Błażej Wiliński

Muzyka ludowa w twórczości Witolda Lutosławskiego

Spis kompozycji 36

Bibliografia 38

Błażej Wiliński

Muzyka ludowa w twórczości Witolda Lutosławskiego[1]

Celem niniejszej pracy jest przedstawienie kompozycji z okresu w twórczości Witolda Lutosławskiego, w którym wykorzystywał on muzykę ludową lub się nią inspirował. Lutosławski czerpał inspirację z folkloru przede wszystkim przed rokiem 1958. Większość badaczy skupia się jednak w swoich publikacjach na dojrzałych kompozycjach starszych lub na całościowym ujęciu życia artysty. Podjąłem się pracy zbadania nurtu o tyle interesującego, iż powstało w nim kilka znaczących dzieł wartych uwagi, takich jak *Melodie ludowe*, *Mała suita*, *Tryptyk śląski, Bukoliki*, *Preludia taneczne*, czy wreszcie *Koncert na orkiestrę*. Tekst jest syntezą informacji zawartych w opublikowanych dotychczas tekstach w języku polskim. Na końcu artykułu zamieściłem spis wszystkich kompozycji Lutosławskiego opartych na melodiach ludowych.

Witold Lutosławski zainteresował się wykorzystaniem polskiej muzyki ludowej dość wcześnie. Już w 1937 roku – być może z inspiracji twórczością Szymanowskiego, pod której wpływem pozostawał w młodości – zaczął kom-

[1] Tekst jest przetworzonym na potrzeby artykułu fragmentem mojej pracy licencjackiej: B. Wiliński, *Muzyka ludowa w twórczości Witolda Lutosławskiego na przykładzie analizy Tryptyku śląskiego*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2010.

ponować orkiestrową *Suitę kurpiowską*[2]. Porzucił jednak pisanie, a szkice zaginęły podczas wojny. Pierwszą ukończoną kompozycją opartą na tematach folklorystycznych z różnych regionów Polski były napisane tuż po II wojnie światowej w 1945 roku *Melodie ludowe*. W tym samym roku powstało także opracowanie *3 kolęd* na głosy solowe, chór i zespół instrumentalny, a rok później *20 kolęd*, na sopran i fortepian. W sumie tytułów muzyki związanej z ludowością w dorobku Witolda Lutosławskiego, nie licząc *Suity kurpiowskiej* oraz opracowań tych samych kompozycji na inny zespół wykonawczy, jak wersja *Bukolik* na altówkę i wiolonczelę itp. – jest piętnaście. Prawie wszystkie powstały w okresie między 1945-1954. Najważniejszymi utworami tego rodzaju są: *Melodie ludowe*, *Mała suita*, *Tryptyk śląski*, *Bukoliki*, *Preludia taneczne* oraz *Koncert na orkiestrę* – będący szczytowym osiągnięciem kompozytowa w tym nurcie[3].

Melodie ludowe to łatwe miniatury fortepianowe o charakterze pedagogicznym. Tematy do nich Lutosławski zaczerpnął ze zbiorów ludowych melodii Jerzego Olszewskiego. I tak pierwsza melodia jest łowicka, druga krakowska, następne są dwie podlaskie, kolejne sieradzkie, siódma to walc kurpiowski, ósma pochodzi z mazur, a cztery ostatnie to tańce śląskie. Powstały na zamówienie Tadeusza Ochlewskiego, reprezentującego PWM, w celu wypełnienia powojennej luki w literaturze pedagogicznej, w której brakowało łatwych, polskich, współczesnych pozycji dla dzieci. Utwory te ze względu na swoją miniaturowość charakteryzują się bardzo skondensowanymi środkami wyrazowymi. Lutosławski nie szuka tutaj odrębnych i oryginalnych cech muzyki ludowej, melodie przez niego wybrane są mało charakterystyczne, ale dlatego też stanowią doskonałą podstawę dla zastosowania nowych środków

[2] T. Kaczyński, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, wyd.II poszerzone, Wrocław 1993, s. 13-14.

