

Krzysztof MEYER

WITOLD LUTOSŁAWSKI WOBEC POWOJENNEJ AWANGARDY Z perspektywy sześciu dekad

Lutosławskiego niewątpliwie cechowała rzeczywista, daleko posunięta tolerancja i szerokie horyzonty pozwalające mu z zainteresowaniem obserwować najnowsze prądy w sztuce. Jednakże jako kompozytor nie był aż tak blisko awangardy, jak mu to przypisywano, nawet gdy włączył do swojej techniki elementy aleatoryzmu. W rzeczywistości do wielu nowych prądów odnosił się co najmniej obojętnie, nie uważając ich ani za ważne, ani za inspirujące.

„Przed każdym z nas staje [teraz – K.M.] problem znalezienia swego miejsca w tym zamęcie, jaki przedstawia sobą sztuka naszej epoki. Szczególnie ostro rysuje się ten problem przed tymi z nas, którzy po kilkuletniej przerwie nawiązali kontakt z muzyką zachodnio-europejską. Wierzę jednak, że jest to tylko kwestią czasu, że nie tylko zdobędziemy jasny pogląd na sytuację, ale odegramy w niej pozytywną i wcale nie najmniejszą rolę – mówił Witold Lutosławski na walnym zjeździe Związku Kompozytorów Polskich w marcu 1956 roku – To optymistyczne uczucie pozwala mi żywić przede wszystkim fakt, że oddychamy dziś atmosferą prawdziwej wolności twórczej. A to jest pierwszym i nieodzownym warunkiem rozwoju wszelkiej sztuki”¹.

Przez kilka poprzednich lat na muzyce polskiej ciążyła doktryna realizmu socrealistycznego, na szczęście – w odróżnieniu od sąsiednich krajów – ani nie wprowadzona zbyt brutalnie, ani nie przestrzegana zbyt konsekwentnie. Mimo ingerencji polityki w sztukę powstało kilka arcydzieł, przede wszystkim *Koncert na orkiestrę* Lutosławskiego, ale także *Koncert na smyczki* Grażyny Bacewiczówny. Również twórczość tak zwanej Grupy 49, którą założyli trzej wybitnie zdolni młodzi muzycy (Tadeusz Baird, Kazimierz Serocki i Jan Krenz) wzbogaciła polską muzykę tych czasów. Wszyscy oni posługiwali się jednak językiem tradycyjnym, głównie neoklasycznym, który po wojnie w środowiskach twórczych coraz wyraźniej traktowano jako przestarzały.

Polska stała się pierwszym krajem bloku wschodniego, w którym socrealizm przestał być doktryną obowiązującą. Po roku 1956 zaczęto nadawać przez radio i wykonywać dzieła Arnolda Schönberga, Albana Berga, Antona Weberna oraz Igora Strawińskiego, a także twórców następnych pokoleń: Oliviera Messiaena, Pierre’a Bouleza, Karlheinz Stockhausena i innych ko-

¹ W. Lutosławski, *Zagajenie dyskusji na walnym zjeździe ZKP*, „Ruch Muzyczny” 1(1957) nr 1, s. 2n.

ryfeuszy zachodniej awangardy, czyli muzykę wcześniej nieznaną, ale demonizowaną, teraz więc pożądaną jak każdy zakazany owoc. Władz nie obchodziło, czy w utworze zastosowano dodekafonię, czy jakąkolwiek inną nową technikę. W pozostałych krajach taka sytuacja długo jeszcze była niewyobrażalna – i stąd słowa Lutosławskiego o „atmosferze prawdziwej wolności twórczej”. Jednakże naciski na artystę wywierać mogą nie tylko politycy, z czego wtedy jeszcze niewielu chyba zdawało sobie sprawę.

Efektownym otwarciem nowego okresu stał się pierwszy festiwal muzyki współczesnej, znany później jako „Warszawska Jesień”, zorganizowany jesienią owego pamiętnego roku 1956. Kompozytorzy i melomani odebrali go jak otwarcie okna na świat. Na kolejnych festiwalach debiutowali przedstawiciele najmłodszego pokolenia, poszukiwacze nowych brzmień i efektów akustycznych (miedzy innymi Krzysztof Penderecki, Henryk Mikołaj Górecki i Wojciech Kilar). Budzili sensację, a na Zachodzie ukuto pojęcie polskiej szkoły kompozytorskiej, aktualne mniej więcej przez dekadę. Ci młodzi nie naśladowali zachodniej awangardy, przeciwnie – prezentowali własną wizję niekonwencjonalnego świata dźwiękowego. Dwudziestoparolatkwie wchodzili w świat najnowszej muzyki bez uprzedzeń, nie mając za sobą bagażu żadnych przyzwyczajęń.

Znacznie bardziej złożona i dużo trudniejsza była sytuacja średniego i starszego pokolenia, czyli tego, do którego należał czterdziestotrzyletni wówczas Lutosławski. W wielu twórcach tej generacji kontakt z nową muzyką wyzwolił potrzebę odcięcia się od przeszłości. Zerwanie z tradycją wymagało jednak nie tylko zrzucenia powierzchownego zazwyczaj nalotu folklorystycznego z czasów socrealizmu, ale i zasymilowanej w młodości tradycji neoklasycznej. Najlepszym sposobem na uwolnienie się z pęt dawnych przyzwyczajęń wydawała się dodekafonia, budząca najsilniejsze emocje i wywołująca największy rezonans na pierwszych festiwalach. Przyglądając się ówczesnym partyturom i czytając wypowiedzi kompozytorów starszego i średniego pokolenia, można wręcz odnieść wrażenie, że pod koniec lat pięćdziesiątych „pisać lub nie pisać dodekafonicznie” znaczyło niemalże „być albo nie być nowoczesnym kompozytorem”. To natomiast decydowało o utrzymaniu się w głównym nurcie życia muzycznego.

Lutosławski podążył w kierunku innym niż jego rówieśnicy i młodszy o dwadzieścia lat koledzy. Zamiast układać serie albo dźwiękowe freski z klasterów i glissand – próbował restytuować harmonię. W jego muzyce przełom stworzyło *Pięć pieśni do słów Kazimierza Iłakowiczówny*, w których fundament harmonii stanowiły dwunastodźwiękowe akordy budowane z różnych interwałów. Teoretyków muzyki najzarliwiej kibicujących nowoczesności pasjonował fakt, iż akordy te układały się w pewien system. Kompozytor natomiast podkreślał, że tworząc „od nowa” harmonię na potrzeby własnej muzyki miał na uwadze przede wszystkim wyraz, indywidualny charakter używanych akordów.

