

Klasyki muzyki europejskiej XX wieku w świadomości twórczej Witolda Lutosławskiego*

Kwestia narodowej tożsamości Witolda Lutosławskiego jako twórcy, który wpisując się do historii muzyki polskiej XX wieku, zajął też poczytne miejsce w dziejach muzyki powszechnej, nasuwa równoległe pytanie o uniwersalny charakter jego dzieła. Będąc kompozytorem polskim, wpisującym się w dziedzictwo rodzimej kultury, Lutosławski – już od początków swej twórczej aktywności – przejawiał także głębokie poczucie przynależności do kultury ponadnarodowej, do świata jakości i wartości wytworzonych nie tylko na gruncie wielkiej tradycji klasyczno-romantycznej, lecz także przez klasyków muzyki XX wieku. Była to, jak można sobie wyobrazić, relacja niezwykle dynamiczna, w której racje osobiste, doświadczenia wyniesione ze studiów kompozycji, rodzime otoczenie muzyczne i inspirujące odniesienia na zewnątrz musiały stale wchodzić ze sobą w interakcje, których mechanizm pozostanie tajemnicą aktu twórczego. Próbuąc odpowiedzieć na pytanie o pierwiastki uniwersalne w dziele Lutosławskiego, jakie czerpał on ze spuścizny wybranych twórców europejskich minionego stulecia, chciałbym odwołać się przede wszystkim do jego wypowiedzi, zarówno opublikowanych, jak też niepublikowanych, znajdujących się w archiwum kompozytora w Fundacji Paula Sachera w Bazylei. Oprócz wartości czysto dokumentalnej wypowiedzi te mają również walor deklaracji estetycznych, ukazujących z wielu stron świadomość twórcy *Paroles tissées* jako artysty, który próbował odnaleźć własne

* Artykuły należące do bloku „Witold Lutosławski – kompozytor narodowy?\": Zbigniewa Skowrona, Romana Bergera i Mieczysława Tomaszewskiego, zostały wygłoszone na konferencji o tym samym tytule, która odbyła się w Warszawie 29 listopada 2004 roku. Konferencję zorganizowały: Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego i Fundacja Kultury Polskiej.

miejsce w muzyce XX wieku w ciągłym, kreatywnym dialogu z jej zastanym dziedzictwem.

Poczucie szczególnego związku z tradycją muzyki europejskiej dało o sobie znać jeszcze podczas studiów Lutosławskiego w Konserwatorium Warszawskim, czego najlepszym dowodem pozostaje jego *Sonata fortepianowa* z 1934 roku, świadcząca o fascynacjach muzyką Claude'a Debussy'ego i Maurice'a Ravela. Jest faktem znamiennym, że Lutosławski traktował ten utwór drugoplanowo, jakby dawał do zrozumienia, że oddziaływanie w nim francuskich impresjonistów jest zbyt naoczne, niewspółmierne do pierwiastków własnych, osobistych. Niemniej, owe młodzieńcze fascynacje muzyką francuską utrwaliły się na zawsze w świadomości twórczej Lutosławskiego. Doznania te pozostały dlań, jak można sądzić, stałym punktem odniesienia, swoistym aksjomatem estetycznym, który towarzyszył kompozytorowi w kreacyjnych wyborach na przestrzeni całej jego twórczości i ucieleśniał się w dźwiękowej szacie jego dzieł.

