



MARCIN TRZĘSIOK

ORCID : <https://orcid.org/0000-0003-3843-0877>

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach
Katedra Kompozycji i Teorii Muzyki

Łańcuch albo polisintaksa. Problematyka interpunkcji formalnej w muzyce Witolda Lutosławskiego na przykładzie *Bukolik* oraz *Postludium I*

DOI: 10.34861/aspmuz12-15_lanc-polis

Forma interpunkcyjna

Dzięki coraz większemu zainteresowaniu, jakim we współczesnej teorii muzyki cieszy się historyczna teoria form okresu klasycznego, znacząco zmienił się sposób słuchania i rozumienia dzieł należących do ścisłego kanonu repertuarowego¹. Dotarło do nas, że normatywna i aprioryczna teoria form muzycznych, którą uprawiał wiek XX, była ujęciem ahistorycznym. W epoce Mozarta myślano o formie w inny sposób: zasadą konstrukcji utworu były wyraźnie artykułowane punkty

¹ Por. C. Dahlhaus, *Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform*, „Archiv für Musikwissenschaft” 1978, 35. Jahrg., H. 3, s. 155–177; M.E. Bonds, *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, (Studies in History of Music), Cambridge (MA)–London 1991; S. D. Vial, *The Art of the Musical Phrasing in the Eighteen Century. Punctuating the Classical ‘Period’*, Rochester 2008; D. Mirka, *Metric Manipulation in Haydn and Mozart: Chamber Music for Strings (1787–1791)*, Oxford 2009; a także K. Wyglądacz, *Komponowanie ciszy. Funkcje pauzy w muzyce baroku i klasycyzmu*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2017, nr 11, s. 81–110.

węzłowe, wyznaczone przez szereg kadencji i powiązane z odpowiednią dyspozycją elementów tematycznych oraz ogólnym planem tonalnym. Kadencje te w XVIII wieku różnicowano i hierarchizowano w bardzo wyrafinowany sposób, odwołując się przy tym do metafor językowych — różne kadencje odpowiadały różnego typu znakom interpunkcyjnym o różnym stopniu „domknięcia”.

Odkrycie tej zapomnianej ścieżki interpretacyjnej okazało się odświeżającym ćwiczeniem wyobraźni muzycznej. Zwyczajowe i szkolne analizy skupiały się na uchwyceniu w muzyce tego, co z góry zakładały: realizacji określonej normy formalnej lub wykazania pewnych porządków dźwiękowych, których niepodobna usłyszeć uchem nieuzbrojonym (np. w analizie Schenkerowskiej). Przedmiotem analizy była poetyka, czyli aspekt techniczny — w dodatku raczej tej muzyce wmówiony, niż faktycznie ją generujący². Przywrócenie idei formy interpunkcyjnej oznacza rehabilitację warstwy powierzchniowej muzyki, czyli tego, co jest przedmiotem bezpośredniej percepcji estetycznej. Co oczywiście nie znaczy, że analiza interpunkcyjna nie może prowadzić na swój sposób do zagadnień, które zawsze analityków interesowały, czyli do wydobywania na jaw ukrytych relacji strukturalnych dzieła. Ale tym razem relacje te nie powinny się tak łatwo i bezkarnie odrywać od realnego doświadczenia muzycznego. Można by powiedzieć półzartem, że analiza interpunkcyjna w miejsce abstrakcyjnego platonizmu analitycznego proponuje coś w rodzaju konkretnego arystotelizmu, zgodnie z którym każda forma jest nierozdzielnie zrosnięta ze swym kształtem materialnym i jego rozwojem w czasie.

Wyostrzoną wrażliwość i nawyki wypracowane w obcowaniu z interpunkcyjną analizą dzieł klasycznych można przenieść w świat muzyki późniejszej, nawet w wiek XX — oczywiście tam tylko, gdzie ma to sens. Trzeba wówczas dokonać szeregu głębokich korekt, ale ogólne zasady się nie zmieniają: po pierwsze, znajdź cezury; po drugie, ustal hierarchię między nimi; na koniec przyjrzyj się, jaki obraz formy zarysuje się w wyniku zastosowania takiej procedury.

Narzędzia analizy interpunkcyjnej w oczywisty sposób sprawdzają się w muzyce neoklasycznej, ale bynajmniej się do niej nie ograniczają. Chciałbym

² Ten ciężący na całej nauce nowożytnej problem Alfred North Whitehead nazwałby „błędem źle umiejscowionej konkretności” (*fallacy of misplaced concreteness*). Błąd ów polega na pomyleniu konkretów z abstrakcjami (zob. J.B. Cobb, *Słownik pojęć Whiteheada*, tłum. Ł. Lamża, Kraków 2016, s. 31–33; A.N. Whitehead, *Nauka i świat nowożytny*, tłum. M. Kozłowski i M. Pieńkowski OP, Kraków 1987, s. 81–88). W przypadku analizy muzycznej przykładem błędu źle umiejscowionej konkretności wydaje się przypisywanie abstrakcyjnym schematom formalnym statusu bytów konkretnych i niejako prymarnych względem dzieł. Tymczasem to raczej forma muzyczna jest abstrakcją wywiedzioną z doświadczenia konkretnych dzieł.

tę tezę ukonkretnić na przykładzie dwóch fragmentów z twórczości Witolda Lutosławskiego: z neoklasycznych *Bukolik* oraz z „awangardowego” *Postludium I*.

