

BOHDAN RIEMER

Instytut Edukacji Muzycznej UKW w Bydgoszczy

Organizacja wysokości dźwięków w utworach Witolda Lutosławskiego Problemy związane z analizą zjawiska

O znaczeniu, jakie nadawał Lutosławski problemowi organizacji wysokości dźwięków w swojej muzyce, niechaj zaświadczą jego własne słowa: „Jestem gotów napisać symfonię w jeden tydzień, wtedy gdy nie będę troszczyć się o wysokość dźwięków, gdy będę operował samymi szmerami, rytmami, dynamiką, i sądzę, że nie będzie ona wcale takim złym utworem. Organizacja wysokości dźwięku jest sprawą wymagającą kolosalnego nakładu pracy i wynalazczości, jest to o wiele bardziej złożona dziedzina niż wszystkie inne w muzyce”. Słowa te wypowiedział Lutosławski w 1976 roku w Baranowie podczas dyskusji po swoim wystąpieniu zatytułowanym: *O rytmice i organizacji wysokości dźwięków w technice komponowania z zastosowaniem ograniczonego działania przypadku*¹.

Lutosławski nigdy nie spełnił obietnicy napisania „niezłej” symfonii w jeden tydzień, gdyż uważałby to za sprzeniewierzenie się zasadzie uczciwości wobec słuchacza. Zawsze misternie układał mozaiki dźwiękowe, wzbogacając i modyfikując ich wzory, chociaż to właśnie niezmiernie wydłużało termin ukończenia każdego kolejnego utworu. Nie odmawiał udzielania informacji, a nawet wygłoszenia wykładu o swoim warsztacie kompozytorskim, ale szczegóły dotyczące organizacji wysokości dźwięków z reguły były zaledwie naszkicowane bez podawania podstaw ich klasyfikacji. Wiemy z jego wypowiedzi, że obca mu była zarówno dawna tonalność, jak i ortodoksyjna dodekafonia, więc poszukiwał własnych metod organizacji materiału dźwiękowego. Począwszy od połowy lat

¹ W. Lutosławski, *O rytmice i organizacji wysokości dźwięków w technice komponowania z zastosowaniem ograniczonego działania*, [w:] „Spotkania muzyczne w Baranowie” 1, Muzyka w kontekście kultury, Kraków 1978, s. 94.

pięćdziesiątych posługiwał się materiałem dwunastu dźwięków stroju temperowanego w sposób, który umożliwia zamierzone zróżnicowanie jakości brzmienia. Dotyczy to przede wszystkim warstwy harmonicznego i możliwe jest do osiągnięcia za pomocą odpowiedniego doboru interwałów.

Lutosławski wprowadza pojęcie tzw. *klas interwałów* w zależności od liczby półtonów interwału prostego. Są to klasy: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, a więc od unisonu po tryton. Ich przewroty (12 do 7 półtonów) oraz powiększenia o jedną bądź więcej oktaw należą odpowiednio do tych samych klas. Nową jednostką harmoniczną stają się dwunastodźwięki. Dwunastodźwięki zbudowane z jednakowych interwałów (1, 5 lub 7) Lutosławski nazywa elementarnymi, zbudowane z dwóch klas interwałów nazywa dwunastodźwiękami prostymi, z większej liczby klas interwałów – złożonymi. Dwunastodźwięki o określonej budowie mogą być wykorzystane w różny sposób w zależności od faktury, instrumentacji i innych elementów kompozycji – począwszy od pionów akordowych, poprzez różne ujęcia melodyczne, aż po rodzaj matrycy w sekcjach *ad libitum*. Należy zaznaczyć że określenie *ad libitum* u Lutosławskiego odnosi się do rytmu, a nie do wysokości dźwięków. Jeżeli w dwunastodźwięku występuje podział na kilka warstw, wówczas kompozytor wprowadza pojęcia *harmonii lokalnej* lub *pasm harmonicznego*. Lutosławski wprowadza jeszcze pojęcie *układu modalnego* dla zbioru dźwięków, które pozostają w określonej pozycji i nie mogą być o oktawę niższe lub wyższe, a służą do konstruowania figur melodycznych zwłaszcza w sekcjach z zastosowaniem aleatoryzmu kontrolowanego.