Mówiąc o wyjątkowym znaczeniu francuskich impresjonistów dla Lutosławskiego, warto zwrócić uwagę na głębsze zakorzenienie tych inspiracji. Tym bowiem, co zwracało go ku Debussy'emu i Ravelowi, było szczególne przywiązanie do kultury francuskiej, o czym świadczy następująca wypowiedź kompozytora:

Kiedy mam odpowiedzieć na pytanie o mój stosunek do kultury francuskiej, w chwilach takich żałuję, że jestem kompozytorem, a nie poetą. Pytanie to bowiem dotyczy w moim wypadku tak gorących i żywych uczuć, że dla wyrażenia ich pragnąłbym przywołać tu wszystkie najpiękniejsze słowa, jakie istnieją. Niestety, muszę się zadowolnić prostą, niewyszukaną mową człowieka, który z tytułu swego zawodu nawykły jest raczej do milczenia. Niech mnie usprawiedliwi fakt, że obcowanie z kulturą francuską i jej najróżniejszymi produktami nie jest dla mnie bynajmniej czymś odświętnym. Jest, przeciwnie, głęboko zakorzenionym zwyczajem, bez którego życie byłoby trudne do wyobrażenia¹.

Po tej wstępnej deklaracji jej autor wspomina swe pierwsze kontakty – jeszcze w dzieciństwie – z muzyką Debussy'ego i Ravela, a także doświadczenia z ich muzyką orkiestrową, wyniesione w latach międzywojennych z Filharmonii Warszawskiej. Podkreśla zwłaszcza znaczenie twórczości Alberta Roussela: „Tu przyznać się muszę do bezpośredniego wpływu, jaki wywierała na mnie jego muzyka na moją własną twórczość w ciągu dobrych kilku lat. Mam na myśli w szczególności moją symfonię napisaną w latach czterdziestych”². By przekonać się, jak silne były te inspiracje, wystarczy już samo słuchowe porównanie tejże *I Symfonii* z *III Symfonią* Roussela. O wpływie tradycji francuskiej świadczy wymowne stwierdzenie Lutosławskiego:

Do decydujących momentów w moim życiu zaliczam pierwszą podróż do Francji w roku 1946. Było to dla mnie niby poznanie bardzo bliskiej osoby, znanej dotychczas z korespondencji. [...] Dziś znajduję się w tym momencie życia, w którym skłonność do syntez i obrachunków często góruje nad żądzą chłonięcia rzeczy nowych. Zdaję sobie wtedy sprawę, że z dwóch tradycji, jakie zapoczątkowały muzykę XX wieku, tj. z tradycji Schönbergowskiej i Debussy'owskiej, ta ostatnia jest tą właśnie, której przewagę czuję w mojej własnej pracy kompozytorskiej³.

Lutosławski często wskazywał w swoich wypowiedziach na Debussy'ego jako na jeden z głównych punktów odniesień dla własnej twórczości, jednak nie napisał planowanego o nim

¹ *Stosunek do kultury francuskiej*, niedatowany maszynopis – Bazylea, Paul Sacher Stiftung (dalej: PSS).

² *Ibidem*. W archiwum kompozytora w PSS zachował się niepublikowany tekst (rękopis) o *III Symfonii* Roussela, ogłoszony w Akademii Muzycznej w Bazylei prawdopodobnie w czerwcu 1970 roku.

³ *Stosunek do kultury francuskiej*, *op. cit.*

artykułu. Jedno z najcenniejszych wczesnych świadectw afirmacji dzieła Debussy'ego i jego roli w historii muzyki XX wieku zawiera niepublikowany tekst Lutosławskiego pt. *Wysokość dźwięku, interwał, współbrzmienie* przygotowany jako wykład na kursy kompozytorskie w Stanach Zjednoczonych – w Tanglewood (Massachusetts)⁴. W tekście tym pisał:

