

Wioleta Muras

Uniwersytet Wrocławski

PODĄŻAJĄC ŚLADAMI DŹWIĘKOWEJ WYOBRAŹNI.
MUZYKA WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO
W SŁUCHOWISKACH POLSKIEGO RADIA*

W biografii Witolda Lutosławskiego pojawił się pewien istotny etap działalności kompozytorskiej, na którego temat on sam raczej się nie wypowiadał. O to, że skomponowana wówczas muzyka szybko popadła w zapomnienie, nie miał nigdy żalu. Mowa o opracowaniach muzycznych, jakie tworzył do audycji radiowych¹. Trudno ocenić, na ile w tamtym czasie Lutosławski był znany jako „ilustrator” słuchowisk – nazwiska kompozytorów nie zawsze umieszczane były w programach czy wstępnych zapowiedziach. Z drugiej strony pracę tę traktował jako zajęcie zastępcze, mając większe aspiracje wobec swojej twórczości autonomicznej². Polskie Radio, zwłaszcza w pierwszych latach powojennych, stało się dla kompozytorów swego rodzaju azylem, umożliwiało im zarobek, ale też szlifowanie swojego kompozytorskiego warsztatu. Muzykę do słuchowisk pisali wówczas m.in. Jan Maklakiewicz, Piotr Perkowski, Władysław Szpilman, Zbigniew Turski, Jerzy Wasowski. W przypadku Lutosławskiego etap jego działalności jako autora muzyki do słuchowisk pozostaje do dziś najmniej przebadaną dziedziną jego twórczości³. Tworzeniem muzyki dla Polskiego Radia kompozytor zajmo-

* Artykuł jest rezultatem badań prowadzonych w ramach realizacji projektu Narodowego Centrum Nauki nr 2014/13/N/HS2/02779.

¹ Termin „audycja radiowa” (mimo jego szerszego kontekstu znaczeniowego) w niniejszym tekście traktowany będzie jako synonim słuchowiska.

² Mowa tu o samodzielnych utworach o charakterze koncertowym lub pedagogicznym.

³ Wspomnieć tu można zaledwie o kilku publikacjach. Pierwszą były dwa artykuły Krzysztofa Biegańskiego, w których podjął on próbę charakterystyki muzyki w wybranych słuchowiskach, zob.: Krzysztof Biegański: „Ilustracje muzyczne Lutosławskiego do audycji Polskiego Radia”. *Antena* 12 (1956) nr 12 s. 23–26 i 13 (1957) nr 1 s. 8–10. Krótki opis oparty na powyższych artykułach znalazł się w rozdziale książki Krzysztofa Meyera i Danuty Gwizdalanki *Lutosławski: Droga do dojrzałości* (Kraków 2003 s. 217–220). O twórczości tej pobiętnie pisał też Adrian Thomas w swoim artykule poświęconym działalności Lutosławskiego w Polskim Radiu, zob.: Adrian Thomas: „The hidden composer: Witold Lutosławski and Polish Radio, 1946–1963”. W: *Witold Lutosławski: Człowiek i dzieło w perspektywie kultury muzycznej XX wieku*. Red. Jan Astriab, Maciej Jabłoński, Jan Stęszewski. Poznań 1999 s. 212–214.

wał się przez wiele lat, co ostatecznie zaowocowało kilkudziesięcioma „ilustracjami” muzycznymi. Choć związki Lutosławskiego z Polskim Radiem sięgają lat trzydziestych, zasadnicza jego praca dla tej instytucji rozpoczęła się po wojnie. Zachowane w archiwum dokumenty zawierają podanie kompozytora z dn. 23 IV 1945 r., w którym prosi dyrekcję Polskiego Radia o przyjęcie do Działu Muzycznego na stanowisko referenta muzyki poważnej⁴. Jako Kierownik Działu Muzyki Poważnej zatrudniony został tydzień później – z dniem 1 maja. Do pierwszych jego zadań należał dobór fragmentów utworów jako wzbogacenie dźwiękowe audycji literackich. Nieliczne zachowane ślady tej pracy stanowią notatki kompozytora pozostawione w maszynopisach audycji *Poezja wielkopostna*⁵ oraz *Poezja o męce Pańskiej*. Audycje zawierały poezje Jana Kasprowicza i Marii Konopnickiej, a poszczególnym wierszom kompozytor przypisał tytuły towarzyszących im utworów Chopina, Brahmsa, Beethovena i Bacha⁶.

Oryginalna twórczość Lutosławskiego do sztuk radiowych rozpoczęła się już w 1945 r., zanim został on oficjalnie zatrudniony w charakterze kompozytora. Wskazać tu można jego opracowanie do słuchowiska *Pani Twardowska* czy *Powrót Odysa*. Stosunkowo szybko dostrzeżono u niego pewną sprawność komponowania tego rodzaju muzyki, toteż na wniosek Jana Stefczyka, pełniącego funkcję wicedyrektora programowego, przeniesiony został do Działu Literacko-Teatralnego właśnie na stanowisko twórcy muzyki do słuchowisk. Częsta reorganizacja w ramach poszczególnych działów w Polskim Radio pociągała za sobą rotację stanowisk, obejmującą także Lutosławskiego. Z dokumentów archiwalnych wynika, iż w l. 1948–52 zatrudniony on był w jednostkach związanych z Teatrem Polskiego Radia najpierw jako doradca muzyczny, a od sierpnia 1952 r. – jako redaktor muzyczny. Kres tej formalnej umowy z instytucją nastąpił pod koniec sierpnia 1958 r., nie oznaczało to jednak zaprzestania jego radiowej działalności. Z dn. 1 IX 1958 r. twórca *Koncertu na orkiestrę* podjął stałą współpracę z Komitetem do Spraw Radiofonii „Polskie Radio” i jeszcze przez rok tworzył muzykę do słuchowisk oraz uczestniczył jako członek w posiedzeniach Podkomisji Słuchowskowej.

⁴ Podanie Lutosławskiego znajduje się w Aktach osobowych, teczka 381, Archiwum Dokumentacji Aktowej Telewizji Polskiej S.A., Warszawa. Wraz z innymi dokumentami zostało ono opublikowane m.in. w albumie Elżbiety Markowskiej *Lutosławski 1913–1994* (Warszawa 2012 s. 268–275) oraz na stronie internetowej „Witold Lutosławski w Polskim Radiu”, w zakładce „Dokumenty z Polskiego Radia”, zob.: <http://www.polskieradio.pl/148/2581/Galeria/762223,Dokumenty-z-Polskiego-Radia>, dostęp 30 III 2016.

⁵ Na maszynopisie widnieje data „19 kwietnia” (brak roku, prawdopodobnie 1946). Materiały w: Textmanuscripts other authors. Box 1. Paul Sacher Foundation (dalej jako PSF), Basel.

⁶ *Droga do Golgoty* Jana Kasprowicza: III cz. *Koncertu B-dur* Johanna Brahmsa i *Nokturn [g-moll – W.M.]* Fryderyka Chopina; *Chrystus* Jana Kasprowicza (fragment): *Nokturn g-moll* Fryderyka Chopina (środek, chorał); *Resurrexit* Marii Konopnickiej: *Nokturn c-moll* Fryderyka Chopina (początek); *Tak mi Boże dopomóż* Juliusza Słowackiego: *Nokturn c-moll* Fryderyka Chopina (zakończenie).

