

Zagadnienia formalno-warsztatowe w kameralnych utworach klarnetowych Witolda Lutosławskiego

Podjęta przeze mnie w niniejszym artykule problematyka wynika z wielu przesłanek natury obiektywnej i subiektywnej. Obiektywne przesłanki wiążą się z tematem sesji pozostającej w kręgu obchodów rocznicy 100-lecia urodzin kompozytora. Teoretyczna refleksja dotycząca zagadnień formalno-warsztatowych włącza się w krąg badań poświęconych twórcemu językowi Lutosławskiego. Komponenty tego języka – warsztat twórczy i zagadnienia formalne są zawsze ciekawym i atrakcyjnym polem analiz. Kameralne utwory klarnetowe stanowią wdzięczny badawczo wycinek wczesnej twórczości kompozytora. Pozwalają obserwować ścieżki penetrowanych przez twórcę obszarów języka dźwiękowego, a wnioski stąd płynące przybliżają tajniki warsztatu kompozytora.

Przesłanki o charakterze subiektywnym wynikają z dwóch źródeł. Po pierwsze, jest nim znajomość i zawodowa zażyłość z nieżyjącym już kompozytorem Augustynem Blochem. Życiu i twórczości kompozytora poświęcona była moja praca doktorska, co w praktyce oznaczało wiele godzin spędzonych na wspólnych rozmowach podczas zbierania materiałów badawczych. Bloch opowiadał nie tylko o swojej twórczości, a ponieważ lubił rozmaite anegdoty i dygresje, postać Lutosławskiego przewijała się w tych naszych rozmowach bardzo często. W ten sposób poznałam Lutosławskiego widzianego okiem przyjaciela, człowieka bliskiego i oddanego, a przy tym także kompozytora. To niezwykle cenne doświadczenie pozwala mi patrzeć na Lutosławskiego nieco cieplej, jakbym sama zetknęła się z genialnym twórcą, choć przecież było to tylko spotkanie pośrednie.

I wreszcie ostatnią przesłanką o subiektywnym podłożu jest postać mojego Taty, nieżyjącego już klarnecisty, profesora Akademii Muzycznej w Gdańsku. To za jego sprawą po raz pierwszy usłyszałam *Preludia taneczne*, po to żeby słuchać ich wielokrotnie, latami, początkowo bez świadomości, co to jest za utwór i kto był jego twórcą. Dźwięki tych pięciu miniatur kojarzą mi się tak nierozzerwalnie

z postacią Ojca i są tak głęboko we mnie zakorzenione, że musiały się stać treścią niniejszego artykułu.

Przedmiotem prowadzonych przeze mnie analiz są dwa dzieła kameralne z udziałem klarnetu: wspomniane już *Preludia taneczne* oraz *Trio na obój, klarnet i fagot*. Chronologia powstania utworów nakazuje rozpocząć refleksję od powstałego w 1945 roku *Tria na obój, klarnet i fagot*. Okoliczności powstania dzieła związane są z trudną codziennością powojennych dni. Wspominają o tym w swej biograficznej książce: *Lutosławski. Droga do dojrzałości* Danuta Gwizdalanka i Krzysztof Meyer. Autorzy cytują m.in. wspomnienia kompozytora z pobytu jesienią 1944 roku w Komorowie, gdzie utwór powstał: „Tam, w willi, gdzie wielu warszawiaków ciągle się meldowało, jako bezdomni, mieszkałem na strychu i pisałem różne rzeczy, między innymi takie ćwiczenia polifoniczne na kilka klarnetów, na obój i fagot (...) I potem rezultatem pierwszych tych ćwiczeń było trio, które też na tym strychu napisałem, na obój, klarnet i fagot. Zresztą ono zagięło”¹.

Jak wskazują autorzy książki, kompozytor sam zapomniał, że *Trio* szczęśliwie odnalazła niemiecka badaczka Martina Homma, a w 2003 roku opublikowało je wydawnictwo PWM. Pierwsze, historyczne wykonanie dzieła odbyło się w Krakowie 2 września 1945 roku z udziałem Seweryna Śniechowskiego, Teofila Rudnickiego i Bazylego Orłowa. Po tym wydarzeniu zachowała się recenzja pióra Stefana Kisielewskiego, który patrzy na dzieło Lutosławskiego znacznie szerzej i wnikliwiej: „A może w swojej powolnej i metodycznej, gromadzącej materiał pracy, u której podstawy leży jakiś, skoncentrowany, skupiony ogień, nie stworzył on (Lutosławski) jeszcze utworu syntetycznego, w którym dałby wreszcie całkowicie wyrażone swoje credo? (...) Trio to utwór laboratoryjny, etiuda twórcza, ukazująca pewne elementy, z których Lutosławski buduje swoje dzieło: aptekarski rygorizm formalny i własny, absolutnie indywidualny, uwarunkowany jakąś zasadniczą, choć utajoną koniecznością świat współbrzmień. Ten właśnie świat harmoniczny każe mi widzieć w Lutosławskim autora, który może stworzyć dzieła o najwyższym dla rozwoju muzyki współczesnej znaczeniu”². Zacytowana tu opinia Kisielewskiego jest niezwykle przenikliwa i trafna w swej ocenie. Zarówno w odniesieniu do sposobu pracy kompozytora, jego warsztatu twórczego, dyscypliny i precyzji, jak i co do wizji artystycznej przyszłości twórcy.