[3] J. Paja-Stach, *Lutosławski i jego styl muzyczny*, Musica Iagellonica, Kraków 1997, s. 150-161.
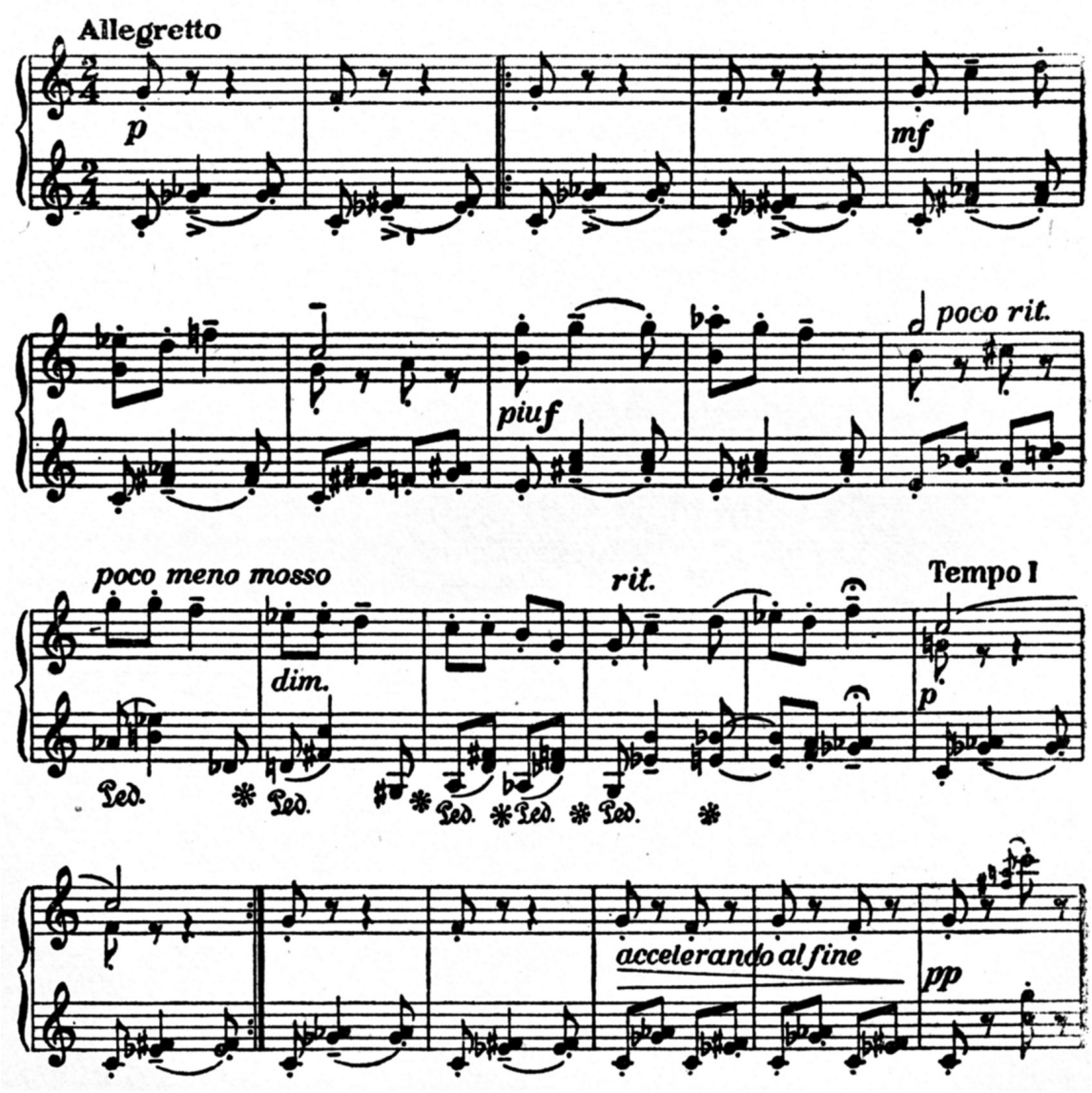
harmonicznych, co stanowi cechę jego stylu opracowywania muzyki folklorystycznej[4]. Dla przykładu, melodia druga – *Hej, od Krakowa jadę* – jest podana w swojej oryginalnej formie. Reprezentuje wszystkie typowe cechy charakterystyczne dla krakowiaka: rytm synkopowany, trzyaktowość oraz eksponowanie IV stopnia. Opracowaniu podlega w niej więc tylko akompaniament z warstwą harmoniczną. Mamy tu zatem podkreślanie akcentów przez tworzenie związków sekundowych (takt 5), przeciwstawianie się opadającej melodii przez akordy relacji trytonowej (takty 11-12), czy półtonowe przesunięcia akordów (takt 13). Te zabiegi nadają znanej melodii nowej kolorystyki, tworząc jej żywą i ruchliwą interpretację[5] [patrz Przykład 1].

Harmonika jest więc najważniejszym elementem w tych opracowaniach. W melodii czwartej – *Pastereczce* – pojawiają się jednakże zalążki bardziej skomplikowanych poczynań metrorytmicznych, które później odegrają ogromną rolę w *Bukolikach*. *Melodie ludowe* zostały ponownie opracowane w 1952 roku jako *5 melodii ludowych* na orkiestrę smyczkową oraz jako *4 melodie śląskie* na cztery skrzypce dwa lata później.

Opracowania *3 kolęd*, jak i napisanych rok po nich *20 kolęd*, mimo różnej obsady wykonawczej, reprezentują podobny typ podejścia do aranżowanego materiału. Z tego powodu zajmę się wyłącznie *20 kolędami* na głos i fortepian. Melodie i teksty pochodzą częściowo ze zbiorów Oskara Kolberga, a w większości ze śpiewników Michała Marcina Mioduszewskiego. W odróżnieniu od *Melodii ludowych* Lutosławski stosuje tu znacznie bardziej eksperymentatorskie środki harmoniczne: silne przekształcanie norm funkcyjnych wykraczające poza ramy tonalne melodii, zwiększona rola stosunków trytonowych

[4] B. Schaeffer, *Polskie melodie ludowe w twórczości Witolda Lutosławskiego*, [w:] „Studia Muzyko-logiczne" tom V, Kraków 1956, s. 301-323.

[5] Ibidem, s. 306-307.



Przykład 1. *Melodie ludowe*, 2. *Hej, od Krakowa jadę*, takty 1-22 (B. Schaeffer, *Polskie melodie ludowe w twórczości Witolda Lutosławskiego*, [w:] „Studia Muzyko-logiczne" tom V, Kraków 1956, s. 306).

w akompaniamencie lub łączenie jednoimiennych tonacji w ujęciu linearnym, a nie współbrzmieniowym. Widać więc w tych kolędach zjawisko poszerzania zasobu środków wyrazu i to znów głównie na polu harmonicznym[6].

Z kompozycji folklorystycznych powstałych przed rokiem 1950 nie zachowała się ludowa suita *Koperczaki* na głosy solowe, chór i małą orkiestrę. Miała być ona wykonana na ogólnokrajowym Festiwalu Muzyki Polskiej w 1951 roku,