Charakterystyka zachowanych materiałów

Zanim przyjrzymy się nieco bliżej wybranym dziełom radiowym kompozytora, warto w kilku zdaniach przedstawić ich obecny stan zachowania. Do dziś problemem pozostaje ustalenie rzeczywistej liczby skomponowanych utworów. W dotychczasowych publikacjach wskazywano na siedemdziesiąt siedem audycji⁷, a kiedy indziej nawet na zaledwie dwadzieścia sześć⁸, okazuje się jednak, iż powstało ich więcej – około osiemdziesiąt sześć⁹. Liczba ta nadal nie może być uznawana za ostateczną z uwagi na niekompletność źródeł, które unieumożliwiają potwierdzenie tytułów dzieł dotąd podawanych w literaturze oraz nowych, znalezionych w toku badań nad tą twórczością. Jeśli chodzi o źródła, najcenniejsze z nich stanowią nagrania audycji oraz partytury. Te pierwsze znajdują się w Archiwum Polskiego Radia (trzydzieści audycji) oraz w Narodowym Archiwum Cyfrowym (trzy audycje). Czterdzieści pięć partytur przechowywanych jest w Fundacji Paula Sachera nie zawsze jednak są kompletne. Raz stanowią precyzyjnie, choć dość roboczo rozpisane ołówkiem partie na poszczególne głosy, innym razem bardziej przypominają wyciąg fortepianowy czy rodzaj *particella* (szkice najważniejszych głosów instrumentalnych). W wielu przypadkach natomiast to zaledwie szkice piosenek bądź odcinków instrumentalnych, często też pozbawionych akompaniamentu. Owe dwa typy materiałów są najistotniejszym źródłem wiedzy i to właśnie dzięki nim możliwe jest podjęcie próby opisu muzyki tworzonej na potrzeby słuchowiska. Na kolejne materiały składają się maszynopisy audycji radiowych (dwadzieścia jeden tekstów), będące podstawą dla opracowania muzycznego. Można w nich odnaleźć zapiski kompozytora najczęściej dotyczące wejść muzyki, jej charakteru, czasu trwania itp. Ponadto umożliwiły one w wielu przypadkach datowanie oraz autorstwo sztuk, gdyż zwykle na pierwszej stronie umieszczane były dane dotyczące daty planowanej emisji audycji oraz ich realizatorów¹⁰.

Pozostałymi mniej lub bardziej wiarygodnymi źródłami informacji o muzyce radiowej Lutosławskiego są bardzo skromne notatki kompozytora znajdujące się w jego materiałach nienutowych¹¹. W przeciwieństwie do swoich dzieł z zasad-

⁷ Stanisław Hrabia, Stanisław Będkowski: *Witold Lutosławski. A Bio-Bibliography*. London 2001 s. 52–56; zob. też wyniki badań Martiny Hommy za: Krzysztof Meyer, Danuta Gwizdalanka: op. cit., s. 217. Wspomnianą liczbę należałoby jednak zmniejszyć do siedemdziesięciu pięciu, bowiem w dwóch przypadkach alternatywne tytuły policzone zostały jako dwa odrębne dzieła: *Kaprys królowej Marysieńki* nazywany też był *Zartem Olszowieckim*, zaś *Rozkaz Padyszacha – Złodziejem*.

⁸ Zob.: Jadwiga Paja-Stach, Maria Stanilewicz-Kamionka: „Dokumentacja twórczości [Witolda Lutosławskiego]”. *Muzyka* 40 (1995) nr 1–2 s. 187–188.

⁹ Na podstawie badań własnych autorki tekstu.

¹⁰ Teksty sztuk przechowywane są w teczkach razem z nutami w Bazylei oraz jako reżyserskie egzemplarze w Archiwum Dokumentacji Programowej Polskiego Radia i w Narodowym Archiwum Cyfrowym w Warszawie.

¹¹ Obejmują one zapiski w notatnikach, kalendarzykach czy luźnych kartkach pozostawionych obecnie w materiałach ze szkicami kompozytorskimi.

niczego nurtu twórczości, nie miał w zwyczaju prowadzić rzetelnego spisu dzieł użytkowych. Zdarzało się, że w różnych notesach, tudzież na pojedynczych kartkach, wypisywał tytuły niektórych audycji, lecz nie dbał o szczegóły datowania, podając np. jedynie przedział czasowy – np. „lata 1945–1952”¹². Wartościowym, lecz niestety niekompletnym źródłem są także repartycje tantiem za emisje audycji w programach Polskiego Radia. Znajdują się one w korespondencji kompozytora¹³ i są niczym innym jak zestawieniem tytułów utworów w danym kwartale, z uwzględnieniem liczby ich odtworzeń na antenie radiowej oraz punktacją przekładającą się na wynagrodzenie dla kompozytora. Wśród wymienianych tam dzieł pojawiło się kilka nowych tytułów, mianowicie: *Samotny biały żagiel*, *Pięć i trzy*, *Wet za wet*, *Słowo o wyprawie Igora* oraz *Baśń żołnierska*. Nie ma natomiast pewności, w którym roku Lutosławski faktycznie komponował te opracowania muzyczne, bowiem w praktyce audycje powtarzane były także w późniejszych sezonach, zaś niekompletność owych repartycji¹⁴, a nawet pojawiające się w nich błędy, uniemożliwiają pełną weryfikację. Przykładem na taką niespójność jest audycja *Słowo o wyprawie Igora*, której pierwsza emisja odbyła się najpewniej 15 IX 1953 r., o czym z kolei wiadomo dzięki zachowanej w Polskim Radio wewnętrznej recenzji słuchowiska¹⁵. Nie została ona natomiast ujęta na liście repartycji w trzecim kwartale tego roku, lecz dopiero w roku 1954. Ostatnim wreszcie źródłem, które w wielu przypadkach umożliwiło uzupełnienie informacji związanych z datowaniem, ale też i atrybucją sztuk, jest czasopismo *Radio i Świat*¹⁶, a ściślej publikowane w nim programy audycji radiowych. Pojawiały się tam zarówno anonse w rubrykach programowych, jak również oddzielne rodzaje afiszy bądź też opisy wybranych słuchowisk. Oparcie się tylko na programach radiowych w czasopiśmie wymaga jednak pewnej ostrożności. Nie zawsze przy tytule audycji podawano nazwisko kompozytora, z drugiej strony zdarzało się, iż te same sztuki opracowywane były przez innych reżyserów i kompozytorów. Wszystko to powoduje, że pomimo dotarcia do znacznej ilości informacji, nadal jeszcze pozostaje sporo niewiadomych. Próbą nadania temu pewnego porządku jest poniższa tabela, zawierająca możliwie najbardziej prawdopodobny pod względem chronologicznym układ audycji, informacje dotyczące autorów, realizatorów oraz aktualnego stanu zachowania dzieł.

¹² Daty te pojawiają się w materiałach znajdujących się w Unidentified sketches, folder MG4, PSF, Basel.

¹³ Korespondencja, sygn.. MF 217.1, PSF, Basel.

¹⁴ Repartycje rozpoczynają się w drugim kwartale 1953 r., ale brak w nich m.in. rozliczeń za czwarty kwartał w roku 1956 i 1957, a nawet całego roku 1960.

¹⁵ Rękopis recenzji znajduje się w Archiwum Dokumentacji Aktowej Telewizji Polskiej S.A., Warszawa.

¹⁶ Od roku 1958 kontynuowane jako *Radio i Telewizja*.