Dużą wagę przywiązuje kompozytor do łączenia określonych klas interwałów w pary, co pozwala uzyskać zamierzony rodzaj brzmienia, a dotyczy to zarówno pionów akordowych, jak i kształtowania linii melodycznych. W analizach twórczości Lutosławskiego spotykamy jeszcze takie pojęcia, jak: *konglomeraty*² albo *akordy zespolone*³, co oznacza, że harmonia danego fragmentu jest wynikiem równoczesnego brzmienia kilku akordów.

Zawsze intrygowało mnie pytanie, czy Lutosławski miał jakiś klucz do klasyfikacji struktur dźwiękowych stosowanych w swojej muzyce. Kompozytor nie napisał żadnej rozprawy na ten temat, chociaż podobno nosił się z takim zamiarem. Charles Bodman Rae w monografii kompozytora tak wspomina jedną z rozmów z Lutosławskim: „Kiedy w połowie lat osiemdziesiątych po raz pierwszy przedstawiłem Lutosławskiemu pomysł napisania szczegółowego studium jego techniki kompozytorskiej, ucieszyłem się, gdy zaproponował mi swoją współpracę, ale byłem też zaskoczony, gdy powiedział, że sam od wielu lat myśli o napisaniu książki, która byłaby czymś w rodzaju *Technique de mon langage musical*

² D. Gwizdańska, K. Meyer, *Lutosławski – droga do mistrzostwa*, Kraków 2004.

³ Ch.B. Rae, *Muzyka Lutosławskiego*, przeł. S. Krupowicz, Warszawa 1996.

Messiaena. Dodał, że były dwa powody, które powstrzymały go od urzeczywistnienia tego zamiaru. Pierwszym był nieprzewyciężony opór przed stworzeniem czegoś, co mogłoby być potraktowane (i stąd użyte lub nadużyte) przez innych jako opis pewnego »systemu« kompozycyjnego. Drugim była świadomość, że jego technika stale się zmienia; pojawiają się w niej nowe elementy, stare są ulepszane. Aż do czasu powstania *Łańcucha 2* Lutosławski nie miał przekonania, że jest w stanie skodyfikować swoją technikę kompozytorską i wyjaśnić zasady rządzące jego językiem muzycznym⁴.

We wstępie do partytury utworu *Łańcuch 2* (1985) Lutosławski pisze: „W moim przekonaniu tradycyjna skala dwunastodźwiękowa nie została jak dotychczas całkowicie wykorzystana, w szczególności w dziedzinie harmoniki. Wierzę, że jest jeszcze wiele możliwości do odkrycia w całkowitej niezależności od doktryny Schönberga”⁵.

A teraz trochę historii i wspomnień o mojej osobistej przygodzie z muzyką Lutosławskiego w tle... Otóż po ukończeniu studiów kompozycji, podobnie jak wielu początkujących kompozytorów zacząłem zastanawiać się nad możliwością zorganizowania dwunastu dźwięków stroju temperowanego w taki sposób, którego – jak mi się wówczas wydawało – nikt nie stosował. Na pewno Lutosławski był jednym z tych kompozytorów – może najważniejszym, którzy zainspirowali mnie do tych poszukiwań. W tym czasie w powszechnej świadomości miłośników nowej muzyki funkcjonowały już takie jego utwory, jak *Muzyka żałobna*, *Gry weneckie*, *II Symfonia*, *Livre pour orchestre*, powstawały nawet opracowania naukowe nowych technik stosowanych w tych utworach, ale osobiście nigdy nie miałem potrzeby analizowania tych partytur być może w obawie przed pokusą uzależnienia i naśladownictwa. Wolałem poszukiwać własnej drogi.

Metodą prób i błędów odkryłem po kilka układów dwu-, trzy-, cztero- i szesciodźwiękowych, które transponowane określoną ilość razy oraz o określonej odległości utworzą dwanaście różnych dźwięków. Nie ograniczyłem się jednak do układów skupionych tych struktur, ale zacząłem budować układy przestrzenne, stosując tzw. przewroty symetryczne. Na początku lat siedemdziesiątych miałem już kompletne tablice, za pomocą których można utworzyć 1244 dwunastodźwięki o różnej budowie. Ale jest to tylko wycinek możliwości, który nieco arbitralnie uznałem za najbardziej praktyczny. Po opanowaniu techniki budowania przewrotów symetrycznych i dalszych transpozycji uzupełniających można utworzyć wiele następnych układów dwunastodźwiękowych⁶.