[6] B. Schaeffer, *Polskie melodie ludowe*…, op. cit., s. 324-326.
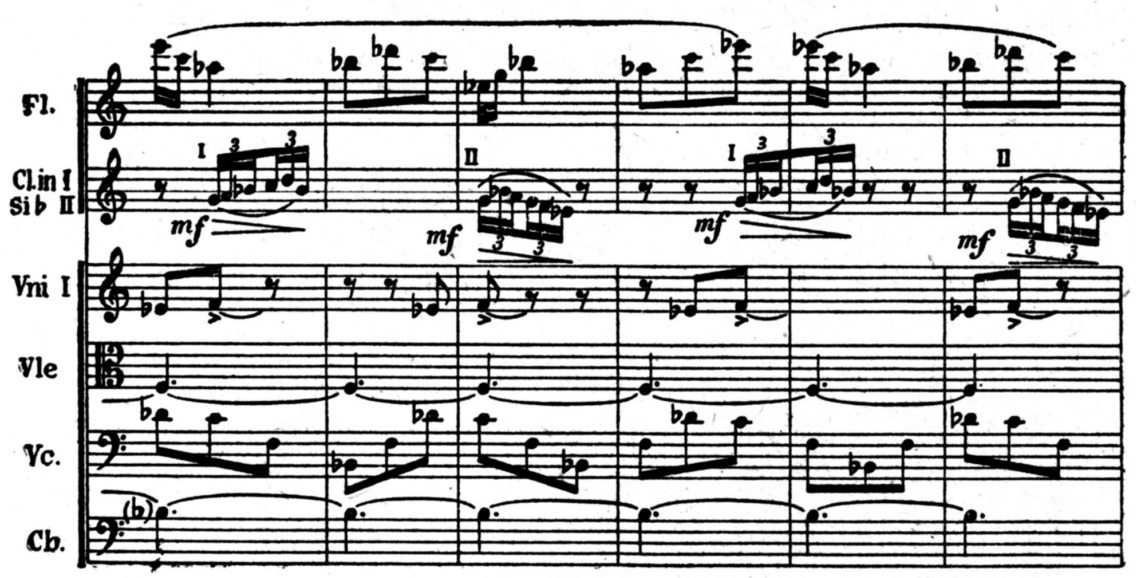
jednak nie doszło to do skutku i słuch o tym dziele zaginął, choć była wcześniej wielokrotnie nadawana na antenie Polskiego Radia[7].

Mała suita w swej pierwotnej wersji napisana została w 1950 roku na zamówienie Stanisława Nawrota dla jego kameralnej orkiestry radiowej, która wykonywała popularną muzykę folklorystyczną. Jednak po zaprezentowaniu jej Grzegorzowi Fitelbergowi, za jego namową, Lutosławski opracował ją na orkiestrę symfoniczną i w takiej wersji została autoryzowana i wydana. Po raz pierwszy zaprezentowano *Małą suitę* na Festiwalu Muzyki Polskiej w 1951 roku pod dyrekcją Fitelberga[8]. W utworze tym materiał tematyczny opiera się w całości na muzyce ludowej z regionu rzeszowskiego z okolic wsi Machowo. Z muzyką wykonywaną przez tamtejszy zespół kompozytor zetknął się na Festiwalu Muzyki Ludowej w roku 1949. *Mała suita* składa się z czterech kontrastujących ze sobą części: 1. *Fujarka*, 2. *Hurra polka*, 3. *Piosenka* i 4. *Taniec*. Oprócz wcześniej stosowanych technik jak oszczędne stosowanie środków oraz świetne wyczucie proporcji dźwiękowych, Lutosławski zmienia przede wszystkim język harmoniczny. Dalej stosuje poliakordowe środki harmoniczne jednak widać tu tendencję do znacznego ich uproszczenia poprzez budowanie akordów głównie tercjowych, które nie zaburzają ram tonalnych melodii zasadniczej. Takie ukształtowania pojawią się później w *Tryptyku śląskim*. Do pogłębienia środków wyrazu w *Małej suicie* dochodzi również czynnik metrorytmiczny, który w twórczości tego kompozytora odegrał znaczącą rolę. Służy on tu jako czynnik zakłócenia równowagi ruchowej melodii zasadniczej, jak na przykład w pierwszej części w taktach 71-83 [patrz Przykład 2], ale też jako środek do zniesienia symetryczności okresowej frazy w części czwartej[9].

---

[7] D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*, t. I, PWM, Kraków 2003, s. 222.

[8] Ibidem, s. 239.

[9] B. Schaeffer, Polskie melodie ludowe…, op. cit., s. 328-345.



Przykład 2. *Mała suita*, część I, takty 78-83 (B. Schaeffer, *Polskie melodie ludowe w twórczości Witolda Lutosławskiego*, [w:] „Studia Muzyko-logiczne" tom V, Kraków 1956, s. 334).

Utwór ten jest syntezą i zarazem rozwinięciem wszystkich wcześniejszych środków wykorzystanych przez Lutosławskiego w kompozycjach opartych na materiale ludowym. Na pierwszy plan, jako element centralny wysuwana jest melodia, pozostałe elementy skupiają się wokół niej. Melodie ludowe podane są w oryginalnej postaci, do głosu jednak dochodzi czynnik harmoniczny, bardzo oszczędny w środkach, a zarazem świeży i idealnie stopiony z ludową materią dźwiękową[10]. Całość dopełnia przejrzysta faktura instrumentalna.

Słomkowy łańcuszek i inne dziecinne utwory powstał rok po pierwszej wersji *Małej suity*. Jest to cykl miniatur na sopran i mezzosopran, flet, obój, dwa klarnety i fagot przeznaczony dla małych odbiorców. Lutosławski wykorzystał tu wiersze Teofila Lenartowicza, Janiny Porazińskiej, Lucyny Krzemienieckiej oraz słowa ludowe.

Miniatury Lutosławskiego ukazywały osobowość artystyczną o tak wyjątkowej oryginalności, że na podstawie tych drobiazgów, jednego zaledwie [w tym czasie] utworu

[10]B. Schaeffer, *Polskie melodie ludowe…*, op. cit., s. 344-345.

orkiestrowego i bardzo skromnej ilościowo twórczości kameralnej nie wahano się zaliczać go do najwybitniejszych polskich kompozytorów[11].

Materiał dźwiękowy tego utworu jest konsekwentnie oparty na melodiach ludowych. Specyfika fakturalna poszczególnych utworów, ich właściwości brzmieniowe i kolorystyczne podlegają doborowi zespołu wykonawczego. Wykorzystany jest zarówno cały zespół, ale też – jak to ma miejsce w piosence *Na polu grusza* – tylko pojedynczy głos akompaniamentu klarnetu. Głosy solowe traktowane są bardzo prosto, dużą jednak rolę odgrywają struktury polimetryczne, na przykład w *Chciało się Zosi jagódek*, a także wzbogacona harmonika i poliharmoniczne układy. Całość cyklu kończy piosenka tytułowa w postaci sześciu wariacji z zakończeniem. Tutaj temat nie ulega żadnym przekształceniom, a wprowadzone zostają tylko kontrasty agogiczne i fakturalne[12].