Tabela 1. Chronologiczne zestawienie słuchowisk z muzyką Witolda Lutosławskiego¹⁸.

tytuł – autor / przekład / adaptacja	symbol	reżyser / oprac. radiowe* / radiofonizacja**	datowanie	stan zachowania
<i>Pocałunek Roksany</i> – fragment komedii <i>Cyrano de Bergerac</i> Edmonda Rostanda, przekł. Maria Konopnicka	Th	Aleksander Maliszewski**	VIII 1945	P
<i>Pani Twardowska</i> – Aleksander Maliszewski, wg ballady Adama Mickiewicza	G/TI	Bronisław Dardziński	IX 1945	N, P, T
<i>Powrót Odysa</i> – Aleksander Maliszewski		Jan Koecher	IX 1945	T
<i>Słowo o Jakubie Szeli</i> – Bruno Jasiński	AP	Michał Tonecki*	XI 1945	N [fg], P
<i>Antygona</i> – Aleksander Maliszewski	Tm	Bronisław Dardziński	X 1945	P, T
<i>O kocie, który chodził własnymi drogami</i> – Rudyard Kipling	DM	Wanda Tatarkiewicz-Małkowska**	X 1945	N, P, T
<i>Antena w karczmie „Rzym”</i> – Janina Morawska	DM/TI		I 1946	P, T
<i>Wyrok Zeusa</i> – Henryk Sienkiewicz	Tm	Zofia Zawadzka*	III 1946	P, T
<i>Na Kossowym Polu</i> – Juliusz Petry, fragment <i>Godów Warnerńskich</i>	Th		IV 1946	P, T
<i>Legenda o Walgierzu Wdłym</i> – Stanisław Nadzin	Th	Bronisław Dardziński	IV 1946	P, T
<i>Przemiana pana Tomaszka</i> – fantazja Roberta Ayre’a i Leopolda Prosera, przekł. Jan Stefczyk	G		V 1946	P
<i>Balladyna</i> – Juliusz Słowacki	TI	Bronisław Dardziński* , Maria Licińska*	V 1946	N, P
<i>Słowopiewnie</i> – Julian Tuwim	AP		VI 1946	P, T
<i>Powrót</i> – Stanisław Młodożeniec	AP		VII 1946	P, T

¹⁸ Legenda; symbol: AP – audycja poetycka, DM – audycje dla dzieci i młodzieży, Tm – tematyka mitologiczna, Th – tematyka historyczna i legendy, TI – tematyka ludowa, G – groteska, fantazja; stan zachowania: P – partytura, N – nagranie, T – tekst sztuki, fg – fragment.

WIOLETA MURAS

<i>Słowik</i> – Hans Christian Andersen, przekł. Stefania Beylin, adaptacja Benedykt Hertz	DM	Wanda Tatarkiewicz-Małkowska*	IX 1946	N
<i>Cieężko kto nie miłuje, ciężko kto miłuje</i> – Aleksander Maliszewski, fragment <i>Drogi do Czarnolasu</i>		Bronisław Dardziński	X 1946	
<i>Prawda o syrenach</i>	Tm	Zofia Zawadzka**	II 1947	P, T
<i>Mistrz nonsensu</i> – Stanisław Ziembicki wg groteski Wacława Bojarskiego	G		II 1947	P, T
<i>Dusza i taniec</i> – wg Paula Valéry, przekł. Witold Hulewicz	[Tm]	Ewa Hartleb*	III 1947	P, T
<i>Pieśni północne</i>		Jan Koecher	III 1947	T [fg]
<i>Komu dzwonią dzwony</i> – wg Ernesta Hemingwaya, przekł. Jan Stefczyk		van Dee**	IV 1947	P, T
<i>Czarodziejski napój</i> – wg <i>Dziejów Tristana i Izoldy</i> Josepha Bédier	Th	Rena Tomaszewska, Zofia Zawadzka*	IV 1947	P, T
<i>Niedaleko od kulika</i> – Hanna Januszevska	DM/TI		IV 1947	P, T
<i>Kwiaty i kolce</i> – wg <i>Dziejów Tristana i Izoldy</i> Josepha Bédier, przekł. Tadeusz Boy-Żeleński	Th	Rena Tomaszewska, Zofia Zawadzka*	V 1947	P, T
<i>Mirandolina</i> – komedia wg Carla Goldoniego, przekł. Eugeniusz Baliński	Th	Tadeusz Byrski**	IX 1947	P, T
<i>Bracia</i> – Jerzy Pytlakowski		Rena Tomaszewska, Bronisław Dardziński	X 1947	P, T
<i>Betlejemskie gwiazdy</i>	AP	Rena Tomaszewska, Stefan Durmaj*	XII 1947	P, T
<i>Plotka</i> – wg Augusta Gregory'ego, przekł. Ewa Kołaczowska	G		I 1948	P, T
<i>Słońce o północy</i> – Theo Fleischmann, przekł. Julian Rogoziński	G	Bronisław Dardziński	V 1948	P, T
<i>Jak król cudotwórców umarł wskrzeszał</i>			V 1948	
<i>Trzy byliny</i> – Wołga Wsiewsławicz – przekł. i adaptacja Tadeusz Łopalewski	Th	Jan Kreczmar	VII 1948	N

MUZYKA WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO W SŁUCHOWISKACH POLSKIEGO RADIA

<i>Rozkaz Padyszacha (Złodziej)</i> – przekład Eleonora Słobodnikowa	DM?	Małgorzata Łabędzka-Koecherowa**	IX 1948	
<i>3 razy po 40</i> – przekł. Eleonora Słobodnikowa	DM	Małgorzata Łabędzka-Koecherowa**	I 1949	P
<i>Koperczaki</i>	TI	Jan Koecher	I 1949	N, P, T
<i>Flenia chińska</i> – przekł. Leopold Staff, Czesław Miłosz, opr. Tadeusz Kubiak	AP	Kazimierz Rudzki	II 1949	P, T
<i>Kordian</i> – Juliusz Słowacki		Jerzy Kreczmar*	IV 1949	T
<i>Dzbanek z oliwkami</i> – bajka arabska ze zbioru <i>Baśni 1001 nocy</i> , przekł. Zbigniew Kopalko	DM?	Zbigniew Kopalko*	VI 1949	
<i>Samotny biały żagiel</i> – wg powieści Walentina Katajewa, przekł. Ludwika Chomińskiego	DM	Rena Tomaszewska	X 1949	N, T
<i>Kukielki komedianta Nowruza</i> – wg opowiadania Olega Erberga, przekł. Filip Istner	G	Kazimierz Rudzki, Zofia Zawadzka**	XII 1949	N
<i>Delikatność uczuć</i> – Konstanty Ildefons Gałczyński	G		1949	P
<i>Za górami, za rzekami</i> – wg powieści <i>Wiosna w Sakenie</i> Georgija Gulii, przekł. Tadeusz Mongird		Bronisław Dardziński, Joanna Gorczycka**	I 1950	
<i>Pod śniegiem</i> – Jerzy Kierst	AP	Tadeusz Byrski	IV 1950	N, T
<i>Ludzie rusztowań</i> wg książki Michała Krajewskiego i Bogdana Ostromęckiego		Zofia Zawadzka*	IX 1950	T
<i>Wiersze Józefa Czechowicza</i>	AP	Jerzy Skokowski*	X 1950	T
<i>Osobliwe przygody Dyla Sowizdrzala</i> – Charles de Coster, przekł. Przeclaw Smolik, adaptacja Zofia Zawadzka	Th	Tadeusz Byrski, Zofia Zawadzka*	II 1951	N, P
<i>Nowa komedia rybałtowska albo Ciężkie czasy</i> – opr. Juliusz Petry	Th	Aleksander Bardini	II 1951	N, T
<i>Bajka o muzyce</i> – Maksym Tank	DM/[TI]		III 1951	T
<i>Pieśń co zrodziła się w walce</i> – Stanisław Wygodzki	AP		IV 1951	P