Pierwszym „prawdziwie nowoczesnym” utworem Lutosławskiego, który wszedł do szerokiego repertuaru, stała się *Muzyka żałobna* na orkiestrę smyczkową. Powstała na zamówienie dyrygenta Jana Krenza, chcącego uczcić dziesiątą rocznicę śmierci Beli Bartóka. Szybka akceptacja słuchaczy zapewniła temu parunastominutowemu utworowi uderzająco czytelna dramaturgia. Od ascetycznego *Prologu*, poprzez coraz gęstsze brzmieniowo (i intensywniejsze emocjonalnie) *Metamorfozy* (to tytuł drugiej części) muzyka narasta do dwunastodźwiękowych akordów w *Apogeum*, by potem stopniowo gasnąć w *Epilogu*. Niewygórowane wymagania techniczne sprawiły, że wykonawcy chętnie włączali ten utwór do repertuaru, ścisła technika i rygorystyczny kontrapunkt w niczym nie przeszkodziły emocjonalnej sugestywności dzieła, które szybko stało się wizytówką polskiej muzyki nowoczesnej. Muzykologów natomiast zafascynował wyjątkowy kunszt techniki kompozytorskiej. Cały utwór jest bowiem wyszukaniem przetworzeniem jednego pomysłu. W skrajnych częściach *Muzyki żałobnej*, żeby wspomnieć tylko najłatwiejsze do opisanie cechy, wykorzystane są zaledwie dwa interwały. Pojawia się symetria zwierciadlana początku i końca, bo *Epilog* jest odwróceniem *Prologu*.

Po pierwszym zachłyśnięciu się poczuciem bezgranicznej wolności nastąpiła jednak sytuacja, która wcześniej już dała o sobie znać przede wszystkim w Niemczech Zachodnich, ale także we Francji i Włoszech. Po latach odważono się określić ją mianem „dyktatury awangardy”. W Niemczech odrzucenie sztuki z czasów Trzeciej Rzeszy spowodowało, że najzarliwsi propagatorzy nowoczesności potrafili w dyskusjach utożsamić tonalność z faszyzmem. W Polsce spory nie miały równie drastycznego przebiegu, ale wielu krytyków kojarzyło system dur-moll z niedawnym socrealizmem. Dyskutowano zaś dużo i namietnie, bo po stronie nowoczesności wyraźnie opowiedziała się spora część środowiska opiniotwórczego, w tym media. W Polsce należał do nich zwłaszcza dwutygodnik „Ruch Muzyczny”, który teksty o nowej muzyce publikował niemal w każdym numerze. Wywołało to zresztą ostry protest „towarzyszy” z NRD, którzy drogą polityczną doprowadzili do tego, że polskie Ministerstwo Kultury przeniosło czasopismo z Krakowa do Warszawy, zmieniając przy tej okazji skład osobowy redakcji.

Na kilka aspektów ówczesnej sytuacji zwrócił uwagę ponad pięćdziesięcioletni już wtedy, a przed wojną były w świecie Zygmunt Mycielski. „Istotą każdej awangardy jest jej bezkompromisowość. Jej bojowość. Walka o swoje prawa i o ideały. [...] Każda awangarda złościła sobie z większym czy mniejszym mozołem własną drogę, miejsce na estradzie, zdobywała sobie grupę entuzjastów. [...] U nas nie ma mowy o takim układzie. Wszystko trzeba zrobić od razu i naraz, równocześnie. Całe życie muzyczne ujęte jest jednymi ramami – chce się powiedzieć: w jednym korycie. Mamy jeden festiwal i jedno – w praktyce – wydawnictwo. Jeden związek kompozytorów

i jedno źródło dochodów. [...] Żadna awangarda nie zaczynała od «szerokiego nurtu społecznego». U nas robi się z awangardy zaraz sprawę społeczną²². I kiedy indziej napisał: „Moderniści nie chcą popuścić. [...] Posługują się przy tym swoistym terrorem – opanować chcą zarówno krytykę i publicystykę, jak i dziedzinę festiwalu, ba – nawet deski dostojnych, «zwykłych i normalnych» estrad koncertowych! [...] Działalność kierunków awangardowych powinna być dozowana w rozsądnych ilościowo proporcjach i na właściwym miejscu, na dorocznym festiwalu, w małonakładowym piśmie i, poza owym festiwalem, w ekskluzywnym raczej ruchu koncertowym, o charakterze pokazów muzycznych. Zaprzatanie tym szerokiej opinii i tworzenie narodowego mitu z pierwszych prób kompozycyjnych młodszego pokolenia jest tworzeniem chaosu z rzeczy, których nie umiemy postawić na właściwym miejscu²³. Upłynęło kilka miesięcy po opublikowaniu tych słów o swoistym „terrorze modernistów”, a i sam Mycielski skomponował *Symfonię*, w której radykalnie unowocześnił swój dotychczasowy, tradycyjny styl.

W sukurs tradycjonalistom pospieszył dwudziestosześcioletni krytyk Ludwik Erhardt, publikując obszerny tekst, który na kompozytorach starszego pokolenia, mających jeszcze w pamięci administracyjnie kierowaną inwazję socrealizmu, musiał wywrzeć szczególne wrażenie. „To nieprawda, że w Polsce istnieje dziś wolność przekonań i wolność w sprawach sztuki. Nie może być mowy o wolności w warunkach dyktatury, w warunkach niepodzielnego panowania jednej idei artystycznej, gdy mała grupka ludzi posiada monopol na uprawianie postępu i kształtuje opinię, opierając się na rozumowaniu: kto nie jest z nami, jest przeciw nam. [...] Niesamowity jest fakt zmonopolizowania opinii, podporządkowania sobie tyłu instytucji i opanowania tyłu autorytetów przez stosunkowo niewielką grupę ludzi [...]. Obezwładniono opinię publiczności, której gust się programowo neglizuje, obezwładniono również krytykę: liczą się tylko wypowiedzi entuzjastów i zwolenników, inne są lekceważone lub traktowane jako podstępny cios w plecy postępu, zadawany przez jego obskuranckich wrogów, zaciekłych konserwatystów. [...] Dziś wprawki bez żenady wykonuje się na koncertach, publikuje, a krytycy z punktu dostrzegają w nich niezaprzeczone wartości, ciekawe osiągnięcia i swoiste piękno, nadając im rangę artystyczną i lokując w historii²⁴.

Wnioskując z tych wypowiedzi, słowa Lutosławskiego o tym, że wreszcie można „oddychać atmosferą prawdziwej wolności twórczej” były nieco na wyrost. Wcześniej już przekonali się o tym kompozytorzy na Zachodzie, a najbar-

²² Z. Mycielski, *Walne Zgromadzenie Związku Kompozytorów Polskich*, „Ruch Muzyczny” 5(1961) nr 1, s. 3.

²³ T e n ż e, *Z Nowym Rokiem*, „Ruch Muzyczny” 5(1961) nr 1, s. 1n.