W tym samym roku powstało także *10 polskich pieśni ludowych na tematy żołnierskie* na głos solowy, chór i orkiestrę, zamówionych i wydanych przez Ministerstwo Obrony Narodowej[13] oraz *Tryptyk śląski*.

W *Tryptyku...* w przeciwieństwie do innych kompozycji wokalno-instrumentalnych czerpiących z melodii ludowych kompozytor wykorzystał tylko słowny tekst ludowy, a melodię głosu wokalnego ukształtował wzorując się jedynie na melodyce pieśni śląskich[14]. Tekst ten jest kompilacją kilku różnych pieśni ludowych z regionu Śląska. Zaczerpnięty został ze zbioru *Pieśni ludowe z polskiego Śląska* Jana Stanisława Bystronia, z zeszytu drugiego pod tytułem *Pieśni o zalotach i miłości*, wydanego w Krakowie w 1934 roku[15]. Trzyczęściowy utwór jest pomyślany jako całość i został połączony tematycznie. Treść ukazuje przeżycia dziewczyny porzuconej przez kochanka. W pierwszej części
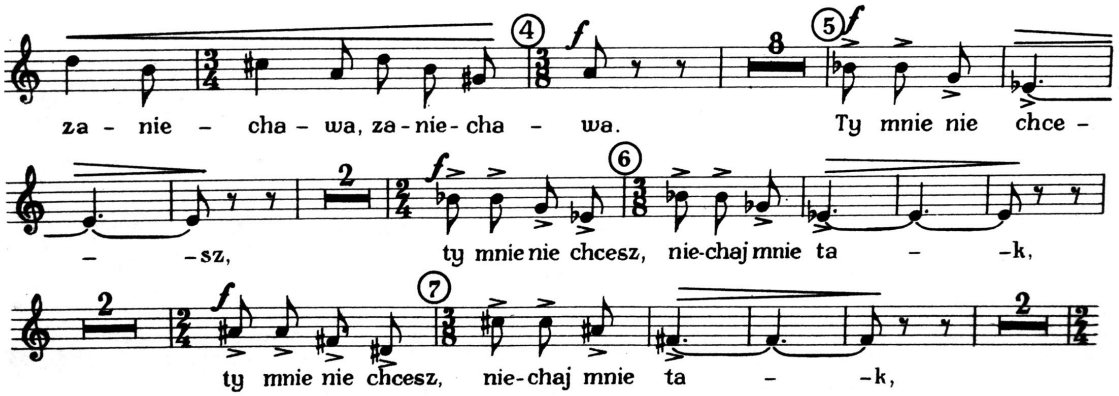
[11] D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*..., op. cit., s. 166.

[12] B. Schaeffer, Polskie melodie ludowe…, op. cit., s. 327-328.

[13] D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*..., op. cit., s. 202.

[14] J. Paja-Stach, *Witold Lutosławski*, Musica Iagellonica, Kraków 1996, s. 26-27.

[15] Z. Lissa, *Mała suita* i *Tryptyk Witolda Lutosławskiego*, [w:] „Muzyka" III, 1952 nr 5-6, s. 15.
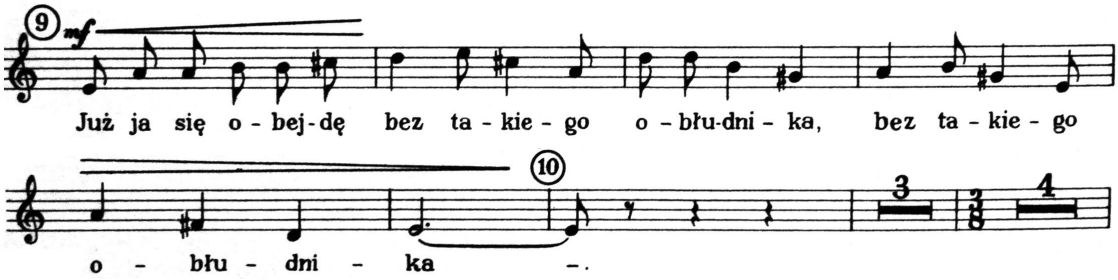


Przykład 3: Część I, wers trzeci, numery 5-7 (W. Lutosławski, *Tryptyk śląski na sopran i orkiestrę symfoniczną*, PWM, Kraków 1974, wkładka s. 1).

dziewczę żali się i złości, w drugiej zaś następuje chwila refleksji i smutku. Bohaterka podnosi się na duchu i zdroworozsądkowo wykpiewa chłopaka dopiero w trzeciej części, ciesząc się wówczas swoją młodością. Teksty mają budowę zwrotkową, dość regularną, co jest typowe dla regionu śląskiego. Zestawienie ze sobą różnorakich tekstów, z odrębnych pieśni udało się kompozytorowi w bardzo naturalny sposób. Stosunkowo bardzo mało jednak znajduje się w nich elementów gwarowych. Melodie w *Tryptyku śląskim* pochodzą z inwencji kompozytora. Ukształtowane są one jednak tak, by kojarzyły się z typowymi zwrotami melodycznymi pieśni Śląska[16]. Ich cechą jest przede wszystkim diatoniczność. Lutosławski przetwarza materiał folklorystyczny różnymi metodami począwszy od stosowania typowych formuł kadencyjnych, przez przejęcie zasad rozwoju przebiegów muzycznych typowych dla danego folkloru, aż do oparcia się na metrorytmicznych wzorcach[17]. Przykładowo w części pierwszej melodia zasadniczo mimo zapisu 3/4 – który dotyczy przede wszystkim partii orkiestry – jest utrzymana w rytmie i akcentacji na 3/8, choć pierwsze sześć ósemek wykazuje pewną dwoistość interpretacji – mogą być wykonane i jako 3/4 i 3/8. Złamanie tej rytmiki następuje w trzecim wersie zwrotki (numery 5-8), który różni się od pozostałych mniejszą ilością sylab, co pociąga za sobą inne opracowanie muzyczne.

