *Fenomen grozy w muzyce*. Gliwice: Internetowe Wydawnictwo Złote Myśli.



## Indeks osobowy

**Aranowska Elżbieta** 34, 133  
**Arystoteles ze Stagiry** 80

**Bacewicz Kiejstut** 34  
**Bacewicz Grażyna** 134  
**Bach Johann Sebastian** 24, 48, 119  
**Bakst Ryszard** 10  
**Bartók Béla** 38, 44, 47, 51, 52, 56, 61, 139  
**Beethoven Ludwig van** 37, 46, 76  
**Bell Joshua** 24  
**Białkowski Andrzej** 135  
**Bigand Emmanuel** 22, 133, 135  
**Brahms Johannes** 16, 40  
**Bregman Albert S.** 25, 133  
**Bristiger Michał** 134

**Cage John** 61  
**Casadesus Robert** 73  
**Cheng Gloria** 10  
**Chłopecki Andrzej** 71, 133  
**Chomiński Józef** 40, 82, 133  
**Chopin Fryderyk** 9, 38, 48, 52, 133, 135  
**Czerniawska Ewa** 135

**David Jr. Jack H.** 32, 133  
**Debussy Claude** 17, 38, 40, 65  
**Deutsch Diana** 25, 26, 34, 133  
**Duch Włodzisław** 20, 35, 133

**Eco Umberto** 129, 133

**Fischer-Dieskau Dietrich** 75  
**Fitelberg Grzegorz** 76  
**Forte Allen** 12  
**Fuss Hans-Ulrich** 13, 134

**Gawlas Jan** 44, 83, 91, 110, 134  
**Gołąb Maciej** 12, 134  
**Gwizdalanka Danuta** 38, 50, 134

**Haydn Joseph** 37, 40  
**Herron Jeannine** 133  
**Hildebrand Adolf von** 82  
**Hofman Józef** 73

**Iłakowiczówna Kazimiera** 61

**Jarociński Stefan** 65  
**Jordan-Szymańska Anna** 19, 33, 34, 134

**Kaczyński Tadeusz** 15–17, 73–75, 77, 80, 89,  
95, 96, 103, 106, 134  
**Klawiter Andrzej** 130, 134  
**Knapik Eugeniusz** 68  
**Kopińska Agnieszka** 8, 10, 134  
**Kuchtowa-Klimas Ewa** 135  
**Kurcz Ida** 25, 134, 135  
**Kurth Ernst** 83

**Maliszewski Witold** 37, 38, 71, 103  
**Manturzevska Maria** 135  
**McAdams Stephen E.** 135  
**Meyer Krzysztof** 38, 50, 83, 134  
**Meyer Leonard B.** 5, 12, 23, 25, 27–29, 31–33,  
80, 101, 134  
**Michaud Henri** 61  
**Mickiewicz Adam** 135  
**Miller George A.** 30, 134  
**Miśkiewicz Andrzej** 135  
**Moles Abraham** 129  
**Mozart Wolfgang Amadeus** 59  
**Mutter Anne-Sophie** 66, 76, 77

**Näätänen Risto** 135  
**Neuhaus Henryk** 112, 113, 117, 135  
**Nikolska Irina** 16, 17, 47, 66, 76, 77, 82, 95,  
119, 127, 135  
**Nowowiejski Feliks** 134

**Ochlewski Tadeusz** 55  
**Oleszkowicz Jan** 21, 135  
**Owińska Zofia** 59

**Paganini Niccolò** 5, 48, 50, 51, 63, 89, 98,  
101, 102, 123, 131, 139, 140  
**Paja-Stach Jadwiga** 40, 48, 61, 63, 104, 115,  
135  
**Panufnik Andrzej** 48  
**Parncutt Richard** 19–22, 25–27, 30, 33, 79,  
108, 111, 133, 135  
**Pobłocka Ewa** 10  
**Prokofiew Siergiej** 38, 54

**Rachmaninow Siergiej** 9  
**Rae Charles B.** 38, 48, 58, 65, 104, 106, 115,  
119, 135  
**Rakowski Andrzej** 133  
**Ramachandran Vilayanur S.** 35  
**Ravel Maurice** 21, 38, 40, 69  
**Richardson Alan** 64

**Richter Światosław** 73, 75, 76  
**Riess Jones Mari** 22, 23, 26, 135  
**Roussel Albert** 46  
**Rytel Piotr** 40

**Salwa Mateusz** 133  
**Salwa Piotr** 133  
**Schenker Heinrich** 12  
**Skowron Zbigniew** 134, 135  
**Sloboda John A.** 25, 30, 90–92, 135  
**Stradivari Antonio** 24  
**Strasburger Hans** 22, 135  
**Strawiński Igor** 69  
**Strzelecki Marcin** 12, 135  
**Stucky Steven** 68, 71, 72, 135  
**Sussman Elyse** 135  
**Szymanowski Karol** 38, 69