²⁴ L. Erhardt, *Przykręcam śrubę*, „Ruch Muzyczny” 4(1960) nr 24, s. 8.

dziej spektakularnej wolty stylistycznej wynikającej z ekspansji powojennej awangardy dokonał Strawiński, zwracając się na początku lat pięćdziesiątych ku serializmowi. Słuchając *Żywota rozpustnika* i skomponowanych kilka lat później *Threni*, aż trudno uwierzyć, że oba dzieła wyszły spod pióra jednego i tego samego autora. To „odmłodzenie się” twórcy *Święta wiosny* wywołało zresztą kolejną falę zainteresowania jego muzyką, coraz częściej uważaną wtedy za zjawisko historyczne. Dekadę później w analogiczny sposób skręciło z dotychczasowej drogi kilku wybitnych polskich twórców. Wystarczy porównać *IV Symfonię* Bolesława Szabelskiego z jego *Sonetami*, *Koncert na smyczki* Bacewiczówny z jej *VI Kwartetem smyczkowym*, a nawet *Koncert na puzon* i *Segmenti* najmłodszego w tym gronie Serockiego, by przekonać się o radykalizmie tych zmian. Te indywidualne rewolucje stylistyczne kompozytorzy przedstawiali jako rezultat wewnętrznej potrzeby wynikającej z dostrzeżenia walorów nowości. „Stosowanie techniki seryjnej zmusza mnie do większej dyscypliny”⁵ – tłumaczył swą przemianę Strawiński, „Czułem wewnętrzną potrzebę zmiany środków wyrazu”⁶ – podkreślał Szabelski. Lutosławski zaś ujął ten problem szerzej: „Strzegę się pilnie, aby żadna [...] z myśli nie zapanowała nade mną w najmniejszym stopniu i aby żadna z nich nie mogła odebrać mi pełnej swobody sięgania po to wszystko, co wyobraźnia kompozytorska może mi jeszcze przynieść w przyszłości”⁷. Sprawiał bowiem wrażenie, jakby w tej nowej sytuacji poczuł się jak ryba w wodzie, a wprowadzenie elementów aleatoryzmu w *Grach weneckich* (z roku 1961) – także stawiające granicę pomiędzy nowym dziełem a całą jego wcześniejszą twórczością – niemal od razu usytuowało go w gronie koryfeuszy awangardy.

Przez wiele następnych lat Lutosławski publicznie deklarował entuzjazm dla awangardy. Swoim autorytetem wspierał ją w różnorodnych gremiach, przede wszystkim jako przewodniczący Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, mając wpływ na wybór partytur na festiwale Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej zarówno na szczeblu krajowym, jak i międzynarodowym. Od początku związał się z „Warszawską Jesienią”, i to na długie lata. Na jego proawangardową orientację wskazywały liczne deklaracje składane w wywiadach i okolicznościowych wykładach oraz kolejne utwory: po *Grach weneckich* – *Trzy Poematy Henri Michaux*, następnie *Kwartet smyczkowy* i wreszcie *II Symfonia*, dzieła wyraźnie zbieżne z pewnymi poszukiwaniami dokonującymi się w środowisku zachodnich nowatorów.

⁵ I. Strawiński, *Odpowiedzi na pytania Roberta Crafta*, tłum. J. Wierzbicka, „Ruch Muzyczny” 1(1957) nr 14, s. 5.

⁶ M. Tomaszewski, *Nasze muzyczne dwudziestolecie. Reportaż fotograficzny 1944-1964*, oprac. M. Tomaszewski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1965, s. 28.

⁷ W. Lutosławski, *O roli elementu przypadku w technice komponowania*, „Res Facta” 1966, nr 1, s. 38.

Nadzieję na całkowite odświeżenie zasobu środków wiążano wtedy przede wszystkim z raczkującą jeszcze muzyką na taśmę i elektroniką. W roku 1961 Lutosławski zadeklarował pełne dla nich poparcie, oznajmiając: „Muzyka konkretna i elektronowa stworzyła zupełnie nowe i szerokie możliwości dla tworzenia muzyki poza tradycyjną skalą dźwiękową. Chodzi w niej nie tylko o tworzenie nowych skal, lecz przede wszystkim o rozbudowę i wzbogacenie repertuaru dźwięków o nieokreśloną wysokość. [...] Dźwięk o nieokreślonej wysokości urasta do elementu pełnoprawnego”⁸. Na pytanie rozmówcy, czy zamierza komponować utwory elektroniczne, odparł: „Oczywiście, jest to przecie ogromne wzbogacenie repertuaru środków wyrazu”⁹. Przy innej okazji, zaproszony do udziału w audycji w Polskim Radiu, stwierdził: „Kompozytor dzisiejszy, całkowicie świadomy niedoskonałości, a nawet prymitywności muzyki syntetycznej w dzisiejszym jej stadium, przeczuwa jej przyszły rozwój. Podejrzewa w niej wielkie możliwości, a przede wszystkim spodziewa się, że przyniesie mu ona w przyszłości realizację wizji dźwiękowych narzucających się jego wyobraźni, wizji, które od dawna przekroczyły granice stawiane przez tradycyjną skalę i tradycyjne instrumenty”¹⁰.

Lutosławski miał wśród muzykologów i krytyków entuzjastów, którzy z zachwytem cytowali niemal każde jego słowo. Bohdan Pociąg uważał, że „stosunek *Gier weneckich* do osiągnięć awangardy europejskiej wydaje się być stosunkiem niezależnej równoległości”¹¹, Tadeusz A. Zieliński twierdził, że „Lutosławski jest największym polskim kompozytorem po Chopinie”¹² – i tego rodzaju opinii można by wiele jeszcze zacytować. W latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku jego muzykę zaczęły grywać najznakomitsze orkiestry europejskie i amerykańskie, liczba najbardziej prestiżowych nagród, jakie otrzymywał, zwiększała się niemal z każdym rokiem, trudno więc się dziwić, że w środowisku polskich kompozytorów zajmował kluczową pozycję. Tymczasem jego wypowiedzi na temat najnowszych prądów, perspektyw dalszego rozwoju muzyki czy problemów stojących przed kompozytorami często nie miały wiele wspólnego z jego własną twórczością. Wtedy jednak prawie

⁸ B. P i l a r s k i, *Moja muzyka jest grą. Rozmowa z Witoldem Lutosławskim*, „Współczesność” 1961, nr 20, s. 15.

⁹ Tamże.

¹⁰ W. L u t o s ł a w s k i, *Czy to jest muzyka?*, w: *Witold Lutosławski. Materiały do monografii*, red. S. Jarociński, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków. 1967, s. 28.. Tekst jest zapisem audycji radiowej *Czy to jest muzyka?* z cyklu „Horyzonty muzyki”, nadanej na antenie Polskiego Radia 3 marca 1965 roku.

¹¹ B. P o c i ę g, „*Gry weneckie*”. Nowy utwór Witolda Lutosławskiego, „Ruch Muzyczny” 5(1961) nr 10, s. 4.

¹² T. A. Z i e l i ń s k i, *Perspektywy piękna wyrazu i formy*, „Ruch Muzyczny” 17(1973) nr 18, s. 4.

nikt tego nie zauważał, a młodsze pokolenie niekiedy wręcz bezkrytycznie przyjmowało jego sądy, traktując je jak swoistą busolę dla siebie.