[16] Z. Lissa, *Mała suita* i *Tryptyk Witolda Lutosławskiego*…, op. cit., s. 15.

[17] Ibidem, s. 13.



Przykład 4. Część I, numery 9-10 (W. Lutosławski, *Tryptyk śląski na sopran i orkiestrę symfoniczną*, PWM, Kraków 1974, wkładka s.2).

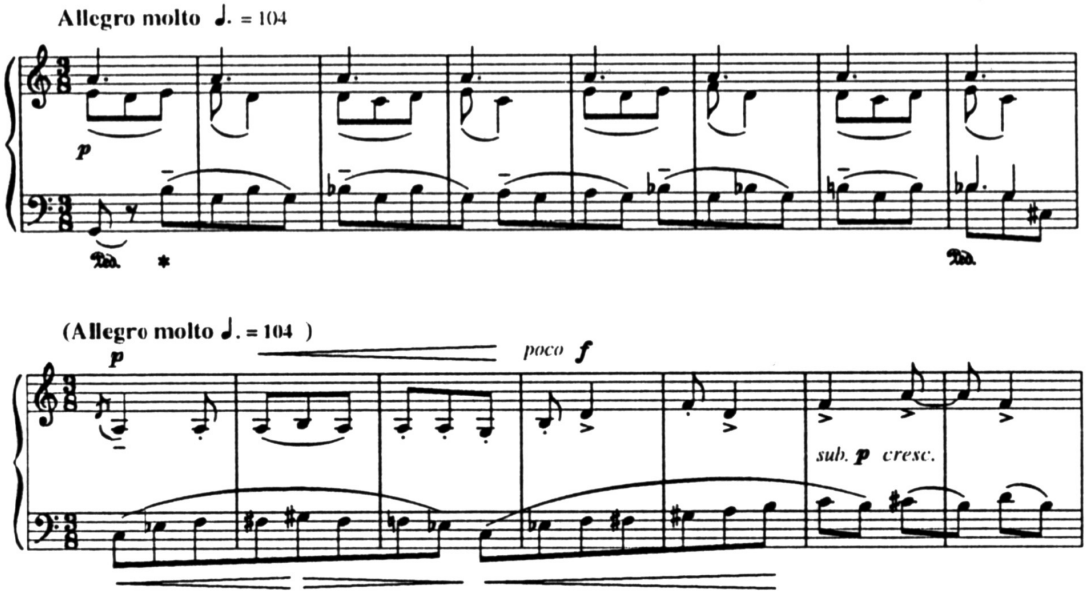
Rytmy łamiące porządek 3/8 występują też w zakończeniu zwrotki w ostatnim wersie, który w całości zapisany jest na 3/4, a wywodzi się z melodii wersu pierwszego i drugiego (numery 9-10).

Bukoliki z roku 1952 cechuje podobieństwo do *Melodii ludowych*. Jest to cykl miniatur fortepianowych opartych na melodiach kurpiowskich ze zbioru *Puszcza kurpiowska w pieśni* Wacława Skierkowskiego. Z tego zbioru czerpał Szymanowski opracowując swoje *Pieśni kurpiowskie*. To utwory jakby na tematy pasterskie, cechuje je prostota i swego rodzaju wiejska sielankowość. *Bukoliki* przewyższają jednak *Melodie ludowe* o wiele bardziej wyrafinowaną techniką kompozytorską ukazującą się przede wszystkim w śmielszych pomysłach metrorytmicznych i polimetrycznych. Przykładem może być *Bukolika* trzecia, gdzie łączenia belek ósemek oraz akcentacja w lewej ręce narzucają frazowanie na 2/4 na przekór zapisanego metrum 3/8 i frazowaniu prawej ręki na trzy. Dalej porządek ten zostaje zaburzony jeszcze innymi ósemkowymi ukształtowaniami metrycznymi różnymi dla obu rąk [patrz Przykład 5][18].

Bogusław Schaeffer pisze o *Bukolikach*:

> *Cudzoziemiec biorący do ręki Bukoliki Lutosławskiego, uprzedzony poprzednio o ludowej tematyce kompozycji, mógłby się zadziwić bogactwem naszego folkloru. (…) Lu-*

[18] D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*..., op. cit., s. 157-158.



Przykład 5: *Bukolika III*, takty 1-8 oraz 29-42 (D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*, tom I, PWM, Kraków 2003, s. 158).

tosławski odkrył w sposób jak najbardziej twórczy takie cechy naszego folkloru, które, jak np. zmienność artykulacyjna, dają pole do bogatych pomysłów stylizacyjnych[19].

Utwory te zostały bardzo dobrze przyjęte przez krytyków i muzykologów. Szybko też, wraz z *Melodiami ludowymi*, stały się kanonem utworów pedagogicznych na fortepian. Ta popularność zadecydowała pewnie o ponownym ich opracowaniu przez Lutosławskiego dziesięć lat później, w wersji na altówkę i wiolonczelę. Z kolei *10 tańców polskich* na orkiestrę kameralną z 1953 roku, w których znalazły się melodie śląskie i kaszubskie[20], nigdy nie wydano.

Ukoronowaniem twórczości Lutosławskiego opartej na tematyce folklorystycznej jest *Koncert na orkiestrę*. Cieszy się on ogromną popularnością na całym świecie do dzisiaj. Stało się to jednak trochę wbrew woli kompozytora, gdyż niedługo po ukończeniu tego dzieła porzucił technikę, którą posłużył

[19] B. Schaeffer, Polskie melodie ludowe…, op. cit., s. 346.