Lutosławski: *Bukolika* nr 2 (1952)

Charakteryzując swój styl folklorystyczny, za jeden z jego wyznaczników uznał Lutosławski „rytmiczne przetworzenia motywów oraz polimetrię, powstającą z połączenia ich z towarzyszącymi im elementami”³. W komentarzu do *Bukolik* Adam Walaciński dodaje, że „w porównaniu z wcześniejszymi o siedem lat *Melodiami ludowymi* wykazują one bardzo silną emancypację metrrytmiki. Wyszukana polimetria urasta tu często do roli czynnika pierwszoplanowego”⁴. To właśnie nas interesuje: a ponieważ metrrytmika żyje w *Bukolikach* w doskonałej symbiozie z frazą melodyczną i procesami harmonicznymi, toteż cezury między kolejnymi segmentami układów polimetrycznych można bez problemu uznać za zjawiska interpunkcyjne w klasycznym nieomal sensie.

Druga z *Bukolik* ujęta jest w formę ABA' (zob. przykład 1). Sekcje skrajne utrzymane są w typie regularnej budowy okresowej, sekcja środkowa wprowadza pod tym względem kontrast silny, ale nie radykalny, bo przygotowany dwoma taktami łącznikowymi. To ona będzie przedmiotem analizy. Sekcja ta liczy 7 taktów utrzymanych w większości w metrum 3/4, jedynie takt przedostatni zmienia metrum na 4/4. Metrum 3/4 narzuca ludowy temat tej miniatury (zapożyczony z *Puszczy kurpiowskiej w pieśni* ks. Władysława Skierkowskiego). Część środkową pod względem formalnym można postrzegać jako stopniowy rozkład tegoż metrum oraz organizowanych przezeń układów syntaktycznych, reprzyż zaś — jako odzyskanie początkowej regularności.

Żeby lepiej dostrzec syntaktyczną złożoność tego fragmentu, zobaczmy jak by wyglądała jego notacja, gdyby kreski taktowe stawiać zgodnie z realnymi cezurami frazowymi (zob. przykład 2). W partii prawej ręki pierwsze dwie frazy wciąż zachowują metrum wyjściowe: obie liczą po sześć ćwierćnut, dzieląc się na dwa równe motywy (3+3). Trzecia fraza liczy pięć ćwierćnut (z podziałem 3+2), a fraza czwarta — cztery ćwierćnuty (podział 2+2). W czteroćwierćnutowej frazie piątej zastosowana została elizja (zaznaczona symbolem koniunkcji): jej drugi, trzyćwierćnutowy motyw zaczyna się na ostatnim dźwięku dwućwierćnutowego motywu pierwszego. Elizja ta przypada na wyróżnione miejsce w formie całości: na początek reprzyży (R).

³ Cyt. za: A. Walaciński, *Nota*, w: W. Lutosławski, *Bukoliki*, Kraków 1968, s. 14.

⁴ A. Walaciński, *ibidem*, s. 14.

Przykład 1. W. Lutosławski, *Bukolika nr 2*, © Copyright Polskie Wydawnictwo Muzyczne 2013

Allegretto sostenuto $\text{♩} = 144$

p

poco accel.

più vivo
poco f

rit. **Tempo I**

dim. *p*

poco rit. *pp*

più lento

45"

Przykład 2. Środkowa część *Bukoliki nr 2* W. Lutosławskiego. Odsłonięcie układów polisyntaktycznych

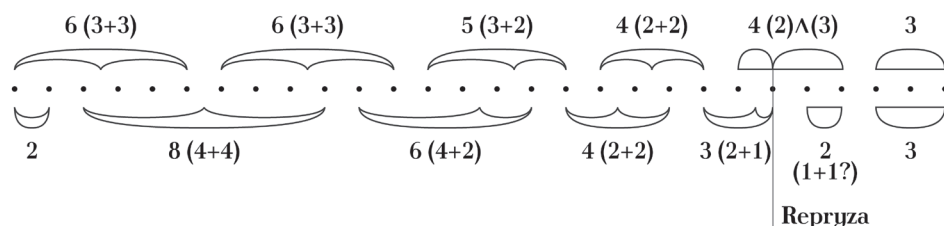


W partii lewej ręki układ syntaktyczny jest diametralnie inny: pierwszy takt wypełnia półnuta. Dalej następuje sekwencja czterech taktów o metrach złożonych, których człon drugi pełni funkcję pogłosu figuracji harmoniczej prezentowanej w członie pierwszym. Ciąg ten tworzy sekwencję: 8/4 (z podziałem 4+4), 6/4 (4+2), 4/4 (2+2), 3/4 (2+1), po czym — już w ramach A' — następuje jeszcze takt 2/4, zanim muzyka powróci do regularnego metrum 3/4⁵.

Można to zobrazować na abstrakcyjnym schemacie graficznym: kropki oznaczają jednostki pulsu (ćwierćnuty). Poniżej i powyżej znajdują się ciągi ukształtowań syntaktycznych melodii i akompaniamentu, z zaznaczonym, w postaci dzióbka, wewnętrznym podziałem metrów złożonych. Schemat ten unaocznia zarazem ideę łańcuchowości, obecną już na tak wczesnym etapie twórczości Lutosławskiego.