Plan formalno-wyrazowy *Tria* wyrasta z tradycyjnych wzorów. W tym sensie *Trio* zalicza się do neoklasycznego nurtu powojennej twórczości kompozytorów polskich. Szczególnie plastycznie widać to w odniesieniu do formy dzieła i relacji agogicznych pomiędzy częściami – trzy części utrzymane w tempach: cz. I – *Allegro moderato*, cz. II – *Poco Adagio*, cz. III – *Allegro giocoso, Rondo*.

¹ D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*, Kraków 2003, s. 134.

² Tamże, s. 137.

Forma części I *Allegro moderato* wyraźnie nawiązuje do tradycyjnej formy sonatowej. Odnajdujemy tu wszystkie istotne komponenty formy. Ich wzajemne relacje kształtowane są w oparciu o środki wyrazowe i rytmiczne. Charakterystycznym elementem spinającym jak kłamra część I cyklu jest ekspresyjny, wyrazisty motyw, który pojawia się w najważniejszych punktach formy – inicjuje ją, występuje przed Repryzą oraz zamyka całość.

Temat I do taktu 14 rozwija się głównie w oparciu o motyw rytmiczny – dwie szesnastki, ósemka, także w wersji odwróconej – ósemka, dwie szesnastki z akcentem padającym na długą wartość. Inicjalny pomysł melodyczny w partii oboju, pomimo przenikliwego brzmienia instrumentu, stapia się z pozostałymi partiami, tworząc gęstą strukturę brzmieniową. Podstawą rozwoju Tematu I jest korespondencja ruchowa pomiędzy głosami odwołująca się do kontrapunktycznych wzorów. Czynnikiem wyraźnie dominującym jest rytmika. Właśnie aspekt ruchowy staje się głównym nośnikiem narracji Tematu I.

The image shows a musical score for three instruments: Oboe, Clarinet in si b, and Bassoon. The score is in 3/4 time and consists of five measures. The Oboe part starts with a melodic line marked *f* (forte) and *p* (piano). The Clarinet and Bassoon parts provide harmonic support with rhythmic patterns. A copyright notice "(1913-1994)" is present in the upper right corner of the score.

Przykład 1. Witold Lutosławski *Trio na obój, klarnet i fagot*, cz. I
(Inicjalny motyw Tematu I, t. 1-5)

Kolejnym współczynnikiem formy jest trzyetapowy łącznik w taktach 15-28. Trzy różne pomysły materiałowe decydują o dynamice tego odcinka formy. Pierwszy opiera się na długim trylu w partii klarnetu i sekwencyjnie opadających pochodach szesnastkowych. Drugi etap jest materiałowym studium późniejszych pomysłów kompozytora, które odnajdujemy np. w *I Symfonii* oraz *Uwerturze smyczkowej*, na co wskazują w swej książce Danuta Gwizdalanka i Krzysztof Meyer³. I wreszcie III etap opiera się na powtarzanym trzykrotnie jednotaktowym

³ Tamże, s. 134.

motywie wykorzystującym polimetrię, jako środek rozwoju. Zwieńczenie łącznika stanowi krótki pochód wznoszący i oddynamizujący przebieg.

Następujący z kolei Temat przeciwstawny (takty 29-52) także nawiązuje wyraźnie do klasycznych wzorców. Po pierwsze, rozpoczyna go wyciszona dynamika. Na tle pulsującego akompaniamentu oboju i klarnetu rozwija się liryczna melodia prowadzona w partii fagotu. Krótki łącznik wewnętrzny przygotowuje powtórzenie lirycznego motywu w partii oboju i klarnetu. O charakterze Tematu przeciwstawnego decydują wyciszona dynamika, rozrzedzona faktura, spokojna rytmika, a nade wszystko śpiewna, kantylenowa melodyka.

Przykład 2. Witold Lutosławski *Trio na oboj, klarnet i fagot, cz. I*
(Kantylenowa melodia tematu przeciwstawnego, t. 31-38)

Przebiegające w taktach 53-82 Przetworzenie wykorzystuje głównie materiał Tematu I z charakterystycznym motywem rytmicznym i podstawowym pomysłem melodycznym.