Fundament głoszonego przez niego światopoglądu był bowiem bardzo pociągający. Lutosławski niejednokrotnie opowiadał się za tolerancją dla najbardziej nawet ekscentrycznych pomysłów artystycznych, mówiąc o konieczności poszukiwań w muzyce i podkreślając nieograniczoną wolność sztuki. Po festiwalu SIMC w Kolonii w roku 1960 z entuzjazmem opowiadał znajomym o ekscentrycznym „antyfestiwalu” zorganizowanym przez Sylvana Bussottiego i Heinza-Klausa Metzgera w jednej z tamtejszych pracowni malarskich. Bussotti musiał mu się wydawać na tyle oryginalny, że „odpuścił mu” nawet brak dobrego rzemiosła¹³. Wkrótce potem zapisał w swoim notatniku: „Charakterystyczne i istotne dla naszych czasów jest w sztuce tworzenie indywidualnych sposobów wyrażania się – języków – w przeciwieństwie do dawnych epok (np. baroku), w których istniały mniej lub więcej wspólne, ogólnie obowiązujące sposoby wyrażania się. Dziś, w epoce «wieży Babel» traktowanie cudzej indywidualnej zdobyczy w dziedzinie języka jako wspólnej własności jest nie tylko zapożyczeniem, imitacją, plagiatem, jest poza wszystkim anachronizmem, jest przenoszeniem dawnego sposobu myślenia o tych sprawach w epokę, z którą ten sposób nie ma nic wspólnego”¹⁴. Jako członek Komisji Programowej „Warszawskiej Jesieni” w zasadzie nie dopuszczał głosów podważających sens wykonywania nawet najbardziej ryzykownych eksperymentalnych kompozycji w sali koncertowej. Na pytanie autora tych słów o celowość przedstawiania warszawskiej publiczności utworu Anglika Howarda Skemptona, polegającego głównie na przekładaniu kilku kamyków z jednego miejsca na estradzie na inne, odparł: „Należy pokazywać na «Jesieni» wszystko, bowiem festiwal ma być odbiciem tego, co dzieje się w muzyce współczesnej”. W czasie „Warszawskiej Jesieni” w roku 1964 w notatniku pojawiła się taka uwaga: „Czy [teatr instrumentalny] w ogóle można traktować poważnie? Wszystko można traktować poważnie. Rozumiem przez to pragnienie zrozumienia każdego, nawet na pierwszy rzut oka najbardziej nieprzekonywującego zjawiska. Strzeżmy się zbyt szybkiej dyskwalifikacji, bo ona jest właśnie [rezultatem] niepoważnego traktowania”¹⁵. Przy innej okazji

¹³ Por. S. J a r o c i ń s k i, *Lutosławski*, „Kultura” 17(1979) nr 8(819), s. 13.

¹⁴ W. L u t o s ł a w s k i, zapis z 10 listopada 1961 roku, w: tenże, *Zapiski*, oprac. Z. Skowron, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego – Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego, Warszawa 2008, s. 24.

¹⁵ Tamże, zapis z 28 września 1964 roku, s. 37n. W archiwum Sachera znajduje się jednakże tekst w postaci maszynopisu, prawdopodobnie nigdy niepublikowany, gdzie Lutosławski za przykład „klasycznej antymuzyki” podaje między innymi właśnie teatr instrumentalny jako twórczość, której „ostatecznym celem jest wyeliminowanie z pojęcia [utworu muzycznego] elementu samej muzyki”.

wyraził pogląd dzisiaj może brzmiący dziwnie, ale wtedy pokrewny opinii głoszonej przez Pierre'a Bouleza: „Możemy [...] wierzyć, że przyjdzie moment, w którym najwięksi nawet mistrzowie poprzednich trzech wieków podzielią los swych poprzedników i dzieła ich z wolna zaczną się zamieniać w obiekty muzealne, będąc przedmiotem zainteresowania samych tylko specjalistów. Dopiero w takim momencie można sobie wyobrazić prawdziwy rozkwit aktualnie tworzonej muzyki”¹⁶. W roku 1968, w nawiązaniu do prawykonania? *II Symfonii* napisał, podając do publicznej wiadomości: „Instrumenty wchodzące w skład orkiestry symfonicznej budzą we mnie więcej respektu niż entuzjazmu. Wprawdzie ze względu na bogactwo i szlachetność ich brzmienia starym instrumentom nie można dziś jeszcze przeciwstawić nic równie wartościowego, z drugiej strony jednak ograniczenia, jakie nakładają one na współczesnego kompozytora, są nieznosnie krępujące. [Wszystko to] utwierdza mnie w przekonaniu, że instrumenty orkiestry symfonicznej są przestarzałe i w małym tylko stopniu nadają się dla współczesnego kompozytora. Nieodparcie też nasuwa mi się myśl o konieczności powstania nowych instrumentów, w pełni odpowiadających potrzebom współczesnej muzycznej wyobraźni. [...] [Już w 1958 roku] zdałem sobie jasno sprawę z tego, że orkiestra symfoniczna nie ma dziś właściwie widoków rozwoju, a okres rozkwitu jest już dawno poza nami”¹⁷.

Czytając zapiski i wypowiedzi Lutosławskiego z tamtych lat, trudno oprzeć się wrażeniu, że wygłaszał je bezwzględny entuzjasta zmian i wszelkich poszukiwań w sztuce. Wszystko wskazywałoby na pełną harmonię między poczynaniami awangardy a osobistymi dążeniami kompozytora, gdyby nie fakt, że jeśli nawet poważnie rozważał – powiedzmy – zerwanie z orkiestrą, to nie wyszło to poza sferę teorii.

Lutosławskiego niewątpliwie cechowała rzeczywistość, daleko posunięta tolerancja i szerokie horyzonty pozwalające mu z zainteresowaniem obserwować najnowsze prądy w sztuce. Jednakże jako kompozytor nie był aż tak blisko awangardy, jak mu to przypisywano, nawet gdy włączył do swojej techniki elementy aleatoryzmu. W rzeczywistości do wielu nowych prądów odnosił się co najmniej obojętnie, nie uważając ich ani za ważne, ani za inspirujące. Elementy dodekafonii stosował oszczędnie i w sposób daleki od schönbergowskiego wzoru. Od webernizmu wręcz się odżegnywał. Aleatoryzmem, zainspirowanym ponoć *Koncertem fortepianowym* Johna Cage'a, posługiwał się w ograniczonym zakresie i w celu zupełnie innym niż główni przedstawiciele tego kierunku. Niekonwencjonalne wykorzystanie tradycyjnych instru-

¹⁶ T e n ż e, *Teoria a praktyka w pracy kompozytora*, w: Witold Lutosławski. *Materiały do monografii*, s. 17n.

¹⁷ T e n ż e, *Nowy utwór na orkiestrę symfoniczną*, „Res facta” 1970, nr 4, s. 6-13.

mentów – tak typowe na przykład dla dzieł Witolda Szalonka czy wczesnego Pendereckiego – było mu z gruntu obce. Zupełnie obojętny pozostał wobec takich zjawisk, jak stosowanie skomplikowanych procedur matematycznych (co czynił na przykład Iannis Xenakis, a co mógłby też robić Lutosławski mający przecież za sobą rok studiów właśnie matematyki), wspomniany w notatniku teatr instrumentalny, a także happening, kolaż, potem minimal music i wiele, wiele innych kierunków.