⁵ O tym, jak wielką wagę przykładął Lutosławski do niesymetrycznego rozczłonkowania fraz, można się przekonać, czytając jego uwagi o *III Symfonii* Alberta Roussela, jednej z jego ulubionych partytur XX wieku. Analizując ją w wykładzie wygłoszonym w Akademii Muzycznej w Bazylei w roku 1970, zastrzegał: „Umyślnie będę grał tematy symfonii w monodycznej formie tak, aby móc skoncentrować się na wyłącznie melodyczno-rytmicznej ich stronie”. Oto jak Lutosławski charakteryzuje dwa tematy części głównej: „Pierwszy temat [...] zwraca uwagę swą długością. Zawiera 31 taktów poprzedzonych trzema wprowadzającymi taktami. Pierwsze 15 taktów zbudowane jest z grup 3-taktowych. [...] Drugi temat [...] zawiera zaledwie 16 taktów nietradycyjnie podzielonych: 4+5+3+4” (W. Lutosławski, *O III Symfonii Roussela*, w: idem, *O muzyce. Pisma i wypowiedzi*, red. Z. Skowron, Gdańsk 2011, s. 301).

Przykład 3. Schemat graficzny ukształtowań polisyntaktycznych partii obu rąk



Rozwój obu tych warstw opiera się na tej samej ogólnej zasadzie redukcji. Podlegają jej stopniowo oba człony metrów złożonych, przy czym zawsze w pierwszej kolejności skróceniu ulega człon pierwszy, a potem drugi. O ile jednak w warstwie górnej proces ten przebiega łagodniej, bo polega na arytmetycznym odejmowaniu jednej wartości, o tyle w warstwie dolnej jest on bardziej dynamiczny, bo polega na obcinaniu o połowę, zgodnie zasadą odwróconego postępu geometrycznego: to dlatego warstwa dolna ma w punkcie wyjścia większą liczbę (8), która w kolejnych krokach poddaje się redukcji do 4, 2, i 1. Oto tabelaryczne ujęcie tych matematycznych zasad regulujących interpunkcję sekcji środkowej:

Melodia (redukcja zgodnie z postępem arytmetycznym)	Akompaniament (redukcja zgodnie z postępem geometrycznym)
[6] 3+3	[8] 4+4
[6] 3+3	[6] 4+2
[5] 3+2	[4] 2+2
[4] 2+2	[3] 2+1
Elizja	≈[2] 1+1

Zwraca uwagę stopniowanie *odejścia od*, a następnie *powrotu do* układów frazowych zgodnych z pulsem nominalnego metrum 3/4. Akompaniament porzuca je od razu, choć w sposób przygotowany przez hemiolę wypełniającą łącznik między sekcjami A i B. Melodia zachowuje ukształtowanie zgodne z 3/4 w pierwszym zdaniu, złożonym tradycyjnie z dwóch fraz. Jeszcze subtelniejsze jest przejście do repryzy: nie ulega wątpliwości, że wyznacza ją powrót motywu początkowego. A jednak przechodzi on niezauważony, a raczej: ujawnia się w słuchaniu dopiero *ex post*. Przyczyną jest wkomponowanie punktu repryzy w logikę i dynamikę redukcji sekcji B. Procesy te dobiegają końca w pierwszym takcie repryzy, który wciąż jeszcze obejmują. Można to porównać do zawrotu

głowy, po którym odzyskujemy równowagę dopiero w drugim takcie reprzyzy. Z perspektywy formy do zatarcia punktu reprzyzy szczególnie przyczyniają się dwa zjawiska: po pierwsze, wspomniana elizja, która jest efektem zatarcia, a nie wytyczania granic; po drugie, osiągnięcie dopiero w pierwszym takcie reprzyzy momentu, w którym interpunkcja frazowa melodii pokrywa się z interpunkcją frazową akompaniamentu. Nie ma tu miejsca na analizę meliki, harmoniki i faktury — trzeba tylko ogólnie podkreślić, że rozwój tych parametrów muzycznych jest organicznie spleciony ze zjawiskami syntaktycznymi i dopiero synergia tych elementów daje tak wspaniały efekt estetyczny.

Zwróćmy natomiast uwagę na kwestię niby poboczną: agogikę. Repryza zaznaczona jest przez *Tempo I*, które poprzedza *ritenuto*. Łatwo tu o nieporozumienie, polegające na zwolnieniu tempa poniżej początkowego i rozpoczęciu reprzyzy w sposób *Subito tempo primo*. Wielu wykonawców podąża za takim nawykowym rozumieniem interpunkcji formalnej i nie uwzględnia jej modyfikacji u Lutosławskiego. Tymczasem Lutosławski (którego autorskie nagranie *Bukolik* z 1953 roku nie ma sobie równych) chce uzyskać zupełnie inny efekt: sekcję B należy grać *più vivo*. Przyspieszenie nie jest skokowe, lecz stopniowe — przygotowane przez *accelerando* w łączniku między sekcjami A i B. Jego symetrycznym odpowiednikiem jest *ritenuto* przed sekcją A', którego zadaniem jest stopniowe zwolnienie do poziomu wyjściowego *Tempo I*. W ten sposób dyspozycje agogiczne przyczyniają się do zatarcia punktu reprzyzy.