Przekształcenia tego materiału również nawiązują do Tematu I z jego korespondencją motywiczną, techniką uzupełnień rytmicznych, dynamizmem i zmiennymi metrami. Od taktu 70 pojawia się także krótkie nawiązanie do materiału Łącznika pierwszego z charakterystycznymi, pulsującymi ruchowo odniesieniami w wysokim poziomie dynamicznym. Temat przeciwstawny w przetworzeniu reprezentuje krótki odcinek *espressivo* (takty 72-75), w którym liryczna melodia w partii oboju stapia się z dynamiką przebiegu całego Przetworzenia i jest tylko dalekim echem podstawowego pomysłu materiałowego. Przetworzenie wieńczy nawiązanie do Łącznika I, który wprost prowadzi do Repryzy od połowy taktu 82.

Elementem wyraźnie przegradzającym Przetworzenie i Repryzę jest krótki, charakterystyczny motyw dynamiczny, brzącający jak fanfara, który pojawił się już na samym początku utworu. Jego obecność w tym punkcie przebiegu podkreśla cezurę formalną. Z drugiej zaś strony scala brzmieniowo dzieło, odwołując się do znanego już pomysłu.

Przykład 3. Witold Lutosławski *Trio na obój, klarnet i fagot*, cz. I
(Motyw wieńczący przetworzenie i początek repryzy, t. 78-87)

Repryza w taktach 82-123 przebiega w nawiązaniu do klasycznych reguł. Inicjuje ją powrót Tematu pierwszego, z kolei pojawia się Łącznik oraz materiał Tematu przeciwstawnego. Jedyne zmiany w stosunku do Ekspozycji dokonuje się w Temacie przeciwstawnym, gdzie wiodącą partię melodyczną przejmuje klarnet. Całość wieńczy coda oparta głównie na materiale Łącznika, wykorzystująca sekwencyjne pochody gamowe w wysokim poziomie dynamicznym. Na samo zakończenie kompozytor przypomina inicjalny pomysł fanfarny, który pojawia się w kluczowych punktach formy, w tym miejscu jak klamra scala on i podsumowuje przebieg części I.

Część I cyklu stanowi doskonały przykład przeniesienia klasycznych założeń formalnych allegro sonatowego na teren współczesnych środków. Tradycyjnie ujęta jest rola typowych dla allegro współczynników formy: Ekspozycji – terenu zawiązania konfliktu, Przetworzenia – ścierania się opozycyjnych pomysłów i Repryzy – rozwiązania napięć. Wewnątrz Ekspozycji obserwujemy klasyczny układ następstw – Temat pierwszy, Łącznik, Temat przeciwstawni. Mechanizmem napędzającym opozycyjność tematyczną są głównie środki wyrazowe kształtowane w oparciu o dynamikę, fakturę, akcentację rytmiczną i artykulację. W Temacie pierwszym eksponowany jest silnie czynnik ruchowy, który dominuje i stanowi załączek rozwoju następującego po nim Łącznika. Natomiast Temat przeciwstawni opiera się na primacie melodyki, wykorzystując liryczną kantylenę. Podstawowe funkcje tematów są więc wyraźnie tradycyjne wyrazowo i bezpośrednio nawiązują do klasycznych wzorów. Tradycyjnie kształtowane jest także przetworzenie oparte na materiale ekspozycji i jego przekształceniach. Pojawia się tu szeroka płaszczyzna Tematu pierwszego i materiał Łącznika, a także krótkie nawiązanie do myśli Tematu przeciwstawnego. Przetworzenie jest dynamiczne i konsekwentnie przekształca główne pomysły materiałowe. Wreszcie dokonująca się na terenie repryzy kapitulacja prezentuje materiał obu tematów, przy czym drugi zostaje zmieniony w swym opracowaniu kolorystycznym – głos prowadzący to klarnet (w ekspozycji fagot). Ta zmiana symbolicznie nawiązuje do klasycznej zmiany tonacji tematu przeciwstawnego w repryzie. Skrócony jest tu także łącznik pomiędzy tematami, jego wersja pojawia się w zakończeniu formy i przechodzi w dynamiczną codę. Całość jak klamra spina fanfarny motyw pojawiający się na początku, w środku i w zakończeniu części.

Część II *Tria na obój, klarnet i fagot* ujęta jest w formę ABA1. W stosunku do części I całkowicie zmienia się tu aura brzmieniowa. W wyciszonym dynamicznie ogniwie A kompozytor rozsnuwa leniwie płynącą linię melodyczną w partiach oboju i fagotu. Tok melodii zakłócają permanentne zmiany metrum. Charakterystycznym rysem są także zatrzymania płynności przebiegu w postaci nieoczekiwanych cezur – pauz generalnych. Dopiero w taktach 10 pojawia się klarnet, którego partia pomyślana jest jak spoiwo dla poszatowanej narracji. Od tego momentu całość rozwija się nieprzerwanie, aż do końca części A w taktach 20.