WIOLETA MURAS

<i>Pięć i trzy</i> – Janina Porazińska	DM		VI 1951	N, T
<i>Rozbitki</i> – Józef Bliziński, adaptacja Władysław Krasnowiecki	Th	Władysław Krasnowiecki*	IX 1951	N, P, T
<i>Baśń żołnierska</i> – Hanna Januszewska	DM/TI		XII 1951	T
<i>Rewizor</i> – Nikołaj Gogol, przekł. Julian Tuwim	G	Antoni Bohdziewicz**	III 1952	N, T
<i>Smok wawelski</i> – Hanna Januszewska	DM		VI 1952	P, T
<i>Wesele</i> – Stanisław Wyspiański			VI/X 1952	
<i>Droga do Czarnolasu</i> – Aleksander Maliszewski		Jan Axer , Jerzy Kreczmar*	XI 1952	N, P, T
<i>Odys na Itace</i> – Homer, przekł. Jan Parandowski	Tm	Rena Tomaszewska	VI/X 1953	P ¹⁹ , N ²⁰
<i>Kaprys królowej Marysieńki (Żart Olszowiecki)</i> – Hanna Januszewska	DM/TI	Wanda Tatarkiewicz-Małkowska	VI 1953	N, P, T
<i>Baśń o kolarce</i> – Zygmunt Maciejewski	TI	Irena Byrska	VII 1953	N, P, T
<i>Idzie Piotr do szkoły</i>	DM		IX 1953	N
<i>Koziołeczek</i> – Janina Porazińska	DM/TI		IX 1953	P
<i>Słowo o wyprawie Igora</i> – opr. Jerzy Kądziałka	DM	Janusz Warnecki, Mieczysław Broniatowski	IX 1953	
<i>Magia</i> – Teokryt, przekł. Artur Sandauer	Tm	Rena Tomaszewska	X 1953	P ²¹ , [N ²²]
<i>Syrakuzanki</i> – Teokryt, przekł. Artur Sandauer, adaptacja Magdalena Wroncka	Tm	Rena Tomaszewska	X 1953	N, P, T
<i>Pieśni</i> – Konstanty Ildefons Gałczyński	AP	Jerzy Kierst	XII 1953	N
<i>Sonety</i> – Pierre de Ronsard, przekł. Magdalena Wroncka	AP		II 1954	N
<i>Wet za wet</i> – Janina Porazińska	DM		IV 1954	

¹⁹ Wydanie nutowe: Witold Lutosławski: *Trzy fragmenty na flet i harfę (lub fortepian)*. Kraków 2013 nr 2, 3.

²⁰ Nagranie płytowe: *Utwory na flet i harfę*, wyk. Kazimierz Moszyński, Anna Sikorzak-Olek. DUX 2002 nr 9, 10.

²¹ Wydanie nutowe: op. cit., nr 1.

²² Nagranie płytowe: op. cit., nr 8.

MUZYKA WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO W SŁUCHOWISKACH POLSKIEGO RADIA

<i>Czarująca szewcowa</i> – Federico García Lorca, adaptacja Zbigniew Koczanowicz		Zbigniew Kopalko	IV 1954	N, P
<i>Dwie ballady Tołstoja</i> – Aleksiej Tołstoj	AP		IV 1954	P, T
<i>Opowieść o kulawym bogu Hefajstosie</i> – Anna Świrszczyńska	DM/ Tm		IX 1954	P, T
<i>Okassen i Mikołajka</i> – przekł. Alfred Kalinka	Th	Zbigniew Kopalko, Alfred Kalinka**	XI 1954	N
<i>Zakłęty rumak (Sesamowa klechda)</i> – Bolesław Leśmian	DM	Zbigniew Kopalko*	II/IV 1955	N, P
<i>Dziady</i> – Adam Mickiewicz, opr. Aleksander Maliszewski	Th	Tadeusz Łopalewski	XI 1955	N, P
<i>Lizystrata</i> – Arystofanes, przekł. Edmund Żegota-Cięglewicz	Tm	Zbigniew Kopalko*	III/VI 1956	N
<i>Nos</i> – Nikołaj Gogol, adaptacja Antoni Bohdziewicz	G	Antoni Bohdziewicz*	VII 1956 / I 1957	N, P
<i>Eurydyka</i> – Jean Anouilh, przekł. Jadwiga Dackiewicz i Edmund Misiotek		Bronisław Dardziński, Maria Komorowska*	IX 1957 / II 1958	N
<i>Wesołe kumoszki z Windsoru</i> – William Shakespeare, przekł. i adaptacja Tadeusz Łopalewski		Tadeusz Łopalewski	XII 1957 / IV 1958	N, P
<i>Harfa Wenedów</i> – Juliusz Słowacki, adaptacja Zofia Orszulska	Tm	Jerzy Rakowiecki	VI 1959	N, P
<i>Świecznik</i> – Alfred de Musset, przekł. Tadeusz Boy-Żeleński, adaptacja Zofia Zawadzka	Th	Tadeusz Byrski	II 1960	N, P
<i>Zbójnik Biro</i>			?	P
<i>Fraszki Wielkanocne</i>	AP		[1946/47]?	P
<i>Oskar Kolberg</i> – Jerzy Ficowski	AP		XI 1951	T
<i>Miserere</i> – Maria Konopnicka	AP		?	T
<i>Ballady z różnych krajów</i>			?	
<i>Pieśń pokoju</i> – Stanisław Ziembicki			?	
<i>Wszystko na dobre się zmienia</i>			?	

Współpraca Lutosławskiego z radiowcami z pewnością była dla niego ciekawym doświadczeniem, co wynika z pewnej specyfiki medium, jakim jest radio. O ile w filmie czy teatrze muzyka w mniejszym lub większym stopniu podporządkowana jest również aspektowi wizualnemu, o tyle w dziele radiowym jest ona od niego zupełnie uwolniona. Audycje są zatem doskonałym polem dla eksperymentów muzycznych i choć wymagają oczywiście od kompozytorów respektowania tekstu danego dzieła, to wydaje się, że dają im większą swobodę twórczą. Jeśli chodzi o charakter i udział muzyki w dziele radiowym, uzależniony był on od autora tekstu, zamysłu realizatorskiego reżysera, ale przede wszystkim – jak w przypadku Lutosławskiego – od samego kompozytora. Wiele zachowanych materiałów potwierdza, że ostatecznie jej udział, role oraz funkcje ustalał kompozytor. Z maszynopisów tekstów przekazywanych Lutosławskiemu wynika, że często nie respektował uwag i sugestii w didaskaliach, uwzględnione instrumenty muzyczne zastępował innymi, zwiększał lub zmniejszał obecność muzyki według własnego wyczucia, ponadto sam decydował o stylistyce danego opracowania. Wszystko to z jednej strony wskazuje na duże zaufanie do kompozytora ze strony reżyserów, z drugiej zaś może świadczyć o braku ich własnych pomysłów na warstwę dźwiękową, stąd pozostawianie jej całkowicie w gestii kompozytora.

Teoretyczne uwagi kompozytora na temat muzyki do słuchowisk

Przystępując do opracowywania warstwy muzycznej dzieła radiowego, kompozytor musiał uwzględniać kilka czynników, a mianowicie: dla kogo audycja ma być przeznaczona (dzieci, dorośli), jaka jest jej tematyka (współczesna, historyczna), wreszcie jaki typ sztuki reprezentuje (realistyczny, nierealistyczny). Te z pozoru oczywiste kwestie stały się dla Lutosławskiego pretekstem do własnych przemyśleń dotyczących tworzenia muzyki do słuchowisk. O ile na łamach prasy tudzież w licznych wywiadach nigdy nie podejmował się szerszych rozmów na temat swojej twórczości użytkowej, o tyle w prywatnych materiałach zachowały się notatki kompozytora zatytułowane *Rozważania teoretyczne*, dotyczące technicznych kwestii komponowania tego typu muzyki²³. Jest to niezwykle cenny dokument, z uwagi na jego jednostkowość, z drugiej strony na wartość – powiedzielibyśmy – edukacyjną, jako że stanowi rodzaj instrukcji dla kompozytorów, choć napisany został zapewne na własny użytek. Jest to zarazem rezultat doświadczeń kompozytora, który o roli i zadaniach muzyki pisał na przykładzie własnych opracowań. Ten niedatowany zapis pochodzi prawdopodobnie z 1951 lub 1952 r., na co wskazywałyby tytuły audycji, do których się odwoływał²⁴. Całość przypomina

²³ Rękopis w: Unidentified writings of Lutosławski, Box 1, Polish text, folder XIV/3, PSF, Basel.