Lutosławski: *Postludium I* (1958–1960)

Postludium I ma także budowę reprzyzową ABA'. Również tutaj problem interpunkcji formalnej osiąga maksimum subtelności w przejściu do sekcji reprzyzowej, która kontynuuje procesy energetyczne sekcji środkowej w sposób tak doskonale ciągły, że trzeba by mówić już nie o zatarciu punktu reprzyzy, ale o jego całkowitej likwidacji. Mimo to, paradoksalnie, fakt zaistnienia reprzyzy nie ulega wątpliwości: ponownie wnioskujemy o tym *ex post*, ale tym razem z o wiele odleglejszej perspektywy.

Nas jednak zajmować będzie teraz najbardziej uporządkowana sekcja pierwsza, bo to na jej przykładzie będzie można przekonać się, na czym polega pogłębienie bardzo już zaawansowanych technik interpunkcyjnych, które odnotowaliśmy w *Bukolikach*.

Początek *Postludium* także ma fakturę dwuwarstwową, czyli postać melodii z akompaniamentem. Temat ten obejmuje 11 taktów (zob. przykład 4). Dzieli się

na dwie grupy oddzielone taktem pauzy generalnej: grupa pierwsza liczy 7 taktów, druga — 3 takty. Dodając takt pauzy, otrzymujemy schemat: 7+1+3. Logikę muzyczną tego układu można by scharakteryzować za pomocą metafory: grupa pierwsza, złożona z mozaiki 8 motywów liczących od 2 do 6 dźwięków, jest poszukiwaniem tematu; grupa druga, złożona z dwóch symetrycznych fraz siedmiodźwiękowych o charakterze poprzednika i następnika — jego odnalezieniem. Schemat ten pojawia się kolejno w czterech wariantach. Wszystkie cztery prezentacje zachowują ściśle jego strukturę rytmiczną. Powielają też kontur melodyczny, ale już w sposób kontrolowane swobodny, bo schemat interwałowy zostaje przeskalowany: w pierwszej prezentacji dominują sekundy małe i wielkie, w drugiej — tercje małe i wielkie, w trzeciej — trytony i małe nony, w czwartej — kwarty i kwinty. Każda z tych prezentacji przyporządkowana jest konkretnym instrumentom dętym, każda ma swój własny typ artykulacji i każda posiada także coś w rodzaju cienia towarzyszącego pokazom tematu: to rodzaj zabrudzenia rytmicznego i harmonicznego, każdorazowo powierzonych konkretnym instrumentom harmonicznym. Ten zespół pierwszoplanowych czynników powoduje, że podział tej sekcji na cztery segmenty jest w percepcji całkowicie klarowny.

Przykład 4. W. Lutosławski, *Postludim I*. Pierwszy wariant tematu wstępnego



O wiele dziwniejsza jest warstwa akompaniamentu. Pod względem materiału dźwiękowego składają się na nią dwa sześciodźwięki, tworzące w sumie pełny dwunastodźwięk. Oba skonstruowane są wedle zasady superpozycji kwinty: sześciodźwięk pierwszy nadbudowuje kwinty od *a* do *gis*, drugi od *es* do

d. Pierwszy akord pojawia się w postaci zasadniczej, drugi zaś w przewrocie. Celem tej zmiany jest uzyskanie takiej postaci akordu Es, która łączyłaby się z akordem A w sposób harmonicznie najdoskonalszy, czyli za pomocą kroków półtonowych. Dodatkowo Lutosławski różnicuje oba akordy pod względem układu: trzy najniższe dźwięki układu rozległego tworzą podgrupę, która może być transponowana o oktawę w górę, przy niezmienionym rejestrze podgrupy wyższej — w ten sposób powstaje swego rodzaju układ skupiony tego samego akordu (różnica między układem rozległym a skupionym jest na schemacie zaznaczona za pomocą strzałek, zob. przykład 5).

Przykład 5. W. Lutosławski, *Postludium I*. Akordy tworzące warstwę akompaniamentu

The diagram illustrates the harmonic structure of the accompaniment in Lutosławski's *Postludium I*. It shows five chords in two staves (treble and bass clef). The chords are labeled A↓, A↑, Es↑, Es↓, and A↓. Arrows labeled 'kroki półtonowe' (half-tone steps) connect the chords. A label 'transpozycja oktawową' (octave transposition) with arrows indicates the octave transposition of the bottom three notes in the first and third chords.

Tak zaprojektowany materiał harmoniczny pozwala Lutosławskiemu na niezwykłą interpunkcję warstwy akompaniamentu. Otóż akompaniament składa się z sekwencji 12 sześciodźwięków. Nie następują one jednak po sobie w tradycyjny sposób, lecz niejako zachodzą na siebie stopniowo, przypominając stary typ interpunkcji filmowej, w której montaż dwóch scen polega na ich wzajemnym przenikaniu: podczas gdy jeden ekran wygasa, drugi się wyłania. Taka *czasowa* metafora dobrze opisuje doświadczenie *sluchowe*. Ale kiedy *patrzymy* w partyturę, narzuca się raczej metafora *przestrzenna*: wizualny układ akompaniamentu przypomina mozaikę przyległych figur geometrycznych, trapezów i równoległoboków (zob. przykłady 6a i 6b). Są to figury pozbawione kątów prostych. Gdyby je posiadały, nie byłoby zjawiska przenikania planów, nie byłoby też subtelności interpunkcyjnych, o których teraz słów kilka.