**Śledziński Stefan** 63

**Tatarkiewicz Władysław** 80, 82, 135  
**Tervaniemi Mari** 135  
**Tomaszewski Mieczysław** 12  
**Tomaszewski Tadeusz** 134

**Urban Adam** 135

**Wiener Dawid** 130, 134  
**Wilkowska-Chomińska Krystyna** 40, 82, 133  
**Winkler István** 135  
**Witkowski Piotr** 34, 133  
**Wojciszke Bogdan** 135

**Yee William** 22, 23, 26, 135

**Zieliński Piotr** 34, 133  
**Zimardo Philip G.** 20, 24, 29, 30, 92, 135  
**Zimerman Krystian** 63, 73, 76  
**Zuijen Titia L. van** 28, 135

**Żołnowski Maciej** 31, 135

## Wykaz przykładów

- Przykład 1. *Sonata* cz. III, takty 302–309; faktura wielowarstwowa.
- Przykład 2. *Sonata* cz. II, takty 117–124; kulminacja.
- Przykład 3. *Sonata* cz. I, takty 138–143; temat I.
- Przykład 4. *Sonata* cz. III, takty 1–10; temat wstępu.
- Przykład 5. *Sonata* cz. I, takty 36–39; temat II.
- Przykład 6. *Sonata* cz. III, takty 69–78; temat II.
- Przykład 7. *Sonata* cz. I, takty 110–115; przetworzenie – temat II.
- Przykład 8. *Sonata* cz. I, takty 215–216; reprzyza – temat II.
- Przykład 9. *Sonata* cz. I, takty 164–165.
- Przykład 10. *Sonata* cz. I, takty 47 i 210.
- Przykład 11. *Sonata* cz. III, takty 1–15.
- Przykład 12. *Sonata* cz. III, takty 27–31; „accelerando” rytmiczne.
- Przykład 13. *Sonata* cz. I, takty 138–140; płynne połączenie przetworzenia z reprzyzą.
- Przykład 14. *Grave*, takt 7 w nr. 4; „rallentando” rytmiczne.
- Przykład 15. *Dwie etiudy*, nr I, takty 1–4.
- Przykład 16. *Dwie etiudy*, nr II, takty 97–102.
- Przykład 17. *Dwie etiudy*, nr II, takty 40–45.
- Przykład 18. *Wariacje na temat Paganiniego*, takty 134–136.
- Przykład 19. *Bukoliki*, nr I, takty 45–48; dwuinterwałowa „bartókowska” struktura melodii.
- Przykład 20. *Melodie ludowe*, nr VI: *Od Sieradza płynie rzeka*, takty 30–39.
- Przykład 21. *Melodie ludowe*, nr VIII: *W polu lipieńka*, takty 12–23.
- Przykład 22. *Bukoliki*, nr I, takty 51–65.
- Przykład 23. *Miniatura*, takty 49–54.
- Przykład 24. *Trzy utwory dla młodzieży*, nr II: *Melodia*, takty 5–12.
- Przykład 25. *Trzy utwory dla młodzieży*, nr III: *Marsz*, takty 1–8.
- Przykład 26. *Recitativo e arioso*, s. 2.
- Przykład 27. *Preludia taneczne*, nr I, od taktu 2 przed nr. 6.
- Przykład 28. *Preludia taneczne*, nr IV, od taktu 4 przed nr. 6.