²⁴ Jego wartość jest tym cenniejsza, iż zawiera bodaj najwcześniejsze na gruncie polskim próby klasyfikacji zadań muzyki w słuchowiskach. W literaturze podobną systematykę znajdziemy dopiero w książce Kaziowa z 1973 r., zob.: Michał Kaziów: *O dziele radiowym*. Wrocław 1973 s. 110–114.

rodzaj konspektu do wykładu, wątpliwe zresztą jest to, aby Lutosławski kiedykolwiek go prezentował publicznie²⁵. Tekst ten składa się z kilku podpunktów. Na początku artysta porusza w nim problem sztuki akustycznej. Lutosławski zdawał sobie sprawę, iż dla większości twórców i odbiorców teatr radiowy jest teatrem kształtowania wyobraźni, lecz rozumianej głównie jako wyobraźnia wzrokowa²⁶. Kompozytor uważa jednak, że „idealną «sztuką radiową» byłaby sztuka nie uciekająca się do wyobraźni niesłuchowych, mówiąca wszystko słowem, dźwiękiem, muzyką, nie zmuszająca do wyobrażania [podkr. – W.L.] sobie czegokolwiek”²⁷. Ideał ten pozostał jednak tylko w teorii, wobec powszechnego przekonania, iż wywołanie u słuchacza wrażeń wzrokowych jest jednym z zadań realizatorów słuchowiska. Drugim poruszonym przez niego aspektem było zagadnienie sztuki realistycznej i nierealistycznej oraz roli muzyki, jaką w nich pełni. W przypadku sztuk realistycznych – zdaniem kompozytora – muzyka powinna pojawiać się jedynie incydentalnie, a jako przykład podaje audycję *Osobliwe przygody Dyla Sowizdrzała*, a w niej fragment, w którym tytułowa postać gra na kobzie²⁸. Muzyka zatem odzwierciedla tutaj realną grę na instrumencie. Miejsce dla muzyki nieincydentalnej, a więc pojawiającej się w dłuższych odcinkach, Lutosławski widzi raczej w sztukach nierealistycznych, do których zalicza m.in. audycje poetyckie, bajki i groteski. Uzasadnia to faktem, że muzyka sama w sobie jest czymś symbolicznym, fantazyjnym i na tym polega jej urok. Chcąc natomiast usystematyzować rolę, jaką pełni ona w audycjach radiowych, kompozytor wskazuje na sześć kategorii. Po pierwsze, pełnić ona może rolę dekoracji teatralnej, a więc jej zadaniem jest podkreślać miejsce i nastrój rozgrywanej się akcji oraz oddanie kolorytu epoki. Po drugie, wspomaga wygląd i zachowanie postaci, będąc niejako dźwiękową ich charakteryzacją. Po trzecie, może ilustrować pewne zdarzenia, sytuacje i zjawiska. Lutosławski wymienia tu np. spadanie ze schodów, wystrzały, odgłosy fabryki czy pociągu. Czwartą funkcją muzyki jest sugerowanie zmian miejsca i czasu. Pojawiające się w tradycyjnym teatrze zmiany dekoracji, w sztuce radiowej mogą przybierać formę dźwiękową reprezentowaną właśnie przez muzykę. Kolejną jej funkcją jest oddanie zjawisk natury psychicznej – uczuć, nastrojów, w tym również zapowiedź mających nastąpić za chwilę sytuacji. Na końcu kompozytor pisze o typowo mechanicznej roli muzyki, a więc – jak sam to określa – roli „znaków przestankowych”, do których zalicza wstępy, łączniki i zakończenia. Zazwyczaj staje się ona dźwiękową uwerturą bądź „kurtyną” rozdzielającą poszczególne partie dzieła radiowego, na podobieństwo antraktów w tradycyjnym przedstawieniu teatralnym.

²⁵ Na jego roboczy aspekt wskazuje schematyczna forma, będąca przeciwieństwem dokładnie rozpisanych referatów, jak np. tzw. „wykłady historyczne”, które przygotowywał na gościnne prelekcje w uczelniach.

²⁶ Na boku pozostawiamy tu zresztą ciekawy sam w sobie spór dotyczący terminu „teatr wyobraźni” i zasadności tej nazwy w doniesieniu do programu radiowego.

²⁷ Cyt. za: Witold Lutosławski: *Rozważania teoretyczne* (zob. przyp. 23).

²⁸ Termin „kobza” widnieje zarówno w tekście sztuki, jak i w materiałach Lutosławskiego, chodziło jednak o kozę, czyli rodzaj dud.

Można by przytaczać ogromną liczbę przykładów ilustrujących owe funkcje muzyki, lecz bardziej interesujące wydaje się to, jakimi środkami wypowiedzi kompozytor posługiwał się w tym celu. Nie sposób omówić wszystkich opracowań muzycznych, niemniej jednak warto przywołać niektóre rozwiązania kompozytorskie, które ostatecznie ukazą różnorodność inwencji Lutosławskiego.

Kompozytorska praktyka na przykładzie wybranych opracowań muzycznych

Lutosławski komponował muzykę do dwóch rodzajów audycji, jakimi były słuchowiska oryginalne czyli typowo radiowe dzieła, pisane ze świadomością ich czysto fonicznej formy realizacji, oraz adaptacje słuchowiskowe – powołując się na słowa badaczek medioznawstwa – byty o ściśle literackiej proveniencji, poddane „wtórnej modyfikacji formalnotreściowej celem dostosowania do specyficznych warunków prezentacji audialnej”²⁹. Przykładem adaptacji są więc dzieła literackie reprezentujące gatunki epiki, liryki i dramatu odpowiednio zaadaptowane właśnie na potrzeby medium radiowego³⁰. I choć ów podział audycji z punktu widzenia opracowania muzycznego jest może mniej istotny, to jednak warto go zaznaczyć dla pewnego porządku. Przechodząc już do twórczości Lutosławskiego, opis tworzonej przez niego muzyki zaczniemy od tzw. audycji poetyckich, będących przykładem adaptacji słuchowiskowych. W miesięczniku *Radio i Świat* anonsowane one były jako cykle zatytułowane „5 minut poezji” lub „Poezja i muzyka”. W grupie tej znajduje się czternaście audycji autorstwa Lutosławskiego³¹, zaś ich elementem wspólnym jest podobieństwo warstwy muzycznej, która przyjmuje zwykle formę krótkich interludii lub instrumentalnych melodii na wzór pieśni. Pojawiały się one pomiędzy poszczególnymi wierszami bądź między ich fragmentami. W przypadku *Słopiewni* było to natomiast sześć zupełnie różnych materiałowo odcinków odpowiadających sześciu wierszom cyklu, za każdym razem odwołujących się do treści innego z nich, pełniąc rolę muzycznej kontynuacji czy wręcz kody. Nieco inaczej pomyślana była obecność muzyki towarzyszącej prezentacji strof *Powrotu* Stanisława Młodożeńca. Składały się na nią zaledwie dwa odcinki przeznaczone na fortepian. Z zachowanych uwag kompozytora naniesionych na maszynopisie audycji wynika, że odcinek „a” pojawił się jako wstęp. Odcinek „b” wybrzmiewał natomiast jako tło w krótkim odcinku recytacji, w którym była mowa o wypływającym z morza. Muzyka podkreślała nastrój grozy recytowanego fragmentu; do osi-

²⁹ Joanna Bachura, Aleksandra Pawlik: „Słuchowisko i jego «anatomia»”. W: *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*. Toruń 2011 s. 144.

³⁰ Przekształcenia mogą dotyczyć np. skracania dzieł, łączenia różnych dzieł w cykle, uwspółcześniania języka, zmianę tekstu z poetyckiego na prozę, itp.

³¹ W tabeli oznaczone symbolem AP.

gnięcia tego celu kompozytor początkowo wykorzystał wzbudzające niepokój długonutowe wielodźwięki, a następnie sekwencyjnie powtarzany dwutakowy motyw melodyczny, podkreślający ruch wyłaniającej się zjawy. Nie wiadomo natomiast jak brzmiała muzyka do *Miserere* Konopnickiej. Z notatek Lutosławskiego wiemy jedynie, że składała się z jedenastu odcinków i przeznaczona była na kilka instrumentów oraz głosy wokalne³².