Poco adagio

p espress.

p espress.

6 *rit.*

10 *a tempo*

pp

poco f ma molto dolce

13

Przykład 4. Witold Lutosławski *Trio na obój, klarnet i fagot*, cz. II
(Początek części II, t. 1-12)

Odcinek B w taktach 20-43 wprowadza kontrast artykulacyjny i strukturalny. Legatowej artykulacji części A przeciwstawia ostre staccato, sekundowo opracowanej linii melodycznej – skoki interwałowe. Ujednolicony poziom dynamiczny części A kontrastuje ze stopniowym rozszerzaniem pola dynamiki w części B – od *pp* do *fff*. Efekt crescendo z drapieżnymi akcentami zwieńczonymi ostrym *sff* w taktach 41-43 wyznacza generalną kulminację dynamiczną części II. Wspólnym pomysłem w całej części II jest permanentne stosowanie polimetrii. Ciągłe

zaburzenie akcentacji jest swoistym rysem stylistycznym także w późniejszej twórczości Lutosławskiego. Powrót materiału części A poprzedza ujęta w rozmiar trzech taktów figuracja w głosie klarnetu, która ma charakter kadencyjny, a w tym miejscu formy wycisza napięcia i przygotowuje płynne wejście części A1. Część A1 została znacznie skrócona w stosunku do A. Powracają tutaj charakterystyczne zatrzymania toku narracji z początkowego fragmentu części A. Całość kończy się, zamierając – *morendo* na wznoszącej się figurze klarnetowej.

Ostatnia, trzecia część cyklu to dynamiczne rondo. Prosta konstrukcja opiera się na trzech pokazach refrenu i dwóch autonomicznych łącznikach. Całość inicjuje energiczny wstęp rozpoczynający się efektownymi tremolandami. Pierwszy pokaz refrenu zaczyna się od taktu 7. Krótkie staccatowe zwroty w fagocie i klarnecie przygotowują wejście głównego pomysłu melodycznego w partii oboju. Począwszy od taktu 18 refren rozwija się z równoważeniem wszystkich partii instrumentalnych, w jednorodnych rytmicznie pochodach gamowych w różnych kierunkach, z charakterystycznymi akcentami w postaci *sf* na zakończenie każdej figury. Refren kończy sekwencyjnie wędrujący przez głosy tria motyw opadający, który nawiązuje do materiału wstępu.

The image displays a musical score for the first refrain of the Trio for Clarinet and Bassoon, Part III, measures 7-19. The score is written for three staves: Clarinet (top), Bassoon (middle), and Bass (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first measure (7) starts with a *sf* dynamic. The second measure (8) has a *p* dynamic. The third measure (9) has a *poco f* dynamic. The fourth measure (10) has a *poco f* dynamic. The fifth measure (11) has a *poco f* dynamic. The sixth measure (12) has a *poco f* dynamic. The seventh measure (13) has a *mf* dynamic. The eighth measure (14) has a *mf* dynamic. The ninth measure (15) has a *mf* dynamic. The tenth measure (16) has a *mf* dynamic. The eleventh measure (17) has a *mf* dynamic. The twelfth measure (18) has a *mf* dynamic. The thirteenth measure (19) has a *mf* dynamic.

Przykład 5. Witold Lutosławski *Trio na obój, klarnet i fagot*, cz. III
(Pierwszy pokaz refrenu w części III, t. 7-19)

Łącznik I rozwijający się od taktu 44 do 94 przebiega w trzech etapach. Pierwszy etap to dynamiczny odcinek do taktu 64, który wykorzystuje wędrujące przez głosy kilkudziesiękowe motywy przenoszone sekwencyjnie z dominującym czynnikiem rytmicznym, przegradzane nieregularnie rozłożonymi akcentami. Pojawiają się tu także charakterystyczne przednutki swobodnie rozrzucone w szerokim polu faktury. Dynamikę tego odcinka wspomaga również polimeryczność.

Drugi etap rozwoju Łącznika I wykorzystuje kantylenową melodię, wprowadza liryczny nastrój, utrzymany w dynamice *pp* – jest terenem wyciszania napięć, oddynamizowania przebiegu. Odcinek ten wieńczy swobodnie ukształtowany pochod melizmatyczny w partii oboju. Etap trzeci od oznaczenia *a tempo* w taktach 85 przygotowuje wejście kolejnego pokazu refrenu. Refren w taktach 95 do 127 jest bardzo zbliżony do pierwowzoru. Istotną, aczkolwiek niewielką innowacją jest zmiana wartości rytmicznych z szesnastek na triole. Tym samym znany już materiał refrenu pojawia się w wersji oryginalnie odświeżonej.