Debussy – jak wiemy – stanowi epokę, jeśli chodzi o wiedzę o współbrzmieniu. Wiedza ta nie wynika z dociekań teoretycznych, jest zdobyta empirycznie, jest rodzajem daru natury, jest wynikiem głębokiej duchowej potrzeby, a przy tym wyrazem specyficznego sensualnego temperamentu. Skierowanie maksymalnego napięcia uwagi na współbrzmienie [podkr. Z.S.] w jego tysięcznych odmianach, jako na zjawisko posiadające samodzielną wartość ekspresyjną, niezależnie od dawnej tzw. funkcji, pozwala Debussy'emu odkryć w tej dziedzinie niezwykle bogactwa możliwości, które długi szereg jego następców będzie dalej rozwijał. Między innymi to właśnie zdumiewa mnie w geniuszu Debussy'ego, że w tak krótkim przeciągu czasu pokazał tak nieprzejrzane i niewykorzystane przedtem możliwości, jakie kryła w sobie 12-dźwiękowa skala równomiernie temperowana, będąca – jak wiemy – tworem wyprowadzonym w zasadzie z szeregu harmonicznego [podkr. Z.S.]⁵.

Powyższa wypowiedź dotyczy wprawdzie inspiracji techniczno-kompozytorskich, jednak nie ulega wątpliwości, że wywarły one wpływ na estetyczną postawę Lutosławskiego wobec materiału muzycznego; postawę zakładającą jako warunek *sine qua non* zmysłowy walor dźwięku ujęty wszakże w misterną, ściśle skalkulowaną konstrukcję.

Wspomniane odniesienia Lutosławskiego do nurtów XX-wiecznej muzyki francuskiej i jej wybranych przedstawicieli (znalazł się wśród nich również Olivier Messiaen⁶), jawią się jako relacja afirmująca. Jednak z muzyką europejską łączył go także inny typ relacji, którą można by określić jako zdystansowaną lub krytyczną. Dotyczy ona w ogólności Szkoły Wiedeńskiej XX wieku, zaś w szczególności – jej dwóch przedstawicieli: Antona Weberna i Arnolda Schönberga. Mówiąc o tej relacji, warto wspomnieć o kontekście, w jakim się ona kształtowała. Inaczej bowiem niż w przypadku muzyki francuskiej, z twórczością wiedeńców mógł zetknąć się Lutosławski szerzej dopiero po roku 1946, kiedy zaczął wyjeżdżać za granicę, zaś w polskich warunkach stało się to możliwe dopiero po roku 1956. Przyspieszona lekcja dodekafonii, jaka stała się wówczas doświadczeniem polskich twórców, nie mogła również ominąć Lutosławskiego. W tym jednak momencie zajął on krytyczne stanowisko zarówno wobec roli Schönberga, jak i Weberna, bynajmniej nie podziеляjąc pod tym względem entuzjazmu ani Theodora W. Adorna, ani awangardowej grupy „młodych gniewnych” spod znaku Międzynarodowych Letnich Kursów Nowej Muzyki w Darmstadtzie.

Postawę Lutosławskiego wobec Weberna można by określić jako ambiwalentną. Z jednej bowiem strony świadczy ona o wielkim uznaniu dla nowatorstwa koncepcji Weberna, z drugiej zaś – o głębokim przekonaniu, że przyczynił się on ostatecznie do dezintegracji systemu tonalnego i związanych z nim zasad konstrukcji dzieła. W refleksji Lutosławskiego nad wynalazkami Weberna powraca nieustannie myśl, iż dokonał on dezintegracji *me l o d i i* będącej dziedzictwem epoki klasycyzmu-romantycznej.

Refleksja na temat Schönberga i jego roli w historii muzyki XX wieku stanowiła częsty motyw wypowiedzi Lutosławskiego, przy czym – podobnie jak w postawie wobec Weberna – dominował w nich ton krytyczny. Przedmiotem tej krytyki była destrukcyjna – zdaniem

⁴ Kursy te odbywały się w Berkshire Music Center w lecie 1962 roku.

⁵ *Wysokość dźwięku, interwał, współbrzmienie*, maszynopis, PSS, s. 2.

⁶ „Dzieła Oliviera Messiaena – pisał Lutosławski – zawdzięczam wiele. Jego muzyka nie miała wprawdzie na mnie nigdy bezpośredniego wpływu, jednak jej oblicze i połączona z tym jej wielkość stanowią dla mnie osobiście fakt o wielkim znaczeniu”. Por. *Olivier Messiaen*, maszynopis, PSS.