⁴Tamże, s. 264.

⁵W. Lutosławski, *Partytura utworu Łańcuch 2*, Kraków 1985.

⁶Ostateczna nazwa: *Tablice przestrzennych układów zwierciadlanych struktur cząstkowych dwunastodźwięku*, autor projektu: Bohdan Riemer.

Trudno mi teraz sobie przypomnieć, na jakim etapie pracy nad porządkowaniem tego materiału przyjrzałem się partyturze *Pięciu pieśni do słów K. Iłakowiczówny* Lutosławskiego i to, co w nich znalazłem, wprawiło mnie w zdumienie. Układy dźwiękowe wielu fragmentów tego utworu można było odczytać z moich tablic. Miałem satysfakcję, że to, co zacząłem odkrywać dla siebie, kilkanaście lat wcześniej stosował kompozytor tej miary. Widocznie nie było to wynikiem jedynie czystej kalkulacji, ale miało jakąś wartość obiektywną. Znacznie później zauważyłem podobne rozwiązania sporadycznie u innych kompozytorów, więc czekałem na to, że pojawi się jakaś praca teoretyczna na ten temat, ale przez te wszystkie lata nie dowiedziałem się niczego więcej. Swoje odkrycie traktowałem bez większych emocji, nigdy natomiast nie ukrywałem wiedzy na ten temat, chętnie dzieliłem się nią ze swoimi uczniami, studentami, kolegami, jednak tylko w wypadku, gdy widziałem u nich autentyczne zainteresowanie i zrozumienie problemu. Z czasem coraz częściej bywałem przekonywany przez kolegów, że materiał, który posiadam, powinien zostać udostępniony w postaci publikacji.

Nie pozostało mi nic innego, jak dopisać do moich Tablic uzasadnienie teoretyczne, objaśnić najprostsze sposoby posługiwania się nimi, aby wreszcie po czterdziestu latach je opublikować. W ten sposób powstała praca, w postaci wydanej niedawno książki, w której krótki rozdział poświęcony Lutosławskiemu jest zaledwie sygnałem i zachętą do dalszych badań tego problemu⁷.

Zanim przystąpię do podania przykładów zastosowania zapisu z moich Tablic do analizy układów dźwiękowych w muzyce Lutosławskiego, muszę objaśnić podstawowe zasady mojego systemu oraz znaczenie użytych symboli.

Podstawową jednostką harmoniczną jest struktura cząstkowa dwunastodźwięku, która może zawierać 2, 3, 4 lub 6 dźwięków, ale tylko takich, które po transpozycji o określony interwał i odpowiednią ilość razy utworzą 12 różnych dźwięków. Najbardziej skupioną postać każdej ze struktur cząstkowych nazwałem postacią pierwotną. Ma ona zawsze budowę zwierciadlaną (identyczne interwały czytane zarówno w górę, jak i w dół), co umożliwia dokonywanie w nich tzw. przewrotów symetrycznych. Jeżeli z tych samych dźwięków można w obrębie oktawy utworzyć układ zwierciadlany o innej budowie, wówczas otrzymamy układ, który nazwałem postacią wtórną danej struktury. Może ona również podlegać przewrotom symetrycznym.

Liczbę dźwięków struktury (inaczej rząd struktury) notuję jako liczbę oczek w polu kostki do gry (w tekście pisanym jest to liczba kropek w nawiasie kwad-

⁷B. Riemer, *Układy przestrzenne struktur zwierciadlanych w dwunastodźwiękowym stroju temperowanym*, Bydgoszcz 2012.

ratowym). Poszczególne struktury każdego rzędu zostały oznaczone kolejnymi cyframi rzymskimi oraz, w razie potrzeby symbolem „ α ” dla układów postaci pierwotnej lub „ β ” dla układów postaci wtórnej. Ponieważ wszystkie układy dźwiękowe postanowiłem notować metodą względną, więc cyfry arabskie zostały zarezerwowane wyłącznie do zapisu liczby półtonów, a więc faktycznych odległości między dźwiękami. W razie potrzeby stosuję znaki „+” oraz „-” dla określenia kierunku tworzenia interwałów w układach budowanych sukcesywnie.