Wśród audycji poetyckich szczególnie miejsce zajmuje oprawa muzyczna do *Pieśni* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego i do *Sonetów* Pierre'a Ronsarda (w przekładzie Magdaleny Wronckiej), o której pisano na łamach ówczesnej prasy. Muzyce Lutosławskiego Biegański poświęcił jeden akapit swojego artykułu, w którym zwrócił uwagę na stylistyczny klimat, a zarazem docenił prostotę faktury, brzmień i melodyjności³³. Pozytywną ocenę otrzymały także w recenzji Tadeusza Kołaczkowskiego, który pisał: „muzyka, choć świetna w swej samodzielnej treści, stała się jedynie szlachetnym dopełnieniem, przekonywającym tłem silnie podkreślającym piękno ronsardowskiej pieśni”³⁴. Słowa te potwierdzają zarazem, iż muzyka szczególnie w tego typu audycjach pełniła rolę swoistego kontrapunktu do słowa mówionego.

Obie audycje zawierają krótkie interludia na klawesyn pojawiające się pomiędzy wierszami, wykonywane w audycji przez samego kompozytora. W *Sonetach* są stylizacją muzyki renesansowej i nawiązaniem do praktyki lutniowej, toteż słychać w nich typową ornamentykę (przednutki, obiegniki, mordenty), arpeggia, rubata. Jedne z nich mają wolne tempo sprzyjające kontemplacyjnej aurze poezji, inne bardziej motoryczny charakter, dzięki czemu ożywiają całą narrację. Nieco inne opracowanie zyskały *Pieśni*, choć widoczne jest podobieństwo w wykorzystaniu brzmienia klawesynu. Muzyczne fragmenty, które pojawiają się tu jedenaście razy pomiędzy wierszami, w rzeczywistości składają się z dwóch zasadniczych interludiów (A, B), z których każde ma swoje dwa warianty. Całość audycji zbliżona jest do formy trójdzielnej, gdzie w częściach skrajnych słychać naprzemiennie interludia a_1 i a_2 , zaś w części środkowej dwukrotnie powtórzone b_1 i b_2 . Ponowna prostota melodii i akompaniamentu ma za zadanie jedynie podkreślić nastrój wierszy oraz zamknąć poszczególne ich frazy.

Na dwóch pomysłach muzycznych oparta została również warstwa muzyczna do audycji *Dwie ballady Tolstoja*. Audycja zawierała ballady *Kanut* i *Pieśń o Haraldzie i Jarosławie*, a skomponowane odcinki najpewniej wybrzmiewały pomiędzy niektórymi zwrotkami wierszy³⁵. Zachowana partytura nie zawiera oznaczeń tempa, nie precyzuje też obsady, lecz, sądząc po charakterze muzyki, bardziej odpowiada klawesynowi niż partii fortepianu. Interludium pierwsze przypomina

³² Wymienione zostały skrzypce, wiolonczela, flet, trąbki i instrumenty perkusyjne. Źródło: Textmanuscripts other authors, Box 2, PSF, Basel.

³³ Zob.: Krzysztof Biegański: op. cit., *Antena* 12 (1956) nr 12 s. 24–25.

³⁴ Tadeusz Kołaczkowski: „Pieśni miłosne Ronsarda”. *Przegląd Kulturalny* 3 (1954) nr 10 s. 7.

³⁵ *Pieśń* składała się z dwudziestu czterech zwrotek, a odcinek drugi według numeracji kompozytora powtarzany był trzykrotnie.

nastrojowe ballady średniowieczne (zob. przykł. 1), drugie, z punktowaną rytmiką melodii, przywołuje skojarzenia z pieśniami rycerskimi.



Przykł. 1. Witold Lutosławski: *Dwie ballady Tolstoja*, nr 1.

Jako kolejną grupę audycji można wyróżnić słuchowiska przeznaczone dla dzieci i młodzieży szkolnej³⁶. Kompozytor napisał muzykę do około siedemnastu z nich³⁷. Ich cechą charakterystyczną jest dostosowanie języka do młodego odbiorcy, co nie oznacza jednak przesadnego jego uproszczenia, lecz raczej pobudzanie wyobraźni poprzez stosowanie bardziej ilustracyjnych środków muzycznych. Przykładem może być tu bajka *O kocie, który chodził własnymi drogami*. Rozpoczyna się muzycznym motywem puszczy, który zarazem symbolizuje zamieszkujące ją dzikie zwierzęta – bohaterów bajki. Tajemniczość oraz grozę puszczy oddaje kompozytor za pomocą niskich dźwięków i uporczywych powtórzeń rytmicznych w sekcji smyczkowej (triola ósemkowa i zawieszenie na długo trzymanym dźwięku, później tercjowe tremola). Nieobliczalność natury podkreśla z kolei partia klarnetu, którą cechuje zmienna melodyka budząca skojarzenia z dzikością zwierząt. Treścią bajki jest opowieść o stopniowym oswajaniu zwierząt przez zamieszkujących jaskinie praludzi. Ciekawym fragmentem słuchowiska jest kołysanka śpiewana przez dzikiego kota opiekującego się małym dzieckiem (nr 4). Lutosławski w subtelny sposób zaaranżował tu doskonale znaną dzieciom melo-

³⁶ W zamieszczanych w miesięczniku *Radio i Świat* programach niekiedy precyzowano przeznaczenie audycji dla konkretnej klasy szkoły podstawowej.

³⁷ Zaliczone tutaj zostały także dwie audycje słowno-muzyczne, w których wykorzystano piosenki dla dzieci. Jedną z nich była audycja pt. *Pięć i trzy*, skonstruowana wokół cyklu *Słomkowy łańcuszek*; druga – *Idzie Piotr do szkoły*, nadawana była z okazji rozpoczęcia roku szkolnego, zawierała m.in. piosenkę *Pożegnanie wakacji* Lutosławskiego oraz piosenki Władysława Szpilmana i Feliksa Rybickiego.

dię piosenki *Kotki dwa*. Znacznie zmienił jej układ melodyczny, uzupełnił akompaniamentem delikatnych współbrzmień kwint w skrzypcach oraz kontrapunktujących pojedynczych dźwięków dzwonek orkiestrowych i klarnetu.

Wśród audycji dla dzieci szczególną uwagę zwraca oprawa muzyczna do *Smoka wawelskiego*, wyemitowana na antenie Polskiego Radia w 1952 r. z okazji Dnia Dziecka. Partytura składa się z dwudziestu dwóch odcinków, ale – z uwagi na niestaranne i niepełne rozpisanie głosów, szereg niedokończonych fragmentów, czasem wręcz pustych taktów – bardziej przypomina szkice kompozytorskie, niż kompozycję kompletną. Na ilustracyjny charakter muzyki wpływają imitowane odgłosy deszczu, piania koguta, kołatania do drzwi oraz rozmaite dźwięki naśladujące ruchy i czynności wykonywane przez legendarnego smoka (muzyczne frazy obrazujące stąpanie – zob. przykł. 2 – szarpanie, picie wody, a nawet – co dla młodych słuchaczy zapewne najciekawsze – moment pęknięcia brzucha).



Przykł. 2. Witold Lutosławski: *Smok wawelski*, nr 18, t. 5–12 ilustrujące kroczonego smoka.

Muzyka towarzyszyła także innym bohaterom bajki: piosenki śpiewali Skuba i stary szewc (nr 6), księżniczka (nr 9), strażnicy (nr 11), zielarka (nr 15), motywami muzycznymi kompozytor scharakteryzował też trzech rycerzy walczących ze smokiem (frankońskiego Komesa, germańskiego Grafa oraz awara Rotmistrza). Materiał tematyczny składający się na początkową miniuwerturę o pogodnym i ludowym zabarwieniu powrócił także na końcu, podkreślając przy tym szczęśliwe zakończenie historii.