Lutosławskiego – rola techniki dwunastotonowej, zwłaszcza w wymiarze melodycznym i harmonicznym dzieła muzycznego.

Obca jest dla mnie u Schönberga – mówił w jednej z rozmów Lutosławski – wyższość systemu nad kontrolą słuchową. Ta ostatnia jest oczywiście obecna w jego muzyce – Schönberg był wszak znakomitym kompozytorem. Niemniej, system w jego sztuce przybiera znaczenie uniwersalne i determinuje komponowanie nie jednego utworu, lecz całej serii utworów. Nie dzieje się tak nigdy w moim przypadku. Zawsze wypracowuję z systemu nowe elementy dla każdego nowego utworu, co służy mojej muzycznej wyobraźni⁷.

W wielu innych wypowiedziach Lutosławskiego na temat systemu Schönberga pojawiają się tony krytyczne wobec jego roli w historii muzyki XX wieku. Twórca *Paroles tissées* najwyraźniej nie mógł uznać postępowej roli Schönberga w dziejach muzyki XX-wiecznej, roli nieprzystającej do jego własnej wizji, w której idea materiału 12-tonowego stopiła się z wysublimowanym poczuciem walorów brzmieniowych i swoistej dramaturgii dźwiękowych zdarzeń.

W muzyce XX wieku – stwierdzał Lutosławski – można rozróżnić dwa źródła tradycji. Jedno to Schönberg i jego szkoła, drugie – mniej oczywiste dla wielu – to Debussy i wielorakie konsekwencje jego odkryć. [...] Jest to źródło najważniejsze, a w każdym razie bardziej trafiające do mego przekonania. Debussy był empirykiem. Jego niezwykła wyobraźnia dźwiękowa oferowała mu pomysły, które – jak się wydaje – musiały być konfrontowane z doświadczeniem, z bezpośrednią reakcją na zjawiska dźwiękowe⁸.

Będąc świadkiem radykalnych propozycji awangardowych, które także składały się na jego osobiste doświadczenia, Lutosławski nieustannie wyrażał troskę o historyczne przetrwanie swego dzieła. Jest faktem zastanawiającym, że również pod tym względem sięgał do wzorów francuskich:

Żywiąc pragnienie trwałości mej produkcji mam stale przed oczami twórczość tych kompozytorów, którym dane było tę trwałość osiągnąć. Jednym z nich jest ponad wszelką wątpliwość Maurice Ravel. [...] Dziś naczelną troską tych wszystkich, którym losy sztuki nie są obojętne, winno być to, co stanie się z nią w bliskiej przyszłości: czy będzie ulegała coraz szybszej degeneracji właściwej okresom poprzedzającym zamknięcie jakiegoś cyklu rozwojowego, czy przeciwnie – wzmocni się, nawiązując do tego, co wielkie i ponadczasowe, co pozwoli jej przetrwać najcięższe próby i podać sztafetę przyszłym generacjom.

W momentach zmuszających do podobnych myśli oglądamy się odruchowo w najbliższą przeszłość, aby znaleźć w niej wartości trwałe i niewątpliwe, zdolne oprzeć się działaniu czasu i przeciwności. Należy do nich na pewno twórczość Ravela, która w gęstwinie sprzecznych tendencji okresu, w którym tworzył, błyszczący jak diament najczystszej wody⁹.