Całkowicie odrębnym i ciekawym konstrukcyjnie współczynnikiem jest Łącznik II w taktach od 127 do 224. Lutosławski stosuje tu technikę kanoniczną, gdzie prowadząca linia w partii oboju jest konsekwentnie przeprowadzona przez wszystkie głosy konstrukcji. Melodia kanonu z opóźnieniem 10 taktów pojawia się kolejno w głosie klarnetu i fagotu. Charakterystyczną cechą tego odcinka jest stałość metryczna. Ostatni pokaz refrenu w taktach 225-264 jest odrobinę skrócony w stosunku do pierwotnego pomysłu. W następującej z kolei krótkiej codzie (takty 265-281) kompozytor przypomina materiał pojawiający się w łącznikach i częściowo w refrenie. Początkowy fragment cody oddynamizowuje przebieg i wygasza napięcia, natomiast ostatni fragment od taktu 273 przy oznaczeniu *a tempo I* prowadzi do energetycznego i lapidarnego uwieńczenia całego cyklu.

Trio na obój, klarnet i fagot pozostaje wyraźnie w kręgu neoklasycznej stylistyki, zarówno pod względem nastroju, jak i elementów konstrukcji. Sposób traktowania instrumentów dętych jest wyraźnie wzorowany na repertuarze kompozytorów francuskich, takich jak Poulenc czy Franaix. Przejawia się to w lekkości faktury, kapryśnej rytmice, pełnej nieregularnych akcentów i lirycznej melodyce we fragmentach o wyciszonym wyrazie. Pod względem formalnym obserwujemy tu rodzaj studium kompozytorskiego, gdzie twórca stosuje kolejno formę sonatową o innych niż tonalne parametry – głównie wyrazowych; formę ABA1 i wreszcie rondo z kontrapunkcyjnym odcinkiem w Łączniku II. Formalnie układ cyklu bezpośrednio nawiązuje do tradycji, gdzie każda z części posiada klasyczną budowę odnoszącą się do ugruntowanych wzorów formalnych – cz. I forma sonatowa, II – ABA1, III – rondo. Wyraźnie indywidualnym rysem utworu jest powszechnie stosowana polimetria, która wprowadza dodatkowy aspekt dynamizujący przebieg. Do ujawniających się w utworze cech stylu kompozytora zaliczam również precyzję konstrukcyjną i dopracowanie wszelkich detali. To

zjawisko ujawnia się w szerokich odniesieniach materiałowych, symetriach pomiędzy poszczególnymi częstkami, sposobie traktowania partii instrumentalnych.

Drugi z omawianych przeze mnie utworów wprowadza zupełnie inny świat brzmień. Ciekawa jest geneza powstania *Preludiów tanecznych*, o której wspominał sam kompozytor: „Tadeusz Ochlewski zwrócił się do mnie w latach pięćdziesiątych z propozycją napisania cyklu łatwych utworów na tematy ludowe na skrzypce i fortepian dla szkół I stopnia. Zacząłem je pisać. Jakoś mi te skrzypce nie wychodziły, mimo że sam grałem na skrzypcach dość długo. Wobec tego postanowiłem napisać utwory na klarnet. Okazały się dobre dla młodych klarncistów, ale dość trudne dla akompaniatorów”⁴. Kompozytor ukończył pisanie *Preludiów* w grudniu 1954 roku i utwór szybko zyskał ogromną popularność, która z czasem trochę Lutosławskiego drażniła i w obliczu swoich późniejszych dzieł o *Preludiach* kompozytor wypowiadał się lekceważąco⁵. Utwór przeszedł jednak pomyślnie próbę czasu i do dziś pozostaje jednym z najpopularniejszych dzieł kompozytora.

W tle okoliczności powstania utworu pozostają trudne dla rozwoju sztuki lata pięćdziesiąte. Obowiązująca oficjalnie doktryna socrealizmu nakładała na twórców konkretne zadania ideologiczne. Postulat masowości sztuki i jej komunikatywności był dla wielu kompozytorów nie do zaakceptowania. Pojawiał się niezwykle dojmujący dylemat. Czy ulec narzuconej doktrynie i pisać w zgodzie z narzuconymi regułami? Czy też pozostawać niezależnym, ale za to odrzuconym twórcą? Wielu kompozytorów próbowało obejść tak ostro wyznaczone kryteria, odwołując się do folkloru. Odniesienia folklorystyczne pozwalały zachować częściową niezależność artystyczną, a jednocześnie ustrzec się przed zarzutami formalizmu.

Naturalna fascynacja ludowością w muzyce polskiej pojawiła się już na początku XX wieku wśród wielu kompozytorów, m.in. tak wybitnych jak Szymanowski czy Palester. Jej powrót w latach pięćdziesiątych miał głównie podłoże ideologiczne, ale jednocześnie dawał możliwość sprostania wymogom systemu, pozwalając twórcom na przemykanie własnych indywidualnych środków stylistycznych. W *Preludiach tanecznych* tworzywo ludowe odnajdujemy w solowej partii klarnetu, natomiast towarzyszący mu akompaniament kształtowany jest całkowicie niezależnie, z uwzględnieniem nowoczesnych środków pozostających w orbicie twórczych poszukiwań warsztatowych kompozytora.