Do nowszych prądów zbliżył się właściwie tylko w czterech utworach. *Grami weneckimi* otworzył „okres aleatoryczny”. W *Trzech poematach* po raz pierwszy i ostatni niekonwencjonalnie potraktował chór, każąc mu w środkowej części utworu więcej mówić i krzyczeć niż tradycyjnie śpiewać, a ponadto wprowadził częściową niezależność od siebie chóru i orkiestry. W *Kwartecie smyczkowym* w sposób wysoce indywidualny zastosował fakturę związaną z niezależnością gry wszystkich czterech muzyków. W *II Symfonii* – dziele najbardziej aleatorycznym w jego dorobku – połączył wielką, tradycyjną formę epicką ze statyką kolejnych epizodów, wynikającą z rezygnacji z kreski taktowej. Typowy dlań model dwuczęściowej formy, poliwersjonalizm *Preludiów i fugi*, łańcuchowa budowa późnych utworów, niezwykle barwna kolorystyka instrumentalna, a zwłaszcza system harmoniczny wpisywały się w pewne bliskie mu nurty wielowiekowej tradycji muzyki europejskiej, w bardzo niewielkim stopniu wykazując pokrewieństwo z muzyką wówczas najnowszą. Pomimo deklarowanego entuzjazmu dla awangardy, Lutosławski jako kompozytor pozostawał od niej odległy. Jednym z pierwszych, którzy to zauważyli, był włoski muzykolog Paolo Emilio Carapezza. On to, po „Warszawskiej Jesieni” 1969 roku, wypowiadając się na temat nowej polskiej muzyki, stwierdził: „Lutosławskiego cenię bardzo wysoko, ale uważam go za klasyka. Wszelkie jego odkrycia wydają mi się robione na zimno, zaś akces Lutosławskiego do awangardy odczuwam jako akces człowieka pozostającego na zewnątrz”¹⁸. Jeśli bowiem dekadę wcześniej entuzjazm Lutosławskiego dla awangardowych ekscesów (chociażby Bussottiego) mógł być szczery, to z upływem czasu ów dystans stawał się coraz wyraźniejszy.

Mimo to Lutosławskiego przez długie lata utożsamiano z awangardą, choć w gruncie rzeczy jego muzyka już od połowy lat sześćdziesiątych dawała więcej powodów do mówienia o systemie, elegancji, równowadze, klasycznej doskonałości niż o charakterystycznym dla awangardy burzeniu, epatowaniu, destabilizowaniu utartych nawyków. A i jemu samemu coraz częściej zdawało się jednoznacznie dystansować od ideałów awangardy. Pod koniec lat pięćdziesiątych jednym z „dogmatów” nurtu wywodzącego się z Darmstadt

¹⁸ T. K a c z y ń s k i, *Wywiad drugi z Paolo Emilio Carapezza*, „Ruch Muzyczny” 13(1969) nr 4, s. 7.

była konieczność nawiązywania do Weberna. Miał on być „jedynym sprawiedliwym” w nowej muzyce i nawet sam Strawiński ostentacyjnie przykładał do jego muzyki najwyższą miarę. Tymczasem Lutosławski już w roku 1963 wskazywał na plagę naśladowców Weberna, „nieudolnych, wulgarnych i wykoślawiających jego idee”¹⁹, publicznie deklarując to, co trzy lata wcześniej zapisał w swoim notatniku: „Być może, że szaleńczym przedsięwzięciem są usiłowania tych nielicznych, którzy szukają nowego w muzyce bez opierania się na tradycji webernowskiej. Tak uważają przynajmniej czołowe «nosorożce» webernizmu. Idą nawet o wiele dalej: ten kto nie przeszedł webernowskiej szkoły – mówią – nie należy w ogóle do naszej epoki. Od Weberna zaczyna się przyszłość, to zaś co nie ma z nim żadnego związku – należy do przeszłości. Zupełnie tak, jakby wpływ Weberna był rodzajem chrztu, bez którego nie ma prawowierności w nowej religii”²⁰.

„Archaiczna i przestarzała” orkiestra symfoniczna pozostawała dla niego głównym środkiem wypowiedzi do końca życia. Co więcej, mało któremu współczesnemu kompozytorowi udało się dokonać aż tylu odkryć w zakresie operowania tradycyjnym zespołem symfonicznym, co jemu. Mimo oficjalnych deklaracji, muzyką elektroniczną nigdy się nie zajął i wprawdzie sugestywnie twierdził, że dzięki niej „dźwięk o nieokreślonej wysokości urasta do elementu pełnoprawnego”, lecz sam pracował nad bardzo precyzyjnym systemem regulującym organizację właśnie wysokości dźwięków, co więcej – opartym na tradycyjnym podziale oktawy. Instrumentów nie preparował i na ten temat nawet dość wcześnie zapisał sobie: „[Preparacja instrumentów – K.M.] budzi we mnie uczucie sprzeciwu: tak jak każde przedsięwzięcie, w którym niewłaściwe przedmioty użyte są do osiągnięcia pewnego celu. [...] W preparacji jest jeszcze inna strona budząca niechęć: to że się używa właśnie fortepianu, aby zeń wydobyć dźwięki (skądinąd często b. ładne!) w sposób «perwersyjny»”²¹.

Jaki był zatem jego rzeczywisty stosunek do awangardy? „Nacechowany przede wszystkim uczuciem sympatii”²² – zanotował w roku 1965 i sformułowanie to stało się gotową odpowiedzią na pytanie, które niejednokrotnie zadawano mu przy różnych okazjach. W jednej z rozmów z Tadeuszem Kaczyńskim powiedział nawet: „Często bywam zaliczany do awangardy, co sprawia mi przyjemność – po czym dodał – ale po głębszym zastanowieniu stwierdzam, że jest to przyjemność dosyć powierzchowna...”²³. Parę lat później rozwinął tę myśl w formie, której trudno byłoby się po nim spodziewać, zna-

¹⁹ W. L u t o s ł a w s k i, *Webern*, w: *Witold Lutosławski. Materiały do monografii*, s. 42.

²⁰ Tenże, zapis z 29 kwietnia 1960 roku, w: tenże, *Zapiski*, s. 15.

²¹ Tamże, zapis z 20 grudnia 1964 roku, s. 39.

²² Tamże, zapis z 12 września 1965 roku, s. 42.

²³ T. K a c z y ń s k i, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973, s. 95.

jąc jego wcześniejsze wypowiedzi: „Mimo podstawowej roli, jaką w rozwoju każdej sztuki odgrywa awangarda, widzę w tym zjawisku jednocześnie coś smutnego [...]. Awangardowiec angażuje bowiem swe siły przede wszystkim w polemice z zastaną sytuacją, jego twórczość jest głównie dialogiem z innymi twórcami. Dlatego zasięg jej znaczenia jest ograniczony. Mówiąc to, mam oczywiście na myśli postawę awangardowca w czystej postaci. Sam zaliczam się do postępowych twórców i nikt chyba nie zaprzeczy, że w mej muzyce można znaleźć elementy «awangardowości». Jednak elementy a zasadniczy cel to dwie różne rzeczy”²⁴.