Przykład 6a. W. Lutosławski, *Postludium I*, t. 1–5. Pierwsza figura trapezu, © Copyright Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1964

3/4 ♩-80

5

ob. I

pf.

3/4 ♩-80

vni I
div.
in 2

vni II
div.
in 4

vle
div.
in 4

vc.
div.
in 4

cb.
div.
in 4

Przykład 6b. W. Lutosławski, *Postludium I*, t. 10–15. Pierwsza figura równoległoboku, © Copyright Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1964

(15)

The musical score is arranged in a system with the following parts and staves:

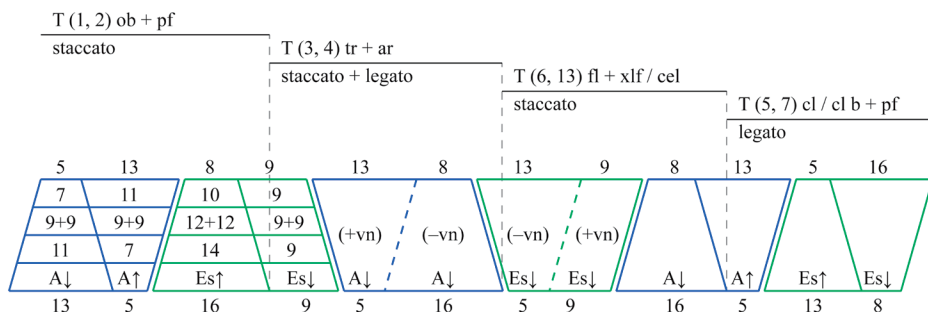
- ob. I**: Oboe I, staff 1. Dynamic: *pp*.
- tr. I**: Trumpet I, staff 2. Dynamic: *p*. Marking: *con sord.*
- ar.**: Trombone, staff 3. Dynamic: *p*.
- pf.**: Piano, staff 4. Dynamic: *mf*. Marking: *2do*.
- vni I**: Violin I, staff 5. Dynamic: *mf*. Marking: *div. in 2*.
- vni II**: Violin II, staff 6. Dynamic: *pp*. Marking: *div. in 4*.
- vle**: Viola, staff 7. Dynamic: *pp*. Marking: *div. in 4*.
- vc.**: Violoncello, staff 8. Dynamic: *pp*. Marking: *div. in 4*.
- cb.**: Double Bass, staff 9. Dynamic: *pp*. Marking: *div. in 4*.

The score shows a complex rhythmic structure with various dynamic markings and articulations. The first figure of the canon is highlighted in the original image.

FWM - 3366

Schemat graficzny (zob. przykład 7) ukazuje przebieg formalny pierwszej sekcji *Postludium I*: na górze cztery pokazy tematu, poniżej wszystkie 12 figur akompaniamentu.

Przykład 7. Przebieg formalny pierwszej sekcji *Postludium I* W. Lutosławskiego



Warstwa górna: cztery pokazy tematu z zaznaczonymi cechami charakterystycznymi: interwały dominujące, instrumentacja, artykulacja, rejestr. Warstwa dolna: dwanaście figur akompaniamentu i ich cechy charakterystyczne: kształt figury, wielość figury (wyrażona liczbą ćwierćnut w sześciu warstwach fakturalnych), postać harmoniczną (typ współbrzmienia oraz transpozycja — lub jej brak — dolnej grupy trzydziętkowej), instrumentacja (zaznaczono brak skrzypiec w figurze 6 i 7).

Miarą wielkości każdej figury jest długość jej podstawy dolnej i górnej, wyrażona liczbą ćwierćnut⁶. Istnieją cztery typy takich figur, zaprezentowane na sa-

⁶ Martina Homma jako miarę długości trwania kolejnych akordów przyjmuje jeden takt, nie zaś jedną ćwierćnutę. Dwanaście akordów układa się wówczas w sekwencję: 3–3–4–3–3–4–3–3–4–3–3–4; pomijając zaś efekt transpozycji, czyli sumując czas trwania akordów z transponowaną i nietransponowaną grupą dolną, Homma otrzymuje uproszczony schemat: 6–7–7–6–7–7. Jest to jednak obraz nieostry i uśredniony, który nie odzwierciedla subtelności „zamazanych” cezur (zob. M. Homma, *Witold Lutosławski: Zwölfton-Harmonik — Tonbildung — 'Aleatorischer Kontrapunkt'*, Köln 1996, s. 211 [589]). Podając krytykę analizę Hommy można się powołać na wypowiedź samego Lutosławskiego. Przywiązywał on wielką wagę do wyznaczenia właściwego „modułu” analitycznego. Nazwa ta, w jego rozumieniu, odnosi się do „największych odcinków formy muzycznej, powstałych z jej naturalnego podziału i posiadających tę samą długość. Moduł jest więc względną jednostką trwania, podobnie do wartości rytmicznych takich, jak cała nuta, półnuta itd.” (W. Lutosławski, *Kilka problemów z dziedziny rytmiki*, „Res Facta” 1982, nr 9, s. 114). Muzykę okresu klasycznego cechowało występowanie długich odcinków równej długości (zwłaszcza w formach tanecznych: menuet Haydna, w analizie Lutosławskiego, składa się z 5 modułów 32-taktowych). Muzyka wcześniejsza (Lutosławski przytacza przykłady śre-

mym początku i opisane na schemacie łącznie z głosami wewnętrznymi, w których ma miejsce gradacja długości między równoległymi podstawami o miarę dwóch ćwierćnut (warstwa środkowa zaznaczona jest podwójną liczbą, bo pojawiają się tam dwa dźwięki: akordy są sześciodźwiękowe a warstw w fakturalnym układzie geometrycznym jest pięć, dlatego dwie środkowe nuty sześciodźwięku brzmią jednocześnie). Ukazawszy ten układ, zapytajmy, jaka jest hierarchia tych „ukośnych” cezur między przenikającymi się akordami.