Przyjąłem zasadę zarówno porządkowania struktur, jak i tworzenia wszelkich układów od wartości najmniejszych po największe, z tym że struktury o pełnej transpozycyjności występują przed strukturami o transpozycyjności ograniczonej. Pierwsze struktury każdego rzędu są szeregiem półtonów, a ostatnie dzielą oktawę na równe części.

Istnieje dziewiętnaście struktur tego rodzaju: cztery dwudźwiękowe, cztery trzydźwiękowe, pięć czterodźwiękowych i sześć sześciodźwiękowych. Oto ich zestawienie (cyfry arabskie symbolizują kolejne interwały postaci pierwotnej w półtonach):

[:]I 1	[:]II 3	[:]III 5	[:]IV 6		
[:]I 1 1	[:]II 2 2	[:]III 5 5	[:]IV 4 4		
[:]I 1 1 1	[:]II 2 1 2	[:]III 2 3 2	[:]IV 1 4 1	[:]V 3 3 3	
[:]I 1111	[:]II 2112	[:]III 2212	[:]IV 1141	[:]V 1313	[:]VI 2222

Osobiście nigdy nie czułem się powołany do dokonywania głębszej analizy twórczości jakiegokolwiek kompozytora, a w wypadku Lutosławskiego, w celu wykazania obecności struktur cząstkowych dwunastodźwięku w jego muzyce ograniczyłem się zaledwie do pobrania kilku próbek z różnych utworów lub do reinterpretacji tego, co zaprezentowali inni autorzy.

Zacznę od podania przykładów dwunastodźwięków zwierciadlanych utworzonych ze struktur cząstkowych, które nie zazębiają się ze sobą, dzięki czemu ich obraz jest bardzo czytelny. Piony akordowe demonstrują w układzie poziomym (jak na klawiaturze instrumentu), podając kolejno: symbol struktury cząstkowej, najniższy dźwięk układu, jedenaście kolejnych interwałów, wreszcie najwyższy dźwięk układu. Dla większej przejrzystości interwały struktury cząstkowej notuję w nawiasie pomijając znak „+” między nimi, a pozostawiając ten znak przed interwałem przesunięcia sukcesywnego. Rozpoczynając od najniższego bądź najwyższego dźwięku, bez trudu odczytamy kolejne dźwięki układu. Ewentualna zamiana enharmoniczna jakiegoś dźwięku w stosunku do zapisu w partyturze nie ma znaczenia.

- [::]Ia as (1 1 1) +5 (1 1 1) +5 (1 1 1) es² *Pieć pieśni 2. Wiatr* t. 96
- [::]IIa f (2 1 2) +3 (2 1 2) +3 (2 1 2) d² ----- jw. t. 93
- [::]IIIa d (2 3 2) +1 (2 3 2) +1 (2 3 2) cis² ----- jw. t. 91
- [:::]IV Des (2 11 6 11 2) +7 (2 11 6 11 2) c⁴ *Pieć pieśni 5. Dzwony cerkiewne* od t. 244
- [::]IVβ H (6 1 6) +1 (6 1 6) +1 (6 1 6) e³ *Gry weneckie cz. IV 33-34*
- [::]IVα Es (6 7 6) +7 (6 7 6) +7 (6 7 6) d⁴ ----- jw. 1-6

Równie czytelne są dwunastodźwięki utworzone z dwóch różnych odmian tej samej struktury cząstkowej albo dwóch różnych układów tej samej odmiany. Budowa zwierciadlana jest zachowana, ponieważ skrajne układy struktury cząstkowej są jednakowe.

- [::]IVαβa E (6 7 6) +1 (6 1 6) +1 (6 7 6) a² *Gry weneckie cz. IV 16-17*
- [::]IVα G (6 5 6) +4 (1 5 1) +4 (6 5 6) gis³ ----- jw. 18-21

Jeżeli dźwięki układu struktury cząstkowej i jej przesunięcia uzupełniającego zazębiają się ze sobą, wówczas następuje zmiana interwałów wewnątrz dwunastodźwięku. Budując linearnie taki układ, zapisujemy interwał przesunięcia sukcesywnego ze znakiem „-”, co oznacza chwilową zmianę kierunku budowania interwałów.