Cykl pięciu miniatur otwiera dynamiczne *Preludium I*, które stanowi zarazem wyrazisty, efektowny początek cyklu. Charakterystycznym rysem jest tu opracowanie rytmiczne, polegające na dużym zróżnicowaniu metrycznym wykonywanym polimetrię sukcesywną i synchroniczną. Szczególnie efektownie

⁴ W. Lutosławski, *Materiały sesji naukowej*, Kraków 1985, s. 182-183.

⁵ Wspominają o tym w swej książce D. Gwizdalanka i K. Meyer, dz. cyt., s. 281.

brzmia odcinki, w których głosy opracowane są w różnych metrach. Tę aurę żywiołowości wspomagają dynamika forte i ostra *staccatowa* artykulacja. Prosty melodyczny pomysł w partii klarnetu rozwijany jest swobodnie, konsekwentnie pozostaje ekspresyjny wyrazowo.

Przykład 6. Witold Lutosławski *Trio na obój, klarnet i fagot*, cz. III
(Początkowy fragment *Preludium II*, t. 1-11)

W partii akompaniamentu można odnaleźć kilka ciekawych pomysłów warsztatowych. Już od pierwszego taktu pojawia się tu ciąg akordów o bardzo charakterystycznej budowie. Wyjściowa struktura jest akordem tonalnym – Es-dur. Następnie pojawia się ciąg wielodźwięków, w których dźwięki centralne powtarzają się – as-des, natomiast głosy skrajne nieznacznie się przesuwają. W ten sposób powstają coraz to nowe struktury, które są jednocześnie blisko spokrewnione brzmieniowo i tworzą swoiste centrum tonalne.

Tabela 1. Struktury akordowe w partii fortepianu, *Preludium I* (t. 9-13)

I struktura	II struktura	III struktura	IV struktura	V struktura
f 1	e 1	f 1	fes 1	es 1
des 1	des 1	des 1	des 1	des 1
as	as	as	as	as
Es	D	Es	D	F

Taki układ akordów pojawia się na początku i w zakończeniu *Preludium*. Fragment środkowy z kolei uspokaja motorykę przebiegu. Obserwujemy tu w partii klarnetu krótki pomysł o lirycznym wyrazie, który różnicuje wyrazowo omawiane *Preludium*. Tu również kompozytor buduje jednorodnie brzmieniowo tło fortepianu, posługując się sekwencyjnie przenoszonymi pasażami o stałym układzie interwałów. Całość kończy pastelowym motywem rozplywającym się w dynamice piano.

II *Preludium* wprowadza całkiem odmienny, melancholijny nastrój. Rozwijającej się w partii klarnetu melodii towarzyszy harmoniczne, quasi-tonalne opracowanie akompaniamentu. Wprowadzane przez kompozytora akordy posiadają ruchomą tercję, funkcjonują więc jak plamy dźwiękowe o nieokreślonym trybie (b-moll – B-dur, fis-moll – Fis-dur, As-dur – as-moll...). Lekkie ożywienie przebiegu w części środkowej w numerach 3 i 4 nawiązuje do ogólnie stosowanej przez kompozytora zasady symetrii formalnej. Początkowy nostalgiczny nastrój powraca od oznaczenia *a tempo I* w końcowej fazie *Preludium II*.

The image displays three systems of musical notation for a piece by Witold Lutosławski. The top system is for the Clarinet, starting with the tempo marking 'Allegro giocoso (J-ca 180)' and a dynamic of 'p'. The middle system shows the Piano accompaniment with markings 'poco f', 'p', and 'poco fp'. The bottom system continues the Piano part with a circled '1' and 'p'. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in 2/4, 3/4, and 2/4 time signatures.

Przykład 7. Witold Lutosławski *Preludia taneczne*
(Początkowy fragment *Preludium III*, t. 1-14)

Centralne w cyklu *Preludium III* jest najbardziej lapidarne, efektowne i humorystyczne. Na żartobliwy nastrój wpływają tu charakterystyczne przednutki w skrajnych fragmentach oraz długie, oparte na wysokich dźwiękach tryle w odcinku centralnym. Witalność przebiegu determinowana jest permanentną polimetrią, nie tylko sukcesywną, ale głównie synchroniczną – gdzie obie partie instrumentalne są inaczej opracowane metrycznie. W tym również tkwi podstawowa trudność wykonawcza *III Preludium*. Opracowanie skalowe zwłaszcza w partii fortepianu opiera się na ośmiodźwiękowych pochodach, które rozpościerają się np. pomiędzy dźwiękami f-fis lub d-dis. Takie skale powstają jako zlepek dwóch niezależnych tetrachordów, pozostawiając wrażenie quasi-tonalnego brzmienia. W całości przeważają wysoki poziom dynamiczny i artykulacja staccato dodatkowo budujące dynamizm przebiegu.