- Przykład 29. *Preludia taneczne*, nr II, takty 1–4; bitonalność, ambiwalencja trybu.
- Przykład 30. *Preludia taneczne*, nr III, od taktu 4 po nr. 2.
- Przykład 31. *Preludia taneczne*, nr V, od taktu 2 po nr. 6; kulminacja.
- Przykład 32. *Preludia taneczne*, nr V, od taktu 4/3 po nr. 3.
- Przykład 33. *Zasłyszana melodyjka*, takty 65–72, Primo.
- Przykład 33a. *Zasłyszana melodyjka*, takty 65–72, Secondo.
- Przykład 34. *Epitafium*, ostatnia strona.
- Przykład 35. *Grave*, od taktu 4 przed nr. 4.
- Przykład 36. *Partita cz. I*, takty 1–3; *quasi*-barokowe figuracje.
- Przykład 37. *Partita cz. I*, takty 73–76; *quasi-fugato*.
- Przykład 38. *Partita cz. V*, takty 7–9; *quasi-gigue*.
- Przykład 39. *Partita cz. III*, takty 66–69.
- Przykład 40. *Subito*, takty 50–54.
- Przykład 41. *Subito*, takty 133–138; kulminacja.
- Przykład 42. *Subito*, takty 70–72.
- Przykład 43. *Preludia taneczne*, nr V, od taktu 6/3 przed nr. 7.
- Przykład 44. *Preludia taneczne*, nr III, od taktu 6/5 przed nr. 2.
- Przykład 45. *Sonata cz. III*, takty 43–54.
- Przykład 46. *Partita cz. III*, takty 16–22.
- Przykład 47. *Partita cz. III*, takty 26–31.
- Przykład 48. *Partita cz. II*, fragment.
- Przykład 49. *Wariacje na temat Paganiniego*, takty 106–109.
- Przykład 50. *Sonata cz. III*, takty 235–248.
- Przykład 51. *Sonata cz. II*, takty 46–51; łącznik.
- Przykład 52. *Partita cz. III*, takty 1–4; kantylena.
- Przykład 53. *Subito*, takty 24–25.
- Przykład 54. *Wariacje na temat Paganiniego*, takty 166–173.
- Przykład 55. *Partita cz. V*, takty 51–57.
- Przykład 56. *Wariacje na temat Paganiniego*, takty 96–99.
- Przykład 57. *Partita cz. III*, takty 64–65.
- Przykład 58. *Partita cz. III*, takty 32–34; współbrzmienie konsonujące (akord rozłożony).
- Przykład 59. *Partita cz. III*, takt 29; *Subito* takty 5–6; współbrzmienia silnie dysonujące.
- Przykład 60. *Sonata cz. I*, takty 32–33; zmiany harmonii o znaczeniu kolorystycznym.
- Przykład 61. *Sonata cz. I*, takty 66–67; kadencja – znaczenie dramaturgiczne.
- Przykład 62. *Sonata cz. I*, takt 40; *Partita cz. V*, takt 52.
- Przykład 63. *Partita cz. V*, takty 78–84.
- Przykład 64. *Partita cz. I*, takty 56–61.
- Przykład 65. *Partita cz. I*, takty 73–74; *Subito*, takty 147–148.
- Przykład 66. *Subito*, takt 26.
- Przykład 67. *Grave*, takt 1 przed nr. 11.
- Przykład 68. *Sonata cz. III*, takty 148–157.
- Przykład 69. *Preludia taneczne*, nr II, od taktu 2 po nr. 2.

- Przykład 70. *Subito*, takty 109–116.
- Przykład 71. *Bukoliki*, nr V, takty 15–27.
- Przykład 72. *Dwie etiudy*, nr I, takty 35–38.
- Przykład 73. *Dwie etiudy*, nr I, takty 29–32.
- Przykład 74. *Epitafium*, początek utworu.
- Przykład 75. *Preludia taneczne*, nr I, od taktu 5/4 przed nr. 3.
- Przykład 76. *Sonata cz. III*, takty 276–284.





Agnieszka Kopińska

Solo and chamber piano pieces  
in Witold Lutosławski's artistic work  
The role of perceptual factors in musical performance

Abstract

A spectrum of performer's actions is the consequence of the role as an intermediary in the communication process, understood as conveying the composer's musical idea to the listener, and their place in communicative triad: sender – transfer – receiver. The performer should aim at artistic truth, which means conforming with the composer's intention. The performer (the "interpreter", as it were) is allowed a lot of leeway since musical notation is symbolic, rough and does not include all the performance parameters. Nevertheless, the performer should avoid over-interpretation, that is adding meanings alien to a particular composition. **The performer** also has to take into consideration listener's perception abilities and properties, which will enable optimal reception of the composition. When creating the concepts of performance the interpreter should take into account and be guided by the composer's aesthetic attitude. For Witold Lutoslawski's musical output the key stylistic determinants are: the psychology of perception and resulting from it mastery of formal structure, sensitivity to harmonic colour, appropriateness and accuracy of means used by him, embodied meaning and internal logic of musical expression. These principles should be also reflected in the performance interpretation of his compositions as only then can it be coherent, appropriate, and hold aesthetic values in conformity with the composer's intention. **This work, in reference to Lutoslawski's compositions**, suggests using one's knowledge in psychology of perception during the whole interpretation process – from creating the concepts of the performance to sound production.