Okazuje się, że istnieją trzy klucze do ich układu, każdorazowo dające inny obraz hierarchii formalnej. Niewątpliwie słuchowo najistotniejszy jest rytm wyznaczany przez zmieniające się pola harmoniczne *a* i *es* (słysząc zwłaszcza zmieniające się dźwięki dwugłosu nadrzędnego: *a* przechodzi na *b*, *gis* przechodzi na *g*). W tej optyce sekcja ta dzieli się w warstwie akompaniującej na trzy segmenty, wyznaczone przez trzy sekwencje akordów *A* i *Es*. Na rzecz takiego podziału przemawia też kilka innych faktów. Na końcu pierwszych dwóch czwórek figur znajduje się równoległobok, który sprawia, że następująca po nim czwórka jest geometryczną inwersją poprzedniej (przy czym zachowana zostaje jedynie relacja konturu, zaś wymiary trapezów się zmieniają). A ponieważ za trzecim razem zamiast równoległoboku mamy inwersję dużego trapezu, to układ tych trzech segmentów w tej optyce można więc określić jako *ABC*. Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę kryterium zastosowania transpozycji oktawową niskiej podgrupy akordu, to otrzymamy układ *ABA*. Transpozycja taka, będąca słabym znakiem interpunkcyjnym, zastosowana jest bowiem tylko w czwórkach skrajnych (zaznaczone jest to na schemacie strzałką skierowaną w górę). Nie usłyszymy jej w sekcji środkowej (na schemacie: strzałka zawsze skierowana w dół), wskutek czego zmiana dwóch postaci akordów tego samego typu jest tam najmniej zauważalna — różnica polega tylko na innej instrumentacji tego samego akordu: jaśniejszej (z udziałem skrzypiec) i ciemniejszej (bez skrzypiec). Ta ambiwalencja układu formalnego sekwencji akordów — *ABC* lub *ABA* — jest bardzo subtelnym efektem polisyntaktycznym, działającym na poziomie percepcji raczej podprogowej. Ale zauważmy od razu rzecz absolutnie kluczową dla percepcji pierwszoplanowej: że taka trójdzielnosc nie zgadza się z czwórdzielnoscia

dniewieczne) oraz późniejsza (począwszy od Beethovena, z apogeum osiągniętym w XX wieku) odbiega od takiej wielkoskalowej symetrii. Oznacza to, że długość modułu skraca się stopniowo do mniejszej grupy taktów, do jednego taktu, do jednostki pulsu lub do jeszcze drobniejszej wartości rytmicznej, aż w końcu „moduł, stając się co raz mniejszy, zbliży się do zera, czyli całkowitego zaniku” (ibidem, s. 121). Posługując się terminologią Lutosławskiego, należałoby więc powiedzieć, że Homma założyła błędnie, iż modułem *Postludium I* jest jeden takt. Tymczasem, jak wynika z przedstawionej tu analizy, jest nim jedna ćwierćnuta.

prezentacji tematu. Sam ów fakt rozmijania się interpunkcji melodii i akompaniamentu jest w słuchaniu ewidentny, choć niemożliwy do rozszyfrowania. Widzimy tym samym, że polisyntaktyczna linia *Bukolik* zostaje w *Postludium* kontynuowana, ale w sposób niezwykle pogłębiony.

A oto drugi klucz do interpretacji warstwy akompaniamentu. Otóż jest ona lustrzanie symetryczna względem środkowego trapezu o długości podstawy 16: ciąg figur na lewo i na prawo od tej figury jest identyczny. Poetyka taka z całą pewnością nie może się ujawnić na poziomie estetycznym: takich zabiegów technicznych nie sposób usłyszeć na koncercie, nawet podprogowo (inaczej niż w przypadku numerologii *Bukolik*, która jest słyszalna, choć oczywiście nie jako liczba, lecz efekt zmysłowy). Przynoszą one analitikowi satysfakcję, której źródłem są walory estetyczne samej partytury, oderwanej niejako od brzmiejącej muzyki. Ale jest jeszcze jedna korzyść: kiedy rozpoznamy symetrię osiową, zobaczymy, że poza jej logiką znajduje się figura ostania, która w tej (i tylko w tej) optyce jest figurą dodaną, pozasystemową, a jako taka świetnie nadaje się do pełnienia roli swego rodzaju łącznika, bo to na jej tle wejdzie akcja muzyczna sekcji B, nie burząc idealnego układu, który wybrzmiał wcześniej do końca.