[20] D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*..., op. cit., s. 247.

się w *Koncercie* na rzecz nowego stylu, nad którym pracował od ośmiu lat. Mimo wspaniałych kompozycji jak *Muzyka żałobna*, *Partita*, czy *Łańcuchy*, publiczność wciąż kojarzyła Lutosławskiego jako autora przede wszystkim *Koncertu*. Początkowo uważał, że jest to jeden z najważniejszych jego utworów, jednak stopniowo zmieniał swoją opinię, aż w końcu uznał go za utwór marginesowy[21]. Utwór powstał na prośbę Witolda Rowickiego, który na początku lat pięćdziesiątych organizował nową orkiestrę Filharmonii Narodowej i potrzebował dla niej stosownego repertuaru. On też cztery lata później wykonał *Koncert* po raz pierwszy, 26 listopada 1954 roku, z Wielką Orkiestrą Filharmonii Warszawskiej. Tematy ludowe tej kompozycji zaczerpnięte są ze zbioru Oskara Kolberga – *Mazowsze*. Lutosławski podszedł tu jednak zdecydowanie inaczej do ludowego tworzywa niż w poprzednich kompozycjach. Tematy te bowiem wykorzystuje tylko częściowo, wybierając z nich pojedyncze wątki. Są one co prawda podstawą wszystkich głównych tematów i motywów utworu, ale zostały przekształcone w takim stopniu, że często trudno je rozpoznać. Kompozycja składa się z trzech części, które w swojej budowie nawiązują do form barokowych. Pierwsza część to wstępna *Intrada*, drugą kompozytor nazwał *Capriccio notturno e Arioso*, trzecia, najobszerniejsza, to *Passacaglia, Toccata a Corale*. Budowa poszczególnych ustępów jest bardzo przejrzysta. Pierwszy podzielić można na siedem części i sprowadzić do schematu **A B C B_1 C B_2 A_1**. Część A oparta jest tu na wymienionej melodii *A cyje to kuniki*, B wykorzystuje materiał pieśni *A gdziez mnie odjezdzas, Walusieńku, panie*?, C natomiast nie zawiera materiału ludowego, ale nawiązuje do harmoniki Béli Bartóka, wykorzystując „akord bartókowski", na który składają się dwie małe tercje odległe o kwartę. *Capriccio notturno e Arioso* ma budowę **A B A_1**. Odcinek środkowy oparty na pieśni *Przecierzgnę się siwą gołębicą* kontrastuje z częściami skrajnymi o charakterze scherza. Ostatnia część utworu jest najdłuższa i najbardziej

[21] D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*..., op. cit., s. 271-272.

rozbudowana. Rozpoczyna się passacaglią opartą na pomyśle stopniowego narastania wolumenu brzmienia w kolejnych wariacjach. Pojawia się też w niej zalążek przyszłej formy łańcuchowej, gdyż głosy kontrapunktyczne sąsiadujących wariacji nachodzą na siebie, płynnie się zazębiając. Kolejnym ogniwem ostatniej części *Koncertu* jest *Toccata* wykorzystująca materiał *A cy mi to dziwna zona*. Jej cechą jest żywiołowa motoryczność. Po *Toccacie* następuje kontrastujący *Chorał* (*Corale*). Stanowi on spokojny oddech przed finałem utworu.

Finał wykorzystuje i przetwarza tematy wcześniejszych części, stanowi więc podsumowanie całości kompozycji. W *Koncercie na orkiestrę* Lutosławski korzysta z wcześniejszych środków wyrazowych stosowanych przez niego w utworach folklorystycznych jak: wyszukana harmonika, pomysłowa metrorytmika, czy oryginalna kolorystyka instrumentalna uzyskana dzięki poszerzeniu orkiestry przez fortepian, harfę, czelestę, ksylofon i rozbudowaną grupę instrumentów perkusyjnych. Te elementy dodatkowo zespala atrakcyjny dla słuchacza czynnik koncertujący. Całość napisana jest z wielką precyzją i dbałością o szczegóły. Mimo późniejszej niechęci kompozytora do tego utworu, jest to ważna pozycja w jego dorobku twórczym, a zdecydowanie najważniejsza wśród kompozycji folklorystycznych[22].

Preludia taneczne, powstałe niedługo po *Koncercie*, zamykają etap nawiązujący do ludowości w twórczości Lutosławskiego. Napisane oryginalnie na klarnet i fortepian doczekały się wersji na klarnet i orkiestrę oraz na skład kameralny dziewięciu instrumentów. Mimo iż kompozytor nie przywiązywał do nich większej wagi, tych pięć utworów urzeka swoją kolorystyką dźwiękową i rozległą gamą nastrojów. Szczególnie uwydatnia się to w wersji na klarnet, harfę, fortepian, perkusję i orkiestrę smyczkową, która w tej materii przewyższa nawet *Koncert na orkiestrę*[23]. Utwory te charakteryzują się

[22] D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*..., op. cit., s. 258-272.

[23] Ibidem, s. 281-285.

zjawiskiem przenikania trybów dur i moll, które jest wynikiem zestawiania ze sobą jednoimiennych akordów o różnych trybach lub też nakładania na siebie niezależnych tonalnie partii instrumentalnych. Występuje tu również zjawisko szeregowania akordów nie powiązanych funkcyjnie, a także polimetria, zarówno sukcesywna jak i symultatywna. Przykładowo, w środkowej części *Preludium III* akompaniament fortepianu realizuje naprzemiennie metra 3/4 i 4/4 co takt, natomiast melodia klarnetu grana jest w tych samych zmiennych metrach, ale z przesunięciem o półtora taktu. Do tego dochodzą akcenty przypadające na słabe części taktu[24].

Preludia ze względu na swoją wdzięczność zyskały ogromną popularność zarówno na estradach, jak i w szkołach. Były one jednak dla Witolda Lutosławskiego pożegnaniem z folklorem, gdyż poza sporadycznym opracowaniem kolęd w późniejszych latach, więcej już do ludowości w utworach nie powrócił[25].

Wcześniej w tym samym roku powstały wciąż niewydane *4 fanfary orkiestrowe* zamówione przez władze jako sygnał II Festiwalu Muzyki Polskiej. Zawierały one motywy: mazowiecki, rzeszowski, łowicki oraz jeden stworzony przez kompozytora[26].