Jedną z najciekawszych audycji dziecięcych, przede wszystkim ze względu na warstwę dźwiękową, jest słuchowisko *Zaklęty rumak*, będące adaptacją jednej z „klechd sezamowych” Bolesława Leśmiana powstałych na podstawie *Baśni z tysiąca i jednej nocy*. W orientalny klimat baśni wprowadza uwertura, która jest tłem dla otwierających opowieść słów narratora. Lutosławski operuje tu skalą zmniejszoną i jej wycinkami, które w różnych układach rytmicznych o przebiegu ostinatywnym budują ów specyficzny koloryt dźwiękowy. Po chwili muzyka płynnie przestacza się w odcinki, które przedstawiać mają nadwornych muzykantów uświetniających przed pałacem króla Persji obchody Nowe-

go Roku i towarzyszących rozmowie władcy z dworzanami. Do wykreowania wschodniego klimatu przyczynił się dobór instrumentarium – klarnet, fagot, harfa, wibrafon, skrzypce oraz trąbki *con sordino*, które wypełniają dźwiękową przestrzeń orientalnym brzmieniem. Patrząc na całość dzieła, stwierdzić należy, że udział muzyki w słuchowisku jest zaskakująco duży. Wprawdzie jej podstawową funkcją jest ilustracyjność, lecz raczej w sensie symbolicznym niż w postaci dosłownej egzemplifikacji zdarzeń, przedmiotów czy postaci. Kolejne motywy stanowią dźwiękową ilustrację na przykład magicznych wynalazków okazywanych królowi przez przybyłych z różnych stron świata czarnoksiężników³⁸, wielokrotnie pojawia się też temat „zakłętego rumaka”. Lutosławski wykorzystał przypisane rumakowi ponadnaturalne zdolności (wzbijania się w powietrze i galopowania wśród obłoków) do scharakteryzowania go bardzo sugestywnym tematem muzycznym. „Wznoszenie się” rumaka rozpoczynała partia klarnetu *staccato* przebiegająca po dźwiękach skali zmniejszonej, zaś następujące potem „szybowanie” ilustrował jednotaktowy synkopowy motyw, przejmowany progresywnie o sekundę w górę przez dwa alternujące flety. Towarzyszył temu delikatny akompaniament w wykonaniu skrzypiec (repetycje dźwięków w artykulacji *staccato*) i talerzy (tremolo).

Przyglądając się dźwiękowej oprawie słuchowiska *Zakłęty rumak*, warto jeszcze zwrócić uwagę na dwa fragmenty towarzyszące opowiadaniom Firuz-Szacha tajemniczych snów o czarnoksiężniku, który namawiał go do powrotu z Bengalu (gdzie znalazł się powieszony przez rumaka) do Persji. Fantazyjność sennej rozmowy podkreślała abstrakcyjna muzyka, która w przypadku pierwszego snu przyjęła postać czterotaktowego „smętnego” motywu melodycznego, snującego się progresywnie w partii fagotu, podczas gdy pozostałe instrumenty pełniły funkcję typowo kolorystyczną – małowartościowe, jednostajne tremolo harfy i tam-tamu oraz quasi-glissandowe interwencje descendentalnych figur rytmicznych (septoli) w partii skrzypiec. W nagraniu audycji słychać też odgłosy preparowania fortepianu, które nie zostały zanotowane w partyturze. W sumie stworzyło to interesujący efekt zarówno kolorystyczny, jak i wyrazowy, budujący nastrój tajemniczości i nierzeczywistości³⁹. Dzięki wszystkim tym zabiegom muzycznym udało się Lutosławskiemu nie tylko stworzyć baśniowy koloryt i egzotyczny klimat, ale przede wszystkim podnieść rangę oprawy dźwiękowej w konstrukcji całego słuchowiska. Muzyka bowiem pełni tu rolę jeszcze jednego aktora czy też narratora towarzyszącego poszczególnym wydarzeniom. Dodać można, że słuchowisko to było kilkakrotnie wznawiane na antenie radiowej, co może świadczyć o tym, że wzbudzało zainteresowanie słuchaczy.

³⁸ Araba ze zwierciadłem – nr 2, Syryjczyka z dukatem – nr 3, Persa z dywanem – nr 4, Indianina z zakłętem rumakiem – nr 7.

³⁹ Podobny zabieg, choć oparty na innych środkach wypowiedzi, Lutosławski zastosuje dwa lata później w teatralnej partyturze do sztuki *Wariatka z Chaillot*, w scenie sennej rozmowy Aurelii z ukochanym.

Pozostając przy inspiracjach baśniowych, Lutosławski skomponował muzykę do dziewięciu słuchowisk o tematyce mitologicznej bądź pośrednio się do niej odwołującej⁴⁰. W grecki świat bogów *Opowieści o kulawym bogu Hefajstosie* wprowadzały słuchaczy pojedyncze dźwięki harfy poruszające się po rozłożonych akordach (na słowach „Bogowie na Olimpie”), stopniowe zagęszczanie rytmiki, poczynając od ćwierćnut po ćwierćnutowe triole („oto noc się kończy”), zaś w momencie kulminacyjnym dołączała sekcja smyczkowa (tremola), flet (szybkie pasaży) i waltornia (motyw fanfaryowy) wszystko to na słowach „zbudźcie się”. Odcinek trzeci partytury odpowiadał pracy w podziemnej kuźni Hefajstosa. Był jednocześnie akompaniamentem dla chóru cyklopów i zarazem dźwiękową ilustracją ich pracy: „Dmijmy w miechy potężne, niech wrą w tyglach metale, złoto, srebro, żelazo. Spiż i miedź niech się topi, w ogromnym żarze tym. Bijmy młotem huczącym, niby Zeusa pioruny, w sztaby miedzi, żelaza, jak zawsze, jak co dnia. Niech Olimpu bogowie słyszą łoskot tej pracy”. Recytacja cyklopów bazuje tu tylko na dźwięku *g*¹ i wykorzystuje jednotaktowy motyw rytmiczny (dwie ósemki, triola ósemkowa, dwie ósemki, pauza ćwierćnutowa) modyfikowany w dalszych taktach zapewne w celu dostosowania rytmu do podziału sylab. Z kolei instrumenty perkusyjne (trójkąt, talerze, tam-tam, werble i bęben wielki), których partie oparte są na prostej ćwierćnutowej rytmice oraz tremolach, tworzą dźwiękowy obraz odgłosów kuźni⁴¹. Obok fragmentów o funkcji czysto ilustracyjnej, partytura *Opowieści* zawiera także piosenki, wykazujące czasami względem siebie muzyczne podobieństwo. Dla przykładu można tu wskazać pieśń chłopów (żniwiarzy, nr 4) oraz myśliwych (nr 6): obie, zapisane w metrum 9/8, charakteryzuje podobna rytmika, natomiast odróżnia je od siebie tonacja i kształt linii melodycznej. Melika utrzymanej w tonacji *D-dur* pieśni żniwiarzy, w której głosem towarzyszy flet, bazuje głównie na krokach sekundowych (rzadziej tercjowych). Tymczasem w linii melodycznej pieśni myśliwych skomponowanej w tonacji *B-dur* wyraźnie widoczna jest przewaga kroków tercjowych i większych interwałów, co przypomina sygnały myśliwskie, dodatkowo wspomagane przez partię wtórującą głosem waltorni. W zakończeniu audycji ponownie wybrzmiewała harfa, tym razem w roli akompaniamentu dla śpiewanego przez Hipodamię i Dafnisa hymnu pochwalnego na cześć ludzi i pracy, stanowiąc rodzaj dźwiękowej kłamy spajającej całe słuchowisko. Jednocześnie Lutosławski nawiązał tu do pieśni żniwiarzy, ponownie sięgając po tonację *D-dur*, wprowadzając kroki sekundowe w melodii i – mimo zmiany metrum na 3/4 – analogiczne wcześniejszym rozwiązaniu rytmiczne.

Motywy mitologiczne pojawiały się również w audycjach przeznaczonych dla słuchaczy starszych⁴². W 1953 r. Lutosławski przygotował oprawę dla trzech sztuk o takiej tematyce – *Odys na Itace*, *Magia* i *Syrakuzanki*. Łączyła je analogiczna

⁴⁰ W tabeli oznaczone symbolem „Tm”.