W roku 1975, zapytany o eksperyment, wręcz odżegnał się od poszukiwań awangardy, której nadał nazwę „quasi-eksperymentu”²⁵. Optował już wtedy za ważką treścią i poszukiwaniem piękna – a tego pojęcia przez kilkanaście lat od „wybuchu awangardy” bodaj ani razu nie użył w swoich wypowiedziach. Stwierdzając, że te nowe sposoby komponowania „do niczego konkretnego nie służą”²⁶, na kartkach swego notatnika z dziwną pogardą określał „ich”, czyli „awangardzystów”, jako „karłów sztuki”²⁷, a kolegów namawiał wręcz do zbojkotowania awangardy [sic!], tudzież spojrzenia w głąb siebie²⁸. W roku 1976 podczas seminarium w Baranowie wyraźnie opowiedział się za zdrowym konserwatyzmem²⁹ i przestrzegł przed „obsesją nowatorstwa”³⁰. A za wyjątkowo wymowną należałoby uznać opinię wypowiedzianą na początku lat siedemdziesiątych: „Istnieje we mnie jakiś podświadomy odruch, odwracający od [przyszłości muzyki] moją myśl. Dzieje się tak zapewne dlatego, że podejrzewam w tej przyszłości coś, czego nie chciałbym zobaczyć. [...] Myślę o całym zbiorze tendencji, które ogólnie nazwałbym antymuzyką. A więc te wszystkie jej rodzaje, w których to, co słyhać, odgrywa coraz mniejszą rolę, jest efektem czystego przypadku lub ma być zjawiskiem towarzyszącym czemuś, co z muzyką nie ma już nic wspólnego”³¹. Pesymistyczny pogląd na przyszłość muzyki Lutosławski wyrażał wielokrotnie – najpierw w notatniku, potem również publicznie, w wywiadach i podczas wykładów. Nie wchodząc głębiej w to zagadnienie, chciałoby się czasem zapytać: jak można łączyć zapał do poszukiwania nowości z przekonaniem o braku przyszłości?

²⁴ W. J a m r o z i a k, *Rozmowa z Witoldem Lutosławskim*, „Nurt” 1976, nr 1, s. 5.

²⁵ Tamże.

²⁶ T e n ż e, *Notatnik*, zapis z 28 lutego 1974 roku, Fundacja Paula Sachera.

²⁷ Tamże.

²⁸ P o r. t e n ż e, zapis z 28 lutego 1974 roku, w: tenże, *Zapiski*, s. 49.

²⁹ P o r. *Obecność tradycji we współczesności. Dyskusja*, oprac. J. Kempański, w: *Spotkania muzyczne w Baranowie I. Muzyka w kontekście kultury*, red. L. Polony, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1978, s. 220n.

³⁰ Tamże, s. 220.

³¹ K a c z y ń s k i, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, s. 154n.

Odpowiedzi na to pytanie należałoby szukać nie tyle w sferze światopoglądu, estetyki czy nawet psychologii, ile w pragmatyzmie kompozytora. Zbliżający się do pięćdziesiątych urodzin Lutosławski doskonale orientował się w sposobie funkcjonowania „świata muzyki”³², który tworzyli organizatorzy festiwali i cykli koncertowych nowej muzyki, publicyści i dziennikarze muzyczni – osoby mające wpływ na instytucje oraz opinię publiczną, dokonujący selekcji wykonywanych utworów i kształtujący środowiskowe hierarchie. To w tych gronach zapadały decyzje pozwalające kompozytorowi zaistnieć w sali koncertowej, w mediach. Jeśli zatem chciał, by jego muzyka weszła do repertuaru, to konieczne było zainteresowanie nią tego właśnie środowiska, co wymagało włączenia się w nurt poszukiwań nowych brzmień, środków wyrazu, technik oraz dostarczania „intelektualnej” obudowy własnej muzyki.

W ciągu swego długiego życia Lutosławski udzielił dziesiątków wywiadów. Po latach okazało się, że przypuszczalnie chcąc ułatwić sobie „obsługę” dziennikarzy, nabrał zwyczaju notowania pewnych spostrzeżeń w parokrotnie przytaczanym już notatniku zaprowadzonym pod koniec 1958 roku. Nie był urodzonym mówcą i niechętnie improwizował wypowiedzi publiczne, praktyka prowadzenia zapisków świadczyła więc o przezorności i praktyczności. Atmosfera towarzysząca ówczesnej muzyce w gruncie rzeczy i tak narzucała pewną grupę zagadnień często dyskutowanych, a i pytania kierowane do kompozytorów bywały przewidywalne. W roku 1973 nakładem Polskiego Wydawnictwa Muzycznego ukazały się *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, zawierające dwanaście wywiadów przeprowadzonych z nim przez Tadeusza Kaczyńskiego. Publikacja ta stała się dużym wydarzeniem w środowisku muzycznym, gdyż do połowy lat pięćdziesiątych, czyli do momentu ukazania się wywiadu-rzeki Roberta Crafta z Igorem Strawińskim³³ – w Polsce dostępnego zresztą tylko we fragmentach³⁴ – taki sposób prezentacji kompozytora był jeszcze u nas nieznan. Rozmowy dotyczyły twórczości Lutosławskiego z lat 1963-1972 oraz ogólnych zagadnień związanych z muzyką współczesną. Wiele wskazuje, że Lutosławski przykładał do tych tekstów dużą wagę i – podobnie jak własne interpretacje dyrygenckie, które uważał za wzór dla innych wykonawców – traktował jak drogowskaz dla rosnącej liczby badaczy swojej muzyki. O skuteczności przyjętej taktyki przekonuje bibliografia prac teoretycznych na temat jego muzyki, podążająca za tymi właśnie wątkami, które podpowiadał w wywiadach i wykładach na temat swojej muzyki.

³² Użyłbym tego słowa przez analogię do „artworld”, terminu wprowadzonego w środowisku sztuki przez Arthura C. Danto, a oznaczającego osoby kierujące muzeami, galeriami, wypowiadające się w mediach na temat sztuki i generalnie kształtujące opinię.

³³ Zob. R. C r a f t, *Conversations with Igor Stravinsky*, Doubleday&Company, Garden City, 1959.

³⁴ Zob. S t r a w i ń s k i, *Odpowiedzi na pytania Roberta Crafta*, s. 2-9.

Sugestywność Lutosławskiego miała kilka źródeł. Przez długie lata ubierał swoje przekonania w słowa nadające im rangę prawd ogólnych. Mówiąc „kompozytor współczesny”, sugerował, że problemy, które rozważa, dotyczą nie tylko jego samego, lecz wszystkich osób poważnie i odpowiedzialnie zajmujących się tworzeniem muzyki. Za bezsporne brano jego słowa o tym, że „żarliwa potrzeba nowych instrumentów, odpowiadających współczesnej wyobraźni kompozytora, jest chyba sprawą oczywistą dla każdego, kto komponuje muzykę i przygląda jej się z bliska”³⁵. Nie protestowano, gdy zapewniał słuchaczy lub czytelników, że „opera w tej formie, w jakiej istnieje, pozostaje dla współczesnego kompozytora zjawiskiem właściwie już niedostępnym, anachronicznym”³⁶, chociaż na scenach operowych coraz to wystawiano nowe dzieła. Dopiero u schyłku życia zaczął podkreślać subiektywny charakter wypowiadanych sądów.