- [::]IVα d (6 5 6) -7 (6 5 6) -7 (6 5 6) es² *Gry weneckie cz. IV 36-38*

Układ ten jako dwunastodźwięk sumaryczny posiada następujące sąsiedztwo interwałów:

6 4 1 5 1 (3) 1 5 1 4 6

W tym wypadku zakwalifikowanie zależności pionu dwunastodźwiękowego od danej struktury czterodźwiękowej podyktowane było analizą interwałów skrajnych, a także wystąpieniem tej struktury w tym utworze wcześniej, w układach niezazębiających się. Zazębianie się struktur cząstkowych dwunastodźwięku występuje u Lutosławskiego bodaj po raz pierwszy na początku pieśni *Wiatr* z cyklu *Pieć pieśni do słów K. Iłlakowiczówny*. Dwunastodźwięk sumaryczny (tremolo instrumentów smyczkowych) jest tu niemal klasterem (2 1 1 1 1 1 1 1 1 2), natomiast dwie harfy eksponują jego wewnętrzną budowę, czyli trzy uzupełniające się do dwunastodźwięku położenia struktury [::]IIIa **2 1 2**. W tej samej pieśni spotykamy jeszcze kilkakrotnie zazębiające się ze sobą układy czterodźwiękowych struktur cząstkowych tworzących dwunastodźwięki:

Organizacja wysokości dźwięków w utworach Witolda Lutosławskiego...

W. Lutosławski - *Pięć pieśni na głos żeński i 30 instrumentów solowych* (śl. K. Iłakowiczówna)
2. "Wiatr" - DWUNASTODŹWIĘKI SUMARYCZNE:

takty 100 - 106 i 110 - 113

$S^{12^*} ([::]V)$

Ais 3 Cis 2 Dis 1 E 2 Fis 1 G 1 As 1 A 2 H 1 c 2 d 3 f

takty 119 - 122

$S^{12^*} ([::]III)$

H 2 Cis 2 Dis 1 E 1 F 1 Fis 1 G 1 As 1 A 1 B 2 c 2 d

końcowy dwunastodźwięk (pizz.)

$S^{12^*} ([::]V)$

f 3 gis 3 h 2 cis¹ 1 d¹ 2 e¹ 3 g¹ 2 a¹ 1 b¹ 2 c² 3 es² ges²

Jest rzeczą charakterystyczną, że w pieśni *Wiatr* z cyklu *Pięciu pieśni...* wszystkie czterodźwięki cząstkowe mają postać pierwotną, natomiast czterodźwięki występujące w skomponowanym kilka lat później utworze *Gry weneckie* przybierają postać przewrotów symetrycznych oraz występują w obydwu odmianach struktury.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na technikę, którą nazywam przetaczaniem struktur cząstkowych w górę lub w dół skali wysokościowej. Przetaczanie w górę polega na tym, że dźwięki struktury cząstkowej, które znajdowały się w najniższym położeniu, zostają przeniesione o oktawę do góry, i taki zabieg może być powtórzony kilkakrotnie. Bywa, że związane to jest ze stopniowym budowaniem dwunastodźwięku albo z jego transpozycjami o interwał przesunięcia uzupełniającego. Przetaczanie lub transpozycja w dół skali polega na przeniesieniu o oktawę niżej najwyższego położonego układu dźwięków struktury cząstkowej.

W. Lutosławski - *Pięć pieśni na głos żeński i 30 instrumentów solowych*
2. "Wiatr" (takty 80 - 83)

PRZETACZANIE CZTERODŹWIĘKÓW CZĄSTKOWYCH:

$[::]III$
2 3 2 (± 4)

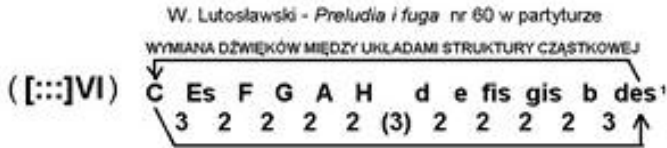
$[::]II$
2 1 2 (± 4)