Na zakończenie chciałbym sięgnąć do jednej z wypowiedzi Lutosławskiego na temat Béli Bartóka, znajdującego się – podobnie jak Francuzi – w kręgu najbliższych inspiracji. Wypowiedź ta świadczy nie tylko o podejściu jej autora do folkloryzmu Bartóka, ale też – ogólniej – do folkloryzmu jako nośnika pierwiastków narodowych. Zarysowuje się w niej hierarchia wartości, w której nurt ten zyskuje wyższy, uniwersalny sens:

To, co komunikuje nam muzyka, obawiamy się określać słowami. Wiemy bowiem z góry, że zamiast dać świadectwo złożonemu i tajemniczemu zjawisku, ślizgamy się tylko po jego powierzchni lub

⁷ B.A. Varga: *Lutosławski Profile*. Londyn 1976, s. 17. Por. także Z. Skowron: *Improwizacje na zadany temat. Nieznany list Witolda Lutosławskiego do Bo Wallnera*. „Ruch Muzyczny” 2003, nr 26, s. 29–33.

⁸ Niedatowany tekst bez tytułu.

⁹ Rękopis, PSS.

zgoła popadamy w trywialność. Toteż z wahaniem formułuję tu myśl, że muzyka Bartóka mówi nam o wielkich sprawach. Określenie takie jest z pewnością nie całkiem jasne. Aby je uczynić bardziej zrozumiałym, posłuchajmy w skupieniu choćby wolnej części *Divertimenta na smyczki* czy ostatniej części *VI Kwartetu*. Zapomnimy wtedy o „ludowości”, „węgierskości” Bartóka, a nawet o tym, że pozostanie on jednym z klasyków naszego stulecia. Muzyka ta przeniesie nas ponad miejsce i czas – w regiony tych spraw i uczuć, które zawsze łączyły i łącząć będą wszystkich ludzi¹⁰.

Sądzę, że powyższe stwierdzenie stanowi cenny klucz do zrozumienia muzyki samego Lutosławskiego. Czyż bowiem i on nie pragnął „mówić nam o wielkich sprawach”? Czyż nie temu służy wyraz emocji i kreowanie muzycznego świata z właściwym mu poczuciem substancji dźwiękowej i dramaturgii zdarzeń? Niepowtarzalność idiomu Lutosławskiego polegała na tym, że czerpiąc z XX-wiecznej nowej muzyki, przetworzył on jej wybrane elementy w jedyną w swoim rodzaju wizję, konfrontując je z zakresem muzycznych uniwersaliów zakorzenionych w wielkiej tradycji. W świetle przytoczonych wypowiedzi wpływ muzyki europejskiej, zwłaszcza francuskich klasyków XX wieku, na rozwiązania dźwiękowe Lutosławskiego i ich stronę emocjonalno-ekspresyjną jawi się z całą wyrazistością. Obecność stylowych i estetycznych uniwersaliów w jego twórczości sprawia, że będąc przedstawicielem muzyki polskiej staje się zarazem kompozytorem ponadnarodowym. Pozostaje, oczywiście, druga strona zwierciadła – intymny przekaz tej muzyki, zasób treści znanych samemu tylko twórcy i – jak wiadomo – pilnie przezeń strzeżonych, nawet przed najbliższymi słuchaczami. Czy zatem – i w jakiej mierze – ta ezoteryczna sfera (zakładając, że można odsonić jej tajemnice) czyni go kompozytorem narodowym? Czy można, na przykład, uznać jej związek ze wspólnotą polskich doświadczeń zbiorowych drugiej połowy XX wieku? Niechęć Lutosławskiego do deklaracji na temat własnej twórczości wychodzących poza jej wymiar czysto dźwiękowy, a zwłaszcza do reminiscencji o charakterze osobistym, nie pozwala wprawdzie odpowiedzieć wprost na te pytania, jednak rozgrywający się w wielu jego utworach dramat, który osiąga apogeum w *Koncercie wiolonczelowym* czy w *III Symfonii*, skłania do wniosku, że nie są to bynajmniej pytania retoryczne.

¹⁰ Tekst bez tytułu (maszynopis, PSS), napisany prawdopodobnie w 1970 roku z okazji dwóchsetnej rocznicy urodzin Ludwiga van Beethovena i dwudziestej piątej rocznicy śmierci Béli Bartóka.