W *IV Preludium* powraca nostalgiczna, wyciszona aura nawiązująca do nastrój *Preludium II*. Snująca się w partii klarnetu linia melodyczna wspomagana jest stonowanym opracowaniem partii fortepianu. Jednocześnie spotykamy tu najbardziej oryginalne i konsekwentne opracowanie materiału dźwiękowego. W klarncie kompozytor posługuje się skalą zbudowaną na przemienności wielkich i małych sekund. Tak opracowana jest przeważająca część melodii klarnetowej. Z kolei akompaniament wykorzystuje jedną komórkę strukturalną o budowie – 331 (dwie tercje małe i półton). Przy czym swobodny jest kierunek postępu interwałów, ale odległość między dźwiękami zawsze jest taka sama. Jednym z nielicznych fragmentów odejścia od tej zasady są takty 8-10, gdzie pojawia się postęp długo wybrzmiewających niskich dźwięków, w których interwały ułożone są od trytonu do sekundy wielkiej (tryton, kwarta, tercja wielka, mała, sekunda wielka). Te poszukiwania materiałowe są najbardziej wyrazistym rysem *IV Preludium*.

Wieńczące cykl *Preludium V* ostatecznie dynamizuje i energetyzuje przebieg. Pojawiają się tu wszystkie znane wcześniej zabiegi budujące żywiołowy nastrój. Przede wszystkim mam na myśli zjawisko polimetrii, ale także wysoki poziom dynamiczny, ostrą artykulację staccato i wyrazisty pomysł melodyczny.

Charakterystyczną cechą są tu również zabiegi strukturalne – np. następstwo interwałów od sekundy wielkiej do septymy wielkiej albo budowanie melodii w oparciu o naprzemienność struktur – fragment w partii klarnetu *Poco piu tranquillo* melodia 3-2-3-2-3-2. Następnie pojawia się konsekwentnie stosowana zasada naprzemienności interwałów w fortepianie i klarncie – w górę zawsze układ 4-1-4-1, w dół zaś 3-2-3-2. Ostatnie *Preludium* jest więc efektownym zakończeniem cyklu tak pod względem witalnego wyrazu, jak i ciekawych zabiegów warsztatowych.

Cykl kształtowany jest w oparciu o naprzemienność nastroju – *Preludia* nieparzyste są żywiołowe i efektowne, parzyste zaś nostalgiczne i wyciszone. Pomysły melodyczne wywodzące się z folkloru stanowią jedynie załączek konstrukcji miniatur. O sposobie traktowania przez Lutosławskiego tworzywa ludowego w ten sposób pisał Tadeusz A. Zieliński: „Lutosławski (...) sięgał, być może

Andante (J-ca 60)

1

2

dim. p

mf p

cresc.

legato

mf mp

poco cresc.

Przykład 8. Witold Lutosławski *Preludia taneczne*
(Opracowanie strukturalne materiału w IV Preludium, t. 1-22)

celowo, po zupełnie proste, i same w sobie mało atrakcyjne melodie, znajdując szczególny smak w przekornym łączeniu ich z pikantną oprawą brzmieniową i rytmiczną⁶. Ta opinia znajduje swe potwierdzenie w omawianych *Preludiach*. Takie podejście do materiału dźwiękowego współgra z deklarowaną postawą twórczą kompozytora, a melodie ludowe są jedynie pretekstem do własnych eksperymentów dźwiękowych.

Preludia taneczne od lat należą do najpopularniejszych utworów kompozytora. Analizowany oryginał na klarnet i fortepian został na nowo opracowany przez Lutosławskiego w roku 1955 na harfę, fortepian, perkusję i orkiestrę smyczkową. Wzbogacona wersja jest bardzo atrakcyjna kolorystycznie. Efekty brzmieniowe znacznie pogłębiają środki wyrazowe miniatur.

⁶ T.A. Zieliński, *Droga twórcza Witolda Lutosławskiego*, „Ruch Muzyczny” 1968, nr 20, s. 3-6.

The image shows a page of musical notation for Witold Lutosławski's *Preludia taneczne*, specifically the *V Preludium*, measures 1-19. The score is written for piano and voice. The piano part is in 5/4 time and features a complex rhythmic pattern with dynamic markings of *f* and *p*. The vocal line is written in a series of time signatures: 3/4, 2/4, 3/4, 5/4, 2/4, 3/4. The vocal line includes dynamic markings of *f*, *mp*, and *sf*, as well as performance instructions like *marcato*. There are also performance instructions like *p* and *sf*. The score includes a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature of 5/4. There are also some performance instructions like *marcato* and *p*.

