

# Przedmowa

*Jestem pewien, że trzeba myśleć, mówić i pisać o muzyce*<sup>1</sup>.

Witold Lutosławski

Jakkolwiek pisma i wypowiedzi o muzyce stanowią znaczną część twórczego dorobku Witolda Lutosławskiego, nie były one – jak dotąd – przedmiotem pogłębionych studiów i nie doczekały się pełnej edycji. Na tle refleksji kompozytorskiej XX wieku jego teksty, począwszy od debiutu na łamach „Muzyki Polskiej” w 1937 roku<sup>2</sup>, ujawniają indywidualny profil, odróżniający je dosyć wyraźnie od obfitych pism takich kompozytorów, jak John Cage, Pierre Boulez czy Karlheinz Stockhausen. Podczas gdy ci trzej koryfeusze awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku otwarcie proklamowali swą radykalną estetykę (lub raczej, jak ją nazywano, antyestetykę) w formie manifestów, Lutosławski wybrał podejście pragmatyczne, opisując przede wszystkim (choć, trzeba podkreślić, nie wyłącznie) praktyczne problemy swej techniki kompozytorskiej. W swych pismach próbował raczej przedstawić i wyjaśnić konkretne rozwiązania w poszczególnych utworach, by pomóc je zrozumieć słuchaczom, niż budować teorię i estetykę samą dla siebie. Inną różnicę między postawą Lutosławskiego i powojennych przedstawicieli awangardy muzycznej wyznacza jego stanowisko wobec istoty muzyki współczesnej. Będąc jej entuzjastą, zawsze zachowywał on krytyczny dystans wobec radykalnych innowacji, zwłaszcza tych, które w procesie muzycznej komunikacji pomijały aspekty percepcyjne i doznania słuchaczy. Dlatego też w licznych jego tekstach daje o sobie znać krytyczna ocena głównych założeń obydwu muzycznych awangard XX wieku.

Rozproszenie pism Lutosławskiego w różnych źródłach – zarówno w Polsce, jak i poza jej granicami – nie pozwalało na ich całościowe ujęcie, a tym samym – na spójną rekonstrukcję podejmowanej przezeń tematyki. Ich wydania mają już swą historię, datującą się od roku

<sup>1</sup> W. Lutosławski, *O roli słowa, teatralności i tradycji w muzyce*, „Poezja” 1973, nr 10, s. 78–81 [rozmowa z B. Pociem].

<sup>2</sup> Debiutem tym był napisany po śmierci Karola Szymanowskiego tekst zatytułowany *Tchnienie wielkości* („Muzyka Polska” 1937, nr 4 (kwiecień), s. 169–170). Zob. rozdział III niniejszej książki.

1967, kiedy Stefan Jarociński opublikował pierwszy i jedyny wydany za życia kompozytora zbiór tekstów twórcy *Paroles tissées* zatytułowany *Witold Lutosławski. Materiały do monografii*<sup>3</sup>. Zbiór ten, choć – siłą rzeczy – ograniczony do pism z okresu powojennego dwudziestolecia, ukazywał różnorodność aktywności twórczej Lutosławskiego i jego odniesień do kultury muzycznej przeszłości i współczesności. Był też świadectwem pisarskiej sprawności kompozytora i jego indywidualnego stylu, łączącego w sobie oszczędność i komunikatywność wypowiedzi z celnością sądów i ocen. Kolejny zbiór pism i wypowiedzi Lutosławskiego, opracowany przez Danutę Gwizdalankę i Krzysztofa Meyera, ukazał się w roku 1999 (pięć lat po śmierci kompozytora) pod tytułem *Witold Lutosławski. Postscriptum*<sup>4</sup>. Głównym celem tego zbioru, złożonego z trzech rozdziałów: I – *Posłanie ze świata idealnego*, II – *Dźwięki wiązane*, III – *Lutosławski o...*, było wielostronne naświetlenie sylwetki Lutosławskiego jako kompozytora, jednak teksty te potwierdzają również jego talenty pisarskie. „Wielka rola intelektu i szerokie horyzonty umysłowe – pisała Danuta Gwizdalanka we wstępie do *Postscriptum* – widoczne są także w jego artykułach i wywiadach. Pod tym względem był Lutosławski w środowisku kompozytorskim postacią wyjątkową: tak jak w muzyce każda nuta, tak w tekście pisany każde słowo było użyte jednoznacznie i precyzyjnie”<sup>5</sup>.