Po 1954 roku, poza tworzeniem wersji już powstałych utworów na inny zespół wykonawczy, Lutosławski opracował jeszcze *6 kolęd* na trzy flety proste w roku 1959, dla niemieckiego wydawnictwa Moeck-Verlag skupiającego się głównie na literaturze fletowej. W 1984 roku opracował z kolei dla swojego wydawcy, angielską kolędę *The Holy and the Ivy* (*Ostrokrzew i wierzba*) na chór *unisono* i fortepian do antologii kolęd przygotowanej przez Chester Music. Utwory wykorzystują te same techniki, którymi posługiwał się kompo-

[24] J. Paja-Stach, *Cechy stylistyczne utworów Lutosławskiego na instrument solo i fortepian* [w:] *Estetyka i styl w twórczości Witolda Lutosławskiego*, studia pod red. Z. Skowrona, Musica Iagellonica, Kraków 2000, s. 318-321.

[25] D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*..., op. cit., s. 286-287.

[26] Ibidem, s. 290.

zytor we wcześniejszej twórczości na tematy folklorystyczne z lat 1945-1954. Ostatnim opracowaniem muzyki ludowej była aranżacja na sopran, chór żeński i orkiestrę kameralną swoich *20 kolęd* z 1946 roku. Z nich, siedemnaście aranżacji powstało rok po *The Holy and the Ivy*, dla zespołu London Sinfonietta, a pozostałe trzy zostały ukończone w roku 1990[27].

W czasach głębokiego komunizmu lat pięćdziesiątych, po określeniu w Polsce przez ówczesnego ministra kultury Włodzimierza Sokorskiego zasad sztuki realizmu socjalistycznego, utworom folklorystycznym Lutosławskiego przypisywano wyjątkowe znacznie. Na sądach o nich zaważyły przede wszystkim aspekty ideologiczno-polityczne. Niemały udział miała w tym działalność muzykologiczna Zofii Lissy. Dla ideologii komunistycznej znaczenie folklorystycznych utworów Witolda Lutosławskiego, w tym szczególnie *Tryptyku śląskiego*, *Małej suity*, a później *Koncertu na orkiestrę*, było tak duże, ponieważ w owym czasie nie powstał w Polsce żaden inny utwór, który lepiej spełniałby pod względem artystycznym postulaty realizmu socrealistycznego. Te mistrzowsko napisane kompozycje związane z folklorem, wdzięczne dla słuchaczy i wykonawców, melodyjne, tonalne, ale bynajmniej nie prymitywne wprost spełniały marzenia o ideale polskiego socrealizmu[28]. Stefania Łobaczewska[29], a zwłaszcza Zofia Lissa w swoich artykułach zamieszczonych w „Muzyce" czy „Studiach Muzykologicznych", wychwalały Lutosławskiego przede wszystkim za rzekome przezwyciężenie w sobie formalizmu i dostosowanie się do postulatów socrealizmu. Dlatego kompozytor zdecydowanie odcinał się od tej twórczości uznając ją za marginesową. Nieprzyjemnym również dla niego faktem było to, iż w późniejszych latach zdecydowanie zbyt

[27] S. Stucky, *Ciągłość i zmiana: istota stylu Lutosławskiego,* [w:] *Estetyka i styl w twórczości Witolda Lutosławskiego...*, op. cit., s. 168.

[28] D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski. Droga do dojrzałości...*, op. cit., s. 240-241.

[29] S. Łobaczewska, *Realizm socjalistyczny w muzyce*, [w:] „Studia Muzykologiczne" t. V, Kraków 1956, s. 114-132.

dużą uwagę poświęcano jego twórczości, którą nazywał użytkową, a nie poważnym kompozycjom, na których najbardziej mu zależało. Irytowało go to do tego stopnia, że w latach siedemdziesiątych rozdrażniony powiedział ponoć o *Tryptyku* i *Małej suicie*:

> *Oba utwory napisałem bardzo szybko. Nie znoszę ich. To były chałtury stalinowskie*[30].

Z kolei po latach w rozmowie z Iriną Nikolską Lutosławski mówił:

> *Złośliwością losu było to, że moja muzyka użytkowa została uznana za muzykę, którą piszę na życzenie reżimu, co – jak już wspomniałem – jest zupełną nieprawdą. Wcale mi nie zależało, żeby się tym komukolwiek przypodobać. Nie przypuszczałem przecież, że moja Mała suita napisana dla amatorskich zespołów tak się spodoba Fitelbergowi, że zacznie ją wykonywać z profesjonalnym zespołem. To było oczywiście dla mnie zaskoczeniem (…) i muszę powiedzieć, że do dziś dnia żałuję, że tak się stało. Różni komentatorzy, w szczególności w Ameryce, w Wielkiej Brytanii i w Niemczech piszą w ten sposób o moich utworach: „Zmuszony przez reżim do pisania na tematy folklorystyczne napisał to i owo" itd., co jest bzdurą, choćby nawet z tego względu, że tradycja użycia folkloru w polskiej muzyce sięga czasów Chopina. (…) To jest właściwie pomówienie, bo maluje mnie jako człowieka kompromisu, a ja nigdy nim nie byłem*[31].

Cechą wspólną utworów folklorystycznych Witolda Lutosławskiego jest szczególne podejście do harmoniki. Technika zestawiania oryginalnej tonalności ludowej związanej z diatoniczną melodią, z dysonująca wobec niej harmoniką, podlegającą jednak centralizacji wokół kluczowych zwrotów melodii, przejawia się niemalże we wszystkich utworach tego nurtu. Innymi cechami są także zaawansowane przekształcenia metrorytmiczne (nawet

[30] D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*..., op. cit., s. 247.

[31] I. Nikolska, *Muzyka to nie tylko dźwięk. Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, PWM, Kraków 2003, s. 20-21.

w prostych strukturach) oraz, w zależności od obsady, bogata kolorystyka brzmień, zmienna instrumentacja i niebywała precyzja twórcza. Lutosławski korzystał z muzyki regionalnej z niemal całej Polski. Początkowo w swojej muzyce folklorystycznej skupiał się na małych formach jak miniatury pedagogiczne, utwory dla dzieci lub amatorów. Najważniejsze jednak dzieła to kompozycje orkiestrowe. Materiał ludowy służył mu głównie do wszelakich jego przekształceń. Nie doszukiwał się odrębnych i oryginalnych cech muzyki ludowej, melodie przez niego wybierane są mało charakterystyczne, ale dzięki temu stanowią doskonałe tworzywo dla zastosowania nowych środków przede wszystkim na polu harmoniki, metrorytmiki i kolorystyki instrumentalnej.