1. w. takty 91 - 99

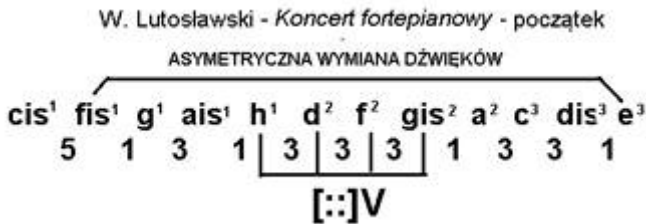
TRANSPOZYCJE BEZ ZMIANY KONSTELACJI

$S^{12^*} [::]III$ 2 3 2 $S^{12^*} [::]II$ 2 1 2 $S^{12^*} [::]I$ 1 1 1

Budowa struktur cząstkowych tworzących dwunastodźwięk może zostać naruszona w wypadku, gdy kompozytor dokona wymiany dźwięków między nimi. Jeżeli taka wymiana jest wynikiem przewrotu symetrycznego, wówczas zostaje zachowana zwierciadlana budowa dwunastodźwięku. Jeżeli w przykładzie przedstawionym poniżej zamienimy ze sobą dwa skrajne dźwięki, wówczas powstaną dwa różne szeregi całotonowe:



W wypadku gdy wymiana dźwięków nie nastąpi z zachowaniem symetrii, wówczas oczywiście otrzymamy również asymetryczną budowę dwunastodźwięku. Następnym dwunastodźwiękiem jest tego przykładem. Jeżeli zamienimy w nim dźwięk drugi z ostatnim, wówczas otrzymamy uzupełniające się położenia struktury [::]V w przesunięciu sukcesywnym +1.



W początkowym okresie stosowania przez Lutosławskiego nowej techniki organizacji wysokości dźwięków przeważają symetryczne dwunastodźwięki, które z biegiem czasu ustępują miejsca układom asymetrycznym o zmiennej liczbie dźwięków, co nie świadczy jeszcze o tym, że kompozytor zrezygnował ze stosowania struktur cząstkowych, tylko że wprowadza do nich takie elementy, jak odkształcenia asymetryczne, stopniowe czy niekompletne uzupełnienia, wymianę dźwięków między układami itp. Analiza tych układów jest niezmiernie pracochłonna ze względu na coraz bardziej wyrafinowany i wielowymiarowy warsztat kompozytora. Takie zacieranie pierwotnie zwierciadlanego układu będzie coraz częstszym zabiegiem w twórczości Lutosławskiego, co można łatwo wytłumaczyć potrzebą poprawy jakości brzmienia na przykład w postaci szukania najniższego dźwięku, który byłby podstawą układu alikwotów dla dźwięków położonych wyżej. Tutaj autorzy analizujący twórczość Lutosławskiego podkreślają znaczenie dwóch układów – takich, w których dźwięk najniższy odległy jest od następnego

o kwintę czystą, od tych, w których tą odległością jest tryton. Poza tym dźwięki basowe ulegają nieraz zdwojeniom oktawowym, co wydaje się ukłonem w stronę tradycyjnej instrumentacji.

Ważnym problemem analitycznym jest pytanie – jak organizacja wysokości dźwięków w utworach Lutosławskiego koresponduje z innymi elementami konstrukcji utworu, zwłaszcza takimi, jak: faktura, instrumentacja oraz czas, w znaczeniu częstotliwości zmian poszczególnych układów, szczególnie układów kontrastujących ze sobą. W dziedzinie faktury na przeciwległych krańcach można postawić piony akordowe, i to zarówno dwunastodźwiękowe, jak i zawierające mniejszą liczbę dźwięków, a z drugiej strony precyzyjnie ułożoną siatkę wysokości dla z reguły kilkadziesiąt dźwięków motywów melodycznych granych przez poszczególne instrumenty, czyli tego, co jest charakterystyczne zwłaszcza dla sekcji aleatorycznych, a Lutosławski nazywa procedurą modalną. Jeśli te dwa skrajne modele kształtowania wysokości dźwięków spotykają się ze sobą w jakimś fragmencie utworu, wówczas są z reguły powierzane innym grupom instrumentów, tworząc swoisty kontrapunkt planów brzmieniowych.