Kolejna – tym razem anglojęzyczna – edycja pism Lutosławskiego w moim opracowaniu i tłumaczeniu ukazała się w roku 2007 w Stanach Zjednoczonych pod tytułem *Lutosławski on Music*<sup>6</sup>. Zasadniczym założeniem tego zbioru było skompletowanie najważniejszych pism kompozytora, które zostały ujęte w pięciu rozdziałach: I – *On Beauty, Musical Form, Compositional Technique, and Perception*, II – *On His Own Works*, III – *On Composers and Musicians*, IV – *Miscellaneous Items on Contemporary Music in Poland and Abroad*, V – *Occasional Speeches*, VI – *Notebook of Ideas, 1959–1984*. Warto podkreślić, że oprócz wykorzystania tekstów opublikowanych przez Lutosławskiego,

<sup>3</sup> S. Jarociński (red.), *Witold Lutosławski. Materiały do monografii*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1967.

<sup>4</sup> D. Gwizdalanka, K. Meyer (red.), *Witold Lutosławski. Postscriptum*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 1999.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>6</sup> Z. Skowron (red.), *Lutosławski on Music*, Scarecrow Press, Lanham, Maryland 2007.

w zbiorze tym znalazły się również pisma dotychczas niewydane, zachowane w rękopisach i maszynopisach przechowywanych w archiwum kompozytora, które jeszcze za życia przekazał on Fundacji Paula Sacherera w Bazylei. Niniejszy zbiór zachowuje zasadniczo układ wydania anglojęzycznego z pominięciem ostatniego rozdziału, w którym znajdowały się zapiski kompozytora. Pominięcie to wynika z tego, że materiały te zostały już wydane w Polsce jako odrębna publikacja krytyczno-źródłowa w roku 2008<sup>7</sup>. Dodatkowa różnica polega na uwzględnieniu w polskim wydaniu – oprócz pełnej kolekcji pism – kilku wypowiedzi Lutosławskiego (głosów w dyskusjach i fragmentów wywiadów), które harmonijnie wkomponowują się w zagadnienia opisywane przezeń w poszczególnych tekstach.

Układ zbioru wyznaczają poszczególne pola aktywności pisarskiej Lutosławskiego ujęte w pięciu rozdziałach. Pierwszy z nich zawiera teksty o pięknie, formie muzycznej, technice kompozytorskiej, twórczości i percepcji. Teksty te, prezentowane przezeń na wykładach adresowanych do adeptów kompozycji (między innymi w Tanglewood w Stanach Zjednoczonych)<sup>8</sup> oraz na konferencjach naukowych w kraju i za granicą, ukazują najważniejsze aspekty jego twórczego warsztatu, w szczególności – oryginalną koncepcję formy muzycznej, organizacji wysokości dźwięku i czasu muzycznego, jak również założenia aleatoryzmu kontrolowanego polegającego na skojarzeniu przypadku ze ściśle zakomponowaną strukturą brzmieniową. W tekstach tych, nawiązujących do systemowych zasad twórczości Lutosławskiego począwszy od przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, teoria kompozycji łączy się ściśle nie tylko z praktyką dźwiękową poszczególnych utworów, lecz również z rozważaniami wokół percepcji. Świadczą one o tym, że Lutosławski miał stale w polu widzenia efekt, jaki jego muzyka wywierała na słuchaczy. W swym oryginalnym podejściu do zagadnień percepcji łączył z jednej strony doskonałą, rzecz można – instynktowną bądź intuicyjną, niewynikającą bowiem z na-

<sup>7</sup> W. Lutosławski, *Zapiski*, opracował Z. Skowron, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

<sup>8</sup> Aktywność Lutosławskiego jako wykładowcy datuje się dopiero od lat sześćdziesiątych XX wieku, kiedy polityczna przemiana w Polsce w październiku 1956 roku, znacząca koniec doktryny realizmu socjalistycznego, pozwoliła zmaterializować się jego nowym zamysłom twórczym w takich utworach, jak *Pięć pieśni do słów Kazimierzy Hłakowiczówny* (1956–1957), *Muzyka żałobna* (1958), *Trzy postludia* (1958–1960) i *Gry weneckie* (1961).