I jeszcze klucz trzeci, ostatni: istnieje też możliwość czwóropodziału warstwy akompaniamentu. W tym ujęciu każdy segment składałby się z trzech figur, a ostatnia z nich byłaby za każdym razem dużym trapezem: w pierwszych trzech przypadkach postawionym na swej podstawie, a za czwartym razem — na wierzchołku, znowuż dynamizującym muzykę w momencie wejścia sekcji B. Jeśli przyjmiemy taką optykę, to odnajdziemy doskonałą zgodność podziału formalnego melodii i akompaniamentu, gdyż zakończenie prezentacji tematu zbiega się zawsze z końcem podstawy trapezu (zbieżność ta ukazana jest na schemacie pionową linią przerywaną). Zgodność ta, podobnie jak układ dwudzielny wynikający z symetrii osiowej, odsłania się znowuż jedynie w lekturze partytury, i to w lekturze nie bezpośredniej, ale analitycznej.

Wszelako na poziomie percepcji estetycznej pojawiają się dwa inne elementy wiążące melodię z akompaniamentem. Po pierwsze, ostatni wariant tematu zbudowany jest na kwartach i kwintach, czyli na interwałach, które są kością harmoniczną akordów akompaniamentu. Ostania fraza tematu powiela dźwięki akordowe, osiągając z nimi pełne zespolenie – można sobie wtedy retrospektywnie uświadomić, że cały proces transformacji interwałowej tematu przechodził drogę od stanu skrajnej niezgodności z interwałiką akompaniamentu aż do stanu idealnej z nim symbiozy. Po drugie, cztery pokazy tematu podlegały zarazem

procesowi obniżania rejestru: od najwyższego, oderwanego od rejestru akordów akompaniamentu, aż po rejestr najniższy. Także po tym względem pod koniec nastąpiło doskonale stopienie obu warstw. O tym, jak ważna jest formotwórcza rola rejestru przekonuje dalszy przebieg tego utworu, ale to już temat na inną okazję.

Polisyntaksa Lutosławskiego w perspektywie estetyczno-historycznej

Na koniec trzy wyjaśnienia i usprawiedliwienia. Dlaczego wprowadzać do analizy muzyki Lutosławskiego idee przejęte z XVIII-wiecznej formy interpunkcyjnej, skoro — w przeciwieństwie do intelektualnie zdyscyplinowanej, słuchowo klarownej i jednoznacznej syntaksy form klasycznych — polisyntaksa Lutosławskiego jest wprawdzie intelektualnie zdyscyplinowana, ale słuchowo nieklarowna i niejednoznaczna? Otóż dlatego, że Lutosławskiego wiąże z klasykami silna więź genealogiczna, o czym sam wiele razy wspominał. Zaproponowane tu podejście pomaga, być może, zbliżyć się do określenia istoty tej więzi.

Dlaczego proponuję termin polisyntaksa, nie zaś polimetria? Otóż dlatego, że klasyczna polimetria XX-wieczna, jaką znajdziemy zwłaszcza u Strawińskiego, nie dąży do scalenia cezur w ramach nadrzędnej logiki składniowej: ma raczej charakter patchworku, kolażu, przypomina strój arlekina. Tymczasem Lutosławski nie chce rozerwać klasyczno-romantycznej składni muzycznej, usiłuje ją raczej rozszerzyć i uelastyczyć do granic możliwości. W przeciwieństwie do Strawińskiego, zachowuje on teleologiczny i organiczny charakter narracji muzycznej: jego rozszczerzone i w tym rozszczerzeniu dodatkowo wewnętrznie rozbite jednostki muzycznego sensu mają tendencję do scalania się, do odnajdywania wspólnej cezury — będącej punktem spoczynku, miejscem wyrównania ciśnień, szczęśliwą chwilą złapania zachwianej równowagi — nawet jeśli, jak w przypadku reprzyzy analizowanych tu utworów, punkt ten zostaje ukryty lub praktycznie wyeliminowany. Gdyby szukać jakiegoś wielkiego wzorca, w którym muzyka nabierałaby cech zapowiadających polisyntaksę Lutosławskiego, nie byłby to żaden z kompozytorów XX wieku, lecz Johannes Brahms.

Dlaczego zaś suponuję, że polisyntaksa byłaby dobrym synonimem dla idei łańcuchowości? Otóż dlatego, że łańcuchowość, która oficjalnie pojawiła się na początku lat 1980., jest *de facto* rozwinięciem złożonych teleologicznych procesów wieloskładniowych, które w zaawansowanej postaci pojawiają się już w *Bukolikach* czy *Koncertie na orkiestrę*. Termin polisyntaksa pozwala więc

uchwycić pewne stałe cechy języka Lutosławskiego i dostrzec głęboką jedność wszystkich trzech okresów jego twórczości: neoklasycznego, modernistycznego i (z braku lepszego słowa) postmodernistycznego. Przejścia między nimi są jak owe zatarte cezury, o których była tutaj mowa⁷.

⁷ Por. komentarz Lutosławskiego do *Preludiów i fugi*: „Pomiędzy Preludiami nie należy stosować pauz, skomponowane są bowiem w taki sposób, że zakończenie każdego z *Preludiów* może zachodzić na początek któregośkolwiek z pozostałych” (W. Lutosławski, *Preludia i fuga*, [tekst zamieszczony na skrzydełku obwoluty], Kraków 1973). Problem zastąpienia ostrych cezur formalnych „przejściami” i „przekształceniami” w „modernistycznej” fazie twórczości Lutosławskiego (na przykładzie *Trzech poematów Henri Michaux*, *II Symfonii*, *Livre pour orchestre*, *Preludiów i fugi*) przedstawił John Casken (idem, *Przejście i transformacja w muzyce Witolda Lutosławskiego*, tłum. M. Dąbrowska, „Res Facta” 1982, nr 9, s. 141–151).