Podobnie jak wielu kompozytorów w tych czasach, on również miał skłonność do formułowania prostych w gruncie rzeczy myśli w sposób zawilży, jakby chcąc nadać im tym sposobem szczególną wagę i podkreślić ich niezwykłość. Zabieg ten stosował przede wszystkim w tekstach poświęconych swojej technice kompozytorskiej. W pierwszych latach po wprowadzeniu aleatoryzmu wiele słów poświęcił na przekonywanie otoczenia o wyjątkowości i trafności tego rozwiązania. Zalety zbiorowego ad libitum najprościej opisać można tak: dzięki wprowadzeniu epizodów aleatorycznych zmniejsza się stopień trudności wykonania, muzycy bowiem – grając częściowo niezależnie od siebie – mogą lepiej skupić się na swoich partiach i swobodniej muzykować. W ten sposób bardzo złożone faktury rytmiczne uzyskać można kosztem niewielkich komplikacji technicznych. Lutosławski natomiast, nazywając muzyków „żywymi istotami ludzkimi”³⁷, tak objaśniał ów zabieg: „To właśnie bogactwo, jakie kryje w sobie indywidualna psychika każdego z wykonawców, stanowi element, jaki pragnę włączyć do repertuaru mych środków kompozytorskich. Myślę, że element ten był dotychczas stosunkowo mało wykorzystany, a do niedawna bardzo często zupełnie pomijany”³⁸.

Nawet pobieżna znajomość dziejów praktyki wykonawczej zmusza do uznania ostatniego zdania za bardzo wątpliwe – chyba, że jedynym punktem odniesienia będzie twórczość postwebernistów. Trudno też wyobrazić sobie, w jaki sposób „indywidualna psychika każdego z wykonawców” może stać się środkiem kompozytorskim, skoro w aleatoryzmie kontrolowanym i tak nie

³⁵ *Eksperyment w twórczości muzycznej. Dyskusja*, oprac. A. Oberc, w: *Spotkania muzyczne w Baranowie*, s. 118.

³⁶ Cyt. za: J. C e g i e ł ł a, *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1976, s. 15.

³⁷ *Witold Lutosławski. Materiały do monografii*, s. 35.

³⁸ Tamże.

ma ona prawie żadnego znaczenia, gdyż ewentualną rolę w realizacji partytury może odegrać jedynie muzykalność i sprawność techniczna wykonawców, czyli te ich cechy, które i tak zawsze były pożądane. Aleatoryzm kontrolowany w wersji uprawianej przez Lutosławskiego nie zakłada bowiem różnych rezultatów brzmieniowych ani tym bardziej poliwersyjności najdrobniejszych nawet fragmentów. Dodajmy też, że przyszłość nie spełniła optymistycznej nadziei kompozytora, że wykonawcy takich aleatorycznych fragmentów będą swobodniej muzykować. „Wiele jest na świecie orkiestr, nawet bardzo dobrych, które mają trudności z odczytaniem tego zapisu – relacjonuje swoje doświadczenia Antoni Wit – [...] i potrzeba było sporo czasu, by uświadomić tym zespołom, czym powinny się kierować, realizując partie aleatoryczne”³⁹. Tymczasem w piątym tomie *Oxford History of Western Music* Richarda Taruski, poświęconym muzyce dwudziestego wieku, nazwisko Lutosławskiego znalazło się właściwie tylko dzięki aleatoryzmowi⁴⁰. Historie muzyki pisane są bowiem przede wszystkim jako dzieje innowacji technicznych i przełomów estetycznych. Wspomniany „świat muzyki” z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego wieku przeminął, lecz ówczesne preferencje pozostają jeszcze w muzykologicznych opisach tych czasów.

Lutosławski chętnie cytował słowa Claude’a Debussy’ego, że muzyka zaczyna się tam, gdzie kończą się słowa⁴¹, a nawet z niechęcią wyrażał się o Tomaszu Mannie, który podejmował próby pisania o muzyce. Niemniej on sam wielokrotnie i bardzo szczegółowo wprowadzał w swoją „technologię”, rozbudzając nią ciekawość i kierując większość badań nad swoją muzyką. W ten sposób do rangi problemu roztrząsanego przez wielu teoretyków podniósł formę dwuczłonową z finałem jako częścią centralną (pomijając przy tym milczeniem bogatą tradycję tego rozwiązania formalnego), wiązkę tematyczną (będącą w istocie rodzajem heterofonii, a obecną w *Preludiach i fudze*) czy formę łańcuchową.

„Świat muzyki” oczekiwał od kompozytorów tłumaczenia się z tego, co i jak robią (kiedy więc w roku 1973 jeden z kompozytorów opatrzył swój nowy utwór komentarzem: „Powstał na przełomie lat 1970/1971. Jest to pięcioczęściowy utwór, o czasie trwania ok. 18 minut”⁴², parę osób uznało tę powściągliwość nieomal za prowokację). Spodziewano się, że takie objaśnienia

³⁹ Cyt. za: A. L a s k o w s k i, *Lutosławski. Skrywany wulkan*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2013, s. 53n.

⁴⁰ Por. R. T a r u s k i n, *The Oxford History of Western Music*, t. 5, *Music in the Late Twentieth Century*, Oxford University Press, Oxford 2010, s. 664, 668.

⁴¹ „La musique commence là où la parole est impuissante à exprimer; la musique est faite pour l’inexprimable”. *Lettres de Claude Debussy à sa femme Emma*, red. P. Vallery-Radot, Flammarion, Paris 1957, s. 44.

⁴² Program „Warszawskiej Jesieni” 1973, s. 125.

podkreślać będą oryginalność rozwiązań technicznych, a ich język stwarzać będzie pozory naukowości. Uświadamiają to opasłe tomy zapisane przez Stockhausena, Mauricio Kagela, Pierre'a Bouleza, Luigiego Nona i rzesze innych kompozytorów wypowiadających się w rozmaitych sprawach. Szczęśliwie Lutosławski nie miał ani ochoty mieszać muzyki z polityką – jak chociażby Nono, ani ambicji wytyczania muzyce dróg na przyszłość – jak Stockhausen. Mówił o muzyce to, co chciał wyjaśnić, a czasem zasugerować, ulegając ówczesnej presji formułowania myśli w sposób możliwie najbardziej wyszukany.