Przykład 9. Witold Lutosławski *Preludia taneczne*
(Dynamika przebiegu w *V Preludium*, t. 1-19)

W tej postaci *Preludia taneczne* wykonano po raz pierwszy podczas Aldeburgh Festival w Anglii. W wydarzeniu tym wzięli udział znakomity klarnecista francuski – Gervase de Peyer, zespół English Chamber Orchestra, a dyrygował Benjamin Britten. O okolicznościach prawykonania koncertowej wersji *Prelu-*

diów piszą Gwizdalanka i Meyer, cytując wypowiedź kompozytora: „Nie zdążyłem napisać *Paroles tissées* dla festiwalu w Alteburgh, o które prosił mnie Peter Pears dla siebie. Ponieważ w programie było już umieszczone moje nazwisko, Britten postanowił wykonać inny mój utwór i wybrał *Preludia taneczne*, nie zając sobie sprawy z trudności, jakie przedstawia ta wersja (klarnet napisany jest w innym metrum niż orkiestra) i dyrygował podobno z wielką treścią⁷. Jak wspominają autorzy przywołanej książki, również sam kompozytor, nagrywając orkiestrową wersję utworu, dyrygował nim niepewnie i w wolniejszych tempach, niż sam podawał⁸. Zastosowana polimetria jest prawdziwym wyzwaniem dla wykonawców. *Preludia taneczne* są w twórczości kompozytora ostatnim dziełem opartym na folklorze, do którego po okresie odwilży ideologicznej Lutosławski już nigdy nie powrócił.

Podsumowując rozważania na temat klarnetowych utworów kameralnych wczesnego okresu twórczości kompozytora, warto wskazać na ich wyraźnie zarysowane związki z muzyczną tradycją. Obserwujemy je głównie na gruncie formalnym i wyrazowym. Natomiast w zakresie języka dźwiękowego utwory te są zapowiedzią późniejszych poszukiwań warsztatowych kompozytora. Stanowią więc ważne ogniwo rozwoju tego języka i wskazują dalszy kierunek przemian.

Bibliografia

- Gwizdalanka Danuta, Meyer Krzysztof, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*, PWM SA, Kraków 2003.
- Gwizdalanka Danuta, Meyer Krzysztof, *Lutosławski. Droga do mistrzostwa*, PWM SA, Kraków 2004.
- Lutosławski Witold, *Materiały sesji naukowej*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1985, s. 182-183.
- Tadeusz Andrzej Zieliński, *Droga twórcza Witolda Lutosławskiego*, „Ruch Muzyczny” 1968, nr 20.
- Podhajski Marek (red.), *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. I: *Eseje*, Akademia Muzyczna w Warszawie, Akademia Muzyczna w Gdańsku, Gdańsk-Warszawa 2005.
- Podhajski Marek (red.), *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II: *Biogramy*, Akademia Muzyczna w Warszawie, Akademia Muzyczna w Gdańsku, Gdańsk-Warszawa 2005.
- Kaczyński Tadeusz, *Lutosławski. Życia i muzyka*, Sutkowski Edition, Warszawa 1994.
- Rae Charles Bodman, *Muzyka Lutosławskiego*, tłum. Stanisław Krupowicz, PWN, Warszawa 1996.

⁷ D. Gwizdalanka, K. Meyer, dz. cyt., s. 286.

⁸ Tamże.

The formal and technical issues in Witold Lutosławski's clarinet pieces

In my article I focused on formal and technical issues of Witold Lutosławski's works. His pieces for clarinet constitute a satisfying for researchers fragment of composer's early works. They allow to analyse Lutosławski's sound language. Conclusions derived from this analysis will bring us closer to understanding the arcanas of composer's technique. I will analyse two chamber pieces for clarinet: *Dance Preludes* and *Trio for oboe, clarinet and bassoon*.

The formal-verbal plan of the Trio originates from traditional models. In this sense the Trio ranks among the neoclassical course of the post-war works of Polish composers. It can be seen particularly clearly with reference to the form of work and the tempo (agitato) relation between the parts – three parts are kept in the following tempo: 1st part – *Allegro moderato*, 2nd – *Poco Adagi* and 3rd – *Allegro giocoso, Rondo*. The individual touch of this work is the use of polymeter, which clearly introduces additional aspect dynamizing the course of piece. The structural precision and carefully refined details are among features which according to me are apparent in works of the composer. This phenomenon emerges in wide material references, symmetries between individual particles and the way of treating the instrumental parts.

In *Dance Preludes* Lutosławski uses folk material in solo part of clarinet whereas the accompanying music is shaped entirely independently with modern means. The cycle of five miniatures is based on changing of the mood – even *Preludes* are full of life and striking whereas odd *Preludes* are nostalgic and calm. *Dance Preludes* are one of the most popular works of the composer and at the same time the last of his work which show the influence of folk music.