STRESZCZENIE

Dzięki coraz większemu zainteresowaniu, jakim we współczesnej teorii muzyki cieszy się historyczna teoria form okresu klasycznego, znacząco zmienił się sposób słuchania i rozumienia dzieł należących do ścisłego kanonu repertuarowego. W epoce Mozarta zasadą konstrukcji utworu były wyraźnie artykułowane punkty węzłowe, wyznaczane przez szereg kadencji i powiązane z odpowiednią dyspozycją elementów tematycznych oraz ogólnym planem tonalnym. Kadencje te różnicowano i hierarchizowano, odwołując się do metafor językowych: różne kadencje odpowiadały różnego typu znakom interpunkcyjnym o różnym stopniu „domknięcia”. Podejście takie można także zastosować w odniesieniu do Witolda Lutosławskiego, którego muzyka czerpie z wzorców klasycznych, dalece je przekształcając. Specyfiką układów składniowych Lutosławskiego jest prowadzenie kilku niesynchronizowanych warstw syntaktycznych (różnice te uwydatniają się przede wszystkim w kontraście warstwy melodycznej i akompaniamentu). Te różne ciągi syntaktyczne są jednak współzależne i generują procesy wzajemnego dopasowania. W efekcie otrzymujemy formę ściśle zakomponowaną (m. in. dzięki zastosowaniu procedur matematycznych, które regulują rozwój każdej z warstw oraz ich wzajemne interakcje), ale w odbiorze niejednoznaczną (szczególnie silnym efektem takiej niejednoznaczności jest zatarcie punktu reprzyzy). Porównanie *Bukolik* i *Postludium I* ujawnia rozwój technik polisyntaktycznych w niewralgicznym okresie przejścia od neoklasycznej do „awangardowej” fazy twórczości Lutosławskiego.

SŁOWA KLUCZOWE: Lutosławski, analiza, interpunkcja muzyczna, muzyka i matematyka, muzyka XX wieku

ABSTRACT

Chain or polysyntax: formal punctuation in Witold Lutosławski's music based on the example of the *Bucolics* and Postlude No. 1

The growing interest among music theorists in the historical theory of form from the Classical period has significantly changed the way we listen to and understand many canonical works. In Mozart's time, the structure of a composition was based on clearly articulated nodal points, determined by a series of cadences and related to the appropriate disposition of thematic elements and the overall tonal plan. These cadences were differentiated and hierarchised through reference to linguistic metaphors: different cadences corresponded to different punctuation marks, with different degrees of 'closure'. Such an approach can also be applied to Witold Lutosławski, whose music draws on Classical models, transforming them to a great extent. The peculiarity of Lutosławski's syntactic structures lies in his use of several unsynchronised syntactic layers (as can be seen above all in the contrasting melodic and accompaniment layers). However, these different syntactic sequences are interdependent and generate mutual adjustment processes, resulting in a form that is both strictly composed (with the use of mathematical procedures regulating the development of each of the layers and their mutual interactions) and ambiguous in perception (a particularly strong effect of such ambiguity is the blurring of the point of reprise). Comparison of the *Bucolics* and Postlude No. 1 reveals the ongoing development of polysyntactic techniques during the critical period of transition from the neoclassical to the 'avant-garde' phase in Lutosławski's oeuvre.

KEYWORDS: Lutosławski, analysis, punctuation in music, music and mathematics, twentieth-century music

BIBLIOGRAFIA

Bonds Marc Evan, *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, (Studies in History of Music), Cambridge (MA)–London 1991.

Casken John, *Przejście i transformacja w muzyce Witolda Lutosławskiego*, tłum. Maria Dąbrowska, „Res Facta” 1982, nr 9, s. 141–151.

Cobb John Boswell, *Słownik pojęć Whiteheada*, tłum. Łukasz Lamża, Kraków 2016.

Dahlhaus Carl, *Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform*, „Archiv für Musikwissenschaft” 1978, 35. Jahrg., H. 3, s. 155–177.

Homma Martina, *Witold Lutosławski: Zwölfen-Harmonik — Tonbildung — ‘Aleatorischer Kontrapunkt’*, Köln 1996.

Lutosławski Witold, *Preludia i fuga*, [komentarz na skrzydełku obwoluty partytury], Kraków 1973.

Lutosławski Witold, *Kilka problemów z dziedziny rytmiki*, „Res Facta” 1982, nr 9, s. 114–128.

Lutosławski Witold, *O muzyce. Pisma i wypowiedzi*, red. Z. Skowron, Gdańsk 2011.

Mirka Danuta, *Metric Manipulation in Haydn and Mozart: Chamber Music for Strings (1787–1791)*, Oxford 2009.

Vial Stephanie D., *The Art of the Musical Phrasing in the Eighteen Century. Punctuating the Classical ‘Period’*, Rochester 2008.

Walaciński Adam, *Nota*, w: Lutosławski Witold, *Bukoliki*, Kraków 1968.

Whitehead Alfred North, *Nauka i świat nowożytny*, tłum. Maciej Kozłowski i Marek Pieńkowski OP, Kraków 1987.

Wyglądacz Krzysztof, *Komponowanie ciszy. Funkcje pauzy w muzyce baroku i klasycyzmu*, „Teoria muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2017, nr 11, s. 81–110.