Transl. Dorota Khusainov

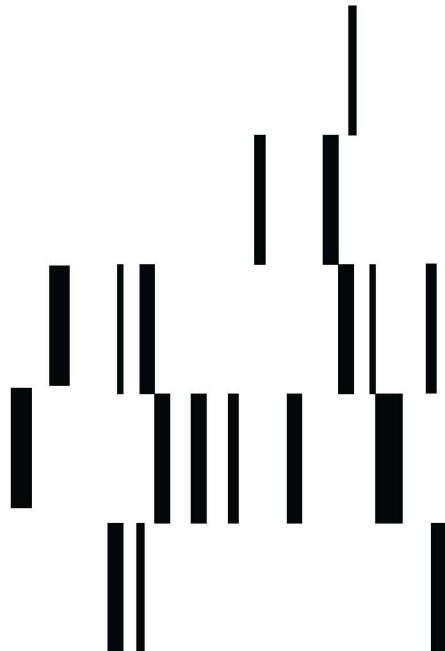
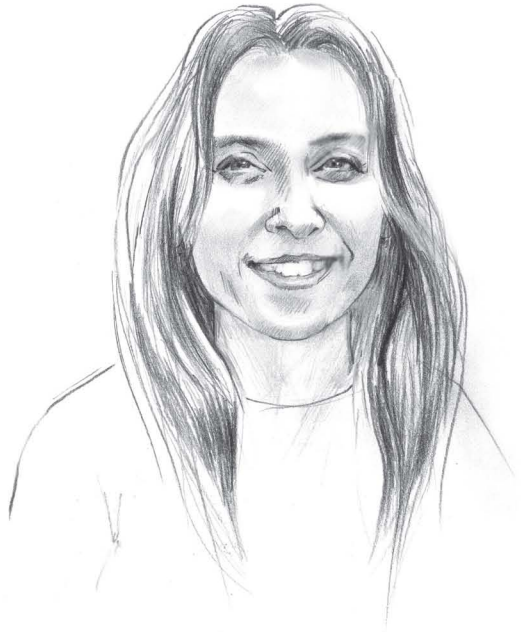
Agnieszka Kopińska

Le piano dans l'oeuvre de Witold Lutosławski  
Le rôle du facteur de perception dans l'interprétation  
Publication pour le centième anniversaire du compositeur

Résumé

L'amplitude des procédés d'interprète est une dérivée de son rôle de l'intermédiaire dans le processus de communication, c'est-à-dire le passage de l'idée musicale du compositeur au destinataire, ainsi que sa place dans la triade de communication: destinateur – message – destinataire. L'interprète (en quelque sorte le « traducteur ») a une liberté d'expression assez grande parce que la notation musicale est symbolique, approximative et ne comprend pas tous les paramètres de l'interprétation. Cependant il devrait éviter la surinterprétation, c'est-à-dire ajouter des éléments étrangers à l'oeuvre; il devrait également prendre en considération les capacités et les propriétés de la perception de l'auditeur, ce qui permettra à une réception optimale de l'oeuvre musicale. Dans la création de la conception d'interprétation il devrait observer l'attitude esthétique du compositeur et la suivre – dans le cas de l'oeuvre de Witold Lutosławski les déterminants les plus importants du style sont: la psychologie de la perception et, ce qui en résulte, la maîtrise de la construction formelle, la sensibilité aux couleurs harmoniques, la détermination et la précision des moyens employés, la signification et la logique intérieure du message musical. Ces lignes directrices devraient se refléter dans l'interprétation de ses oeuvres pour qu'elle soit cohérente, adéquate et pour qu'elle porte des valeurs esthétiques conformes aux intentions du compositeur. Cette étude des oeuvres de Lutosławski propose une inspiration du savoir du domaine de psychologie de perception dans tout le processus de reproduction – à partir de la création de la conception d'interprétation jusqu'à la réalisation du son.

Trad. Karolina Kopołka



*Autorka z dużą dozą odwagi podejmuje fundamentalną dla wykonawstwa i odbioru dzieła muzycznego tematykę, która – co paradoksalne – rzadko jest w tak dogłębnej formie podejmowana w akademickiej dydaktyce instrumentalnej. [...] jako punkt wyjścia dr Kopińska przyjmuje nie tylko partytury utworów Lutosławskiego, ale zestawia je także z autokomentarzami najwybitniejszego polskiego kompozytora drugiej połowy XX w. Oprócz tych, niejako bazowych źródeł, Autorka korzysta z szeregu trafnie dobranych pozycji z zakresu nie tylko teorii, estetyki i dydaktyki muzycznej, ale również psychologii, filozofii oraz kulturoznawstwa. [...] O wartości Jej pracy stanowi także różnorodność spojrzeń na percepcję [...] dzieła muzycznego poprzez każdy z elementów triady: kompozytor – wykonawca – słuchacz. Mówiąc o wysokiej wartości naukowej książki, podkreślić należy również dydaktyczne walory pracy, która może być pomocna w kształceniu akademickim. Przetransponowanie idei tu zawartych może istotnie wpłynąć na wzbogacenie [...] środków wyrazu młodego muzyka zagłębiającego się w wykonawstwo muzyki XX w., a także istotnie poszerzyć wiedzę studentów teorii muzyki i muzykologii.*

**Z recenzji wydawniczej**

prof. AM kwalif. II st. Zbigniewa Raubo

Cena kompletu 34 zł (+VAT)

ISSN 0208-6336  
ISBN 978-83-226-2153-0