O bezdyskusyjnej wielkości Witolda Lutosławskiego jako kompozytora, a przede wszystkim jako człowieka świadczą jego talent, pracowitość, perfekcyjność, takt i kultura osobista, szacunek wobec innych osób (w swoich wypowiedziach zawsze zachowywał umiar, starał się nikogo nie urazić, unikał także wszelkiej krytyki, szczególnie wobec współczesnych mu kompozytorów), szczodrość a nade wszystko skromność. Do tego trzeba dodać fakt, że z wielką precyzją oraz starannością komponował także utwory, które zaliczał do muzyki użytkowej, choć mógłby traktować je pobieżnie, uznając taką twórczość za mało istotną. Dlatego te kompozycje prezentują tak wysoki poziom artystyczny i należą w swoim gatunku do jednych z najlepszych tego typu utworów w polskiej muzyce XX wieku.

Spis kompozycji wykorzystujących melodie ludowe[32]

Instrumentalne:

- **orkiestrowe**

tytuł	rok powstania	pierwsze wydanie
Suita kurpiowska	1937	Szkice zaginione
Mała suita na orkiestrę kameralną	1950	—
**Mała suita* (*wersja na orkiestrę symfoniczną)	1951	PWM 1953, Chester 1972
**5 melodii ludowych* na ork. smyczkową (*opr. *Melodii ludowych*, nr 1-2, 10-12)	1952	PWM 1969
10 tańców polskich na ork. kameralną	1953	—
4 fanfary orkiestrowe: 1. *motyw własny*, 2. *motyw mazowiecki*, 3. *motyw z rzeszowskiego*, 4. *motyw z łowickiego.*	1954	—
Koncert na orkiestrę	1954	PWM 1956, Chester 1972

- **kameralne**

tytuł	rok powstania	pierwsze wydanie
**4 melodie śląskie* na 4 skrzypce (*opr. *Melodii ludowych*, nr 9-12)	1954	PWM 1955
Preludia taneczne na klarnet i fort.	1954	PWM 1956, Chester 1972
**Preludia taneczne* (*opr. na klarnet i ork. kameralną)	1955	PWM 1957, Chester 1972
6 kolęd na 3 flety proste	1959	Moeck 1960
**Preludia taneczne* (*opr. na 9 instrumentów)	1959	PWM 1970, Chester 1970

[32] Opracowano na podstawie: J. Paja-Stach, *Lutosławski i jego styl muzyczny…*, op. cit. s. 150-161; J. Paja-Stach, *Lutosławski* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM, część biograficzna*, t. V, PWM, Kraków 1997, s. 445-449; D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski. Droga do mistrzostwa...*, op. cit., s. 472-508.

tytuł	rok powstania	pierwsze wydanie
**Bukoliki* na altówkę i wiolonczelę (*opr. *Bukolików* na fortepian)	1962	PWM 1973

- **fortepianowe**

tytuł	rok powstania	pierwsze wydanie
Melodie ludowe, 12 utworów	1945	PWM 1947
Bukoliki	1952	PWM 1954

Wokalne i wokalno-instrumentalne

- **na chór a cappella**

tytuł	rok powstania	pierwsze wydanie
10 polskich pieśni ludowych na tematy żołnierskie (opracowanie)	1951	Wydawnictwo MON 1951

- **na głos i fortepian**

tytuł	rok powstania	pierwsze wydanie
20 kolęd na sopran i fortepian	1946	PWM 1947
The Holly and the Ivy (Ostrokrzew i wierzba) na chór i fort.	1984	Chester 1985

- **na głosy solo, chór i orkiestrę lub zespół kameralny**

tytuł	rok powstania	pierwsze wydanie
3 kolędy na głosy sol., chór i zespół instr.	1945	Czytelnik 1946
Koperczaki na gł. solowe, chór i małą ork.	1948	zaginione
Słomkowy łańcuszek i inne dziecinne utwory	1951	PWM 1952, Chester 1980
Tryptyk śląski na sopran i orkiestrę	1951	PWM 1953, Chester 1972
**20 polskich kolęd* na sopran, chór żeński i ork. kam. (*opr. *20 kolęd* na gł. i fort.)	1985	—

→

Bibliografia

- D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*, t. I, PWM, Kraków 2003.
- T. Kaczyński, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, wyd. II poszerzone, TAU, Wrocław 1993.
- Z. Lissa, *Mała suita* i *Tryptyk Witolda Lutosławskiego*, [w:] „Muzyka" III, 1952 nr 5-6.
- W. Lutosławski, *Tryptyk śląski na sopran i orkiestrę symfoniczną*, PWM, Kraków 1974.
- S. Łobaczewska, *Realizm socjalistyczny w muzyce*, [w:] „Studia Muzykologiczne", t. V, Kraków 1956.
- I. Nikolska, *Muzyka to nie tylko dźwięki. Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, PWM, Kraków 2003.
- J. Paja-Stach, *Cechy stylistyczne utworów Lutosławskiego na instrument solo i fortepian* w: *Estetyka i styl w twórczości Witolda Lutosławskiego*, studia pod red. Z. Skowrona, Musica Iagellonica, Kraków 2000.
- J. Paja-Stach, *Lutosławski i jego styl muzyczny*, Musica Iagellonica, Kraków 1997.
- J. Paja-Stach, *Lutosławski,* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM, część biograficzna*, t. V, PWM, Kraków 1997.
- J. Paja-Stach, *Witold Lutosławski*, Musica Iagellonica, Kraków 1996.
- B. Schaeffer, *Polskie melodie ludowe w twórczości Witolda Lutosławskiego*, [w:] „Studia Muzykologiczne", t. V, Kraków 1956.
- S. Stucky, *Ciągłość i zmiana: istota stylu Lutosławskiego*, [w:] *Estetyka i styl w twórczości Witolda Lutosławskiego*, studia pod red. Z. Skowrona, Musica Iagellonica, Kraków 2000.