Przygotowywanie odczytów i artykułów nie należało do ulubionych zajęć Lutosławskiego. Miał jednak świadomość, że jest to istotne, bo sprzyja – mówiąc dzisiejszym językiem – promocji jego muzyki. Zrezygnował z tych działań dopiero w latach osiemdziesiątych, gdy osiągnął taką pozycję w świecie muzycznym, że nie było mu to już potrzebne. Wtedy też wyraźnie uprościł język, jakim rozmawiał z dziennikarzami. Czytając setki stron zadrukowanych artykułami i wywiadami z twórcą *Muzyki żałobnej*, należy więc pamiętać, że dla jego odbiorców i tak ważniejsze od tego, co zostało w nich powiedziane, było to, kto to mówił. A sam Lutosławski, najwidoczniej świadomy swojej strategii, ostrzegał: „Nie przywiązujemy zbyt wielkiej wagi do słownych wypowiedzi kompozytorów o ich własnej czy innej muzyce”⁴³.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Cegiełka, Janusz. *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1976.
- Craft, Robert. *Conversations with Igor Stravinsky*. Garden City: Doubleday & Company, 1959.
- Erhardt, Ludwik. „Przykręcam śrubę.” *Ruch Muzyczny* 4, no. 24 (1960): 8.
- Jamroziak, Wojciech. „Rozmowa z Witoldem Lutosławskim.” *Nurt*, no. 1. (1976): 1.
- Jarociński, Stefan. „Lutosławski.” *Kultura* 17, no. 8 (819) (1979): 7-10.
- Kaczyński, Tadeusz. „Wywiad drugi z Paolo Emilio Carapezza.” *Ruch Muzyczny* 13, no. 4 (1969): 6.
- . *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973.
- Kempiński, Janusz, ed. „Obecność tradycji we współczesności: Dyskusja.” In *Spotkania muzyczne w Baranowie I: Muzyka w kontekście kultury*. Edited by Leszek Polony. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1978.

⁴³ W. L u t o s ł a w s k i, *O muzyce dzisiaj. O własnych utworach*, w: *Witold Lutosławski. Wybór materiałów z Sesji naukowej, Kraków 24-25 kwietnia 1980*, red. L. Polony, PWSM, Kraków 1985, s. 178.

- Laskowski, Aleksander. *Lutosławski: Skrywany wulkan*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2013.
- Lutosławski, Witold. "Czy to jest muzyka?" In *Witold Lutosławski: Materiały do monografii*. Edited by Stefan Jarociński. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1967.
- . "Nowy utwór na orkiestrę symfoniczną." *Res facta*, no. 4 (1970): s. 13.
- . "O muzyce dzisiaj: O własnych utworach." In *Witold Lutosławski: Wybór materiałów z Sesji naukowej; Kraków 24–25 kwietnia 1980*. Edited by Leszek Polony. Kraków: PWSM, 1985.
- . "O roli elementu przypadku w technice komponowania." *Res Facta*, no. 1 (1966): 34–38.
- . "Teoria a praktyka w pracy kompozytora" In *Witold Lutosławski: Materiały do monografii*. Edited by Stefan Jarociński. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1967.
- . "Zagajenie dyskusji na walnym zjeździe ZKP." *Ruch Muzyczny* 1, no. 1 (1957): 2–3.
- . *Zapiski*. Edited by Zbigniew Skowron. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego and Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego, 2008.
- Mycielski, Zygmunt. "Walne Zgromadzenie Związku Kompozytorów Polskich." *Ruch Muzyczny* 5, no. 1 (1961): 1–2.
- . "Z Nowym Rokiem." *Ruch Muzyczny* 5, no. 1 (1961): 3.
- Oberc, Anna, ed. "Eksperyment w twórczości muzycznej: Dyskusja." In *Spotkania muzyczne w Baranowie 1: Muzyka w kontekście kultury*. Edited by Leszek Polony. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1978.
- Pilarski, Bohdan. "Moja muzyka jest grą: Rozmowa z Witoldem Lutosławskim." *Współczesność*, no. 20 (1961): 15.
- Pociej, Bohdan. "'Gry weneckie': Nowy utwór Witolda Lutosławskiego." *Ruch Muzyczny* 5, no. 10 (1961): 41.
- Polony, Leszek, ed. *Spotkania muzyczne w Baranowie 1: Muzyka w kontekście kultury*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1978.
- "*Warszawska Jesień*" 1973. Festival Program. Warszawa: 1973.
- Strawiński, Igor. "Odpowiedzi na pytania Roberta Crafta." Translated by Janina Wierzbicka. *Ruch Muzyczny* 1, no. 14 (1957): 2–9.
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*. Vol. 5. *Music in the Late Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Tomaszewski, Mieczysław, ed. *Nasze muzyczne dwudziestolecie: Reportaż fotograficzny 1944–1964*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965.
- Vallery-Radot, Pasteur, ed. *Lettres de Claude Debussy à sa femme Emma*. Paris: Flammarion, 1957.
- Witold Lutosławski: Materiały do monografii*. Edited by Stefan Jarociński. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1967.
- Zieliński, Tadeusz Andrzej. "Perspektywy piękna wyrazu i formy." *Ruch Muzyczny* 17, no. 18 (1973): 4–6.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Krzysztof MEYER – Witold Lutosławski wobec powojennej awangardy. Z perspektywy sześciu dekad

DOI 10.12887/37-2024-3-147-10

Artykuł przedstawia strategie, jakie przyjął Witold Lutosławski po 1956 roku, by zapewnić sobie możliwość zaistnienia w krajowym i międzynarodowym życiu muzycznym. Wymagało to związania się z ówczesną awangardą i eksperymentowania z technikami kompozytorskimi oraz uczestnictwa w dyskursie na temat stanu i przyszłości muzyki. Poza kilkoma utworami z lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku, zwłaszcza skomponowanymi z wykorzystaniem techniki tak zwanego aleatoryzmu kontrolowanego, muzyka Lutosławskiego wydaje się bliższa tradycji niż ówczesnej twórczości awangardowej. Przesłaniały to jego deklaracje w wywiadach i wykładach, w których opowiadał się za nieomal permanentną rewolucją w muzyce, robiąc to bardzo sugestywnie, o czym świadczą teksty cytowane w artykule.

Słowa kluczowe: awangarda, dodekafonia, serializm, klaster, gra ad libitum, aleatoryzm, muzyka konkretna, kolaż, minimal music

Kontakt: Instytut Jana Pawła II, Wydział Filozofii, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin

E-mail: ethos@kul.pl

<https://culture.pl/pl/tworca/krzysztof-meyer>; https://pl.wikipedia.org/wiki/Krzysztof_Meyer

Krzysztof MEYER, Witold Lutosławski and the Post-war Avant-garde, as Seen from the Perspective of Six Decades

DOI 10.12887/37-2024-3-147-10

This article presents the strategies that Witold Lutosławski adopted after 1956 in order to assert himself in national and international musical life. This involved becoming associated with the avant-garde of the time and experimenting with compositional techniques, as well as participating in the discourse on the condition and the future of music. However, apart from a few pieces composed in the 1960s, especially those using the so-called controlled aleatoric technique, Lutosławski's music seems closer to tradition than to the avant-garde works of the time. This was not clearly seen due to the composer's declarations, in interviews and lectures, in which he advocated an almost permanent revolution in music, doing so very suggestively, as confirmed by his texts cited in the article.

Keywords: avant-garde, dodecaphony, serialism, cluster, *ad libitum* performance practice, aleatoric, concrete music, collage, minimal music

Contact: John Paul II Institute, Faculty of Philosophy, John Paul II Catholic
University of Lublin, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin, Poland
E-mail: ethos@kul.pl
<https://culture.pl/pl/tworca/krzysztof-meyer>; [https://pl.wikipedia.org/wiki/
Krzysztof_Meyer](https://pl.wikipedia.org/wiki/Krzysztof_Meyer)