Oddzielny problem stanowi analiza organizacji wysokości dźwięków w układach typowo linearnych, a więc wówczas, gdy mamy do czynienia z samodzielną melodią lub kontrapunktycznym splotem kilku melodii. Zjawisko to spotykamy zwłaszcza w ostatniej fazie twórczości kompozytora. Należy wówczas zadać pytanie, na ile elementy techniki wypracowane przez Lutosławskiego wcześniej zostają wykorzystane do tworzenia melodii i w jakim kierunku są rozwijane.

Czy muzykę Lutosławskiego można jednoznacznie podłączyć do jakiegoś nurtu w muzyce XX wieku. Chyba nie jest to łatwe ze względu na oryginalność jego temperamentu artystycznego oraz techniki kompozytorskiej. Lutosławski nie odrzucał z góry żadnej techniki, żadnego systemu, co najwyżej mówił, że pewne rzeczy go nie interesują. Twierdził nawet, że najbardziej absurdalne pomysły w sztuce mogą nieoczekiwanie dać pozytywne rezultaty. Poszukiwanie nowych rozwiązań, rozwijanie tych już zdobytych oraz – jak często podkreślał – znużenie tym, co osiągnął dotychczas, wydają się charakteryzować całą drogę twórczą kompozytora.

Obok nowatorskich zdobyczy w dziedzinie formy, pierwszoplanowym zagadnieniem w muzyce Lutosławskiego jest precyzyjne zagospodarowanie przestrzeni dźwiękowej. Dotyczy to zarówno kilkadziesiąt dźwięków komórek niekiedy wzbogaconych nawet o mikrotony, jak i układów tak rozległych, że zdają się wykraczać poza skalę instrumentów, a jedne i drugie kontrolowane są starannie przez twórcę zmierzającego do uzyskania odpowiedniego efektu brzmieniowego. Toteż określanie muzyki Lutosławskiego mianem atonalnej nie wydaje się właściwe. Można by użyć określenia nowa tonalność, ale określenie takie zbyt silnie kojarzy się z językiem epok minionych. Zakres środków organizacji wysokości dźwięków stosowanych przez kompozytora skłonny jestem nazwać *modalnością dwunasto-*

dźwiękową. Jest to kontynuacja tego kierunku, którym podążał wcześniej Bartók, nieco później Messiaen, a Lutosławski pokazał swoją dojrzałą twórczością, że w dwunastu dźwiękach stroju temperowanego można znaleźć nowy porządek, ale również to, że porządek ten służy rzeczy znacznie ważniejszej, którą jest poszukiwanie nowego piękna.

Bibliografia

- Gwizdalanka Danuta, Meyer Krzysztof, *Lutosławski – droga do mistrzostwa*, PWM, Kraków 2004.
- Lutosławski Witold, *O rytmice i organizacji wysokości dźwięków w technice komponowania z zastosowaniem ograniczonego działania*, [w:] „Spotkania muzyczne w Baranowie” 1, Muzyka w kontekście kultury, PWM 1978.
- Rae Charles Bodman, *Muzyka Lutosławskiego*, przeł. Stanisław Krupowicz, PWN, Warszawa 1996.
- Riemer Bohdan, *Układy przestrzenne struktur zwierciadlanych w dwunastodźwiękowym stroju temperowanym*, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2012.

Organization of sound pitch in the pieces of Witold Lutosławski The problems related with the analysis of this phenomenon

Lutosławski has said many times that he considers the organization of the sound pitch as the most important matter. He kept on working on creating his own means in this field, however, he avoided giving any details with regards to this topic. Since the half of the 50-ties, he created 12-sound systems using appropriately selected intervals in order to achieve the intended tone. These systems proved to be very useful for the technique of the controlled aleatorism worked out by the composer.

The author of the article presents his own method of classifying the 12-sounds depending on the presence of so called fractional structures in them and provides the examples of analysis of many fragments of Lutosławski music with the use of tables constructed by him. These tables are the main part of his article. Bohdan Riemer, *Spatial systems of mirror structures in a 12-sound temperament tune*, Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz 2012.

The author also focuses on the correlation of the sound pitch with other elements of a composition and ponders on the direction of evolution of these phenomena in the music of Lutosławski.