⁴¹ Z drobnymi zmianami odcinek ten pojawi się jeszcze trzykrotnie jako nr 5, 7 i 10 partytury, ilustrując pracę cyklopów.

⁴² Można tu wskazać około dziewięć audycji radiowych inspirowanych mitologią.

obsada instrumentalna – duet fletu oraz harfy w sposób dość oczywisty nawiązujących do antycznego aulosu i liry. W każdej z tych audycji odcinki muzyczne mają postać krótkich, zróżnicowanych pod względem nastroju etiud bądź miniatur. Raz przypominają fragmenty wolnych części romantycznych sonat fletowych, innym razem oparte są na bardziej motorycznych przebiegach, bliskich stylistyce Debussy’ego czy Ravela. Wszystkie trzy opracowania muzyczne wyróżnia prosta i bardzo przejrzysta faktura, o wyraźnie akompaniującej roli harfy oraz primacie linii melodycznej fletu. Jako przykład przywołać można tu lament Argei z *Syrakuzanek*, który składa się z siedmiu bardzo krótkich, oznaczonych w partyturze literami od A do G, odcinków na harfę solo, które stanowiły rodzaj refrenu dla deklamowanych zwrotek lamentu (zob. przykł. 3).



Przykł. 3. Witold Lutosławski: *Syrakuzanki*, odcinek A.

Sięgająca także do wątków mitologicznych, tym razem związanych z ludami Europy Północnej, a oparta na dramacie Juliusza Słowackiego *Lilla Weneda* sztuka radiowa *Harfa Wenedów* opowiadała o uwięzionym i torturowanym wraz synami królu Wenedów – Derwidzie, któremu okrutny los w kulminacyjnym momencie życia każe wybierać między córką a magiczną harfą wcześniej mu odebraną. Skomponowana do tej sztuki muzyka wykazuje już wyraźny rys nowego języka muzycznego Lutosławskiego. Opracowanie składa się z sześciu nieznacznie różniących się od siebie odcinków. Numer pierwszy partytury od razu wprowadza słuchacza w klimat grozy, jaki będzie obecny niemal do ostatniej minuty słuchowiska. Skrzypce pierwsze prowadzą całkowicie atonalną, „nerwową” rytmicznie melodię z nieregularnymi podziałami (triole, kwintole, septole) uzyskanymi poprzez zawieszenie dźwięków na długich wartościach. Pozostałe instrumenty kwartetu smyczkowego tworzą akompaniament w postaci zmiennych (sekstowych lub kwintowych) współbrzmień, uporczywie powtarzanych w ruchu szesnastkowym (zob. przykł. 4).

Allegro molto

The image shows two systems of musical notation. The first system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The notation includes dynamic markings (f, sf, p, mf), slurs, accents, and triplets. The tempo is marked 'Allegro molto'.

Przykł. 4. Witold Lutosławski: *Harfa Wenedów*, nr 1, t. 1–13.

Dalsze odcinki kontynuują z drobnymi modyfikacjami ową muzyczną narrację. Tytułowa harfa pojawia się dopiero w zakończeniu tragedii, wydając swoje ostatnie dźwięki. Kompozytor fragment ten zaaranżował na zasadzie snutej, za każdym razem rozszerzanej o następny dźwięk, nietypowej skali, składającej się z szeregu całych tonów i dwóch sekund małych na końcu. Dołączają do niej po kilku taktach urywane dźwięki fortepianu oraz pojedyncze uderzenia kotłów i tam-tamu, które jako dalekie echo harfy ostatecznie zamykają całe słuchowisko.

Do kolejnej grupy słuchowisk zaliczyć możemy sztuki zawierające elementy groteski. Wymienić tu można np. *Nos* oraz *Mistrza nonsensu*, w których absurdalność rozmaitych sytuacji, w jakich znajdują się bohaterzy, ma swoje odzwierciedlenie w komicznych elementach brzmienia muzyki. W przypadku *Mistrza nonsensu* akcja rozgrywa się wokół intrygi związanej z planami wysadzenia w po-

wietrze przez tytułowego Mistrza i jego ucznia Karolka fabryki fortepianów grubego Teofila. Muzyka Lutosławskiego to swoisty kolaż. Przeplatają się tu cytaty zaczerpnięte z różnych utworów, m.in. temat *Fugi c-moll* z I tomu *Das wohltemperierte Klavier* Jana Sebastiana Bacha (nr 1, 6; zob. przykł. 5), początkowy motyw *Marsylianki* (nr 9), ponadto imitacje brzmień tykania zegara (nr 1) i wybijania godzin (nr 3) czy parodia dźwięków trąbek strażackich (nr 12). Wszystko to ma za zadanie podkreślić irracjonalność rozgrywających się wydarzeń oraz komizm bohaterów.

The image shows a musical score for four instruments: B. Tpt., Xyl., Pno., and Vln. The score is for measures 24-32. The key signature is one sharp (F#). The score is marked "Con sord." and "p". The B. Tpt. part starts with a rest and then plays a melodic line. The Xyl. part plays a rhythmic pattern. The Pno. part has a complex texture with many notes. The Vln. part plays a sustained chordal texture.

Przykł. 5. Witold Lutosławski: *Mistrz nonsensu*, odcinek 1, t. 24–32.

Muzyka do *Nosa* to z kolei neoklasycyzyzm w stylu Strawińskiego, Prokofiewa czy Szostakowicza. Motywem przewodnim jest tutaj przypominająca katarzynkę melodia (zob. przykł. 6), powtarzająca się wielokrotnie jako wstęp bądź zakończenie innych odcinków partytury. Pojawiające się w toku słuchowiska fragmenty muzyczne wybrzmiewały podczas rozmów majora Kowalewa, a zarazem symbolizowały jego utracony nos. W audycji tej muzyka często antycypowała pojawienie się bohatera lub zamykała sceny z jego udziałem, będąc tym samym świetnym łącznikiem między narratorem opowiadającym jego historię a toczącą się niejako „na żywo” przygodą Kowalewa. Jej wartość dostrzegł autor dość rozbudowanej recenzji słuchowiska na łamach *Anteny*. Pisał o znakomitej muzyce Lutosławskiego, „która rezygnując z efektów onomatopeicznych i rodzajowości, trafia w podstawowy ton tekstu, pozwala lepiej zrozumieć jego nastrój, a więc treść”⁴³. Odwołując się do kategorii neoklasycyzmu zaproponowanych przez Marię

⁴³ Witold Billip: „Na radiowej antenie: «Nos» Gogola”. *Antena* 13 (1957) nr 3 s. 28.

Piotrowską, niewątpliwie mamy tu do czynienia z jego parodystyczną odmianą, która świetnie podkreśla klimat Gogolowskiego absurdu⁴⁴.

Allegro moderato

The image shows a musical score for the piece 'Nos, nr 1' by Witold Lutosławski. It is marked 'Allegro moderato'. The score consists of two systems of four staves each. The instruments are Flute, Clarinet in B♭ 1, Clarinet in B♭ 2, and Bassoon. The flute part features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *mf*. The woodwinds play rhythmic patterns. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5.

Przykł. 6. Witold Lutosławski: *Nos*, nr 1.

Opracowując muzykę do niektórych audycji, kompozytor czerpał pomysły melodyczne z folkloru. Na ludowych melodiach całkowicie opierają się partytury do kilku audycji dziecięcych, w tym do *Kaprysu królowej Marysieńki*, *Kozioteczka* czy słuchowiska *Niedaleko od Kulika*. Ludowy klimat obecny jest także w niektórych piosenkach lub odcinkach instrumentalnych innych słuchowisk – *Balladyny*, *Baśni o kołatce*, *Pani Twardowskiej*. Folklor został w nich zaaranżowany w swoim tonalnym kontekście i trudno się tu doszukać typowych dla Lutosławskiego nowatorskich rozwiązań harmonicznyc, jakie stosował w innych utworach. Warto

⁴⁴ Por.: Maria Piotrowska: *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku*. Warszawa 1982 s. 61–72.

natomiast w tym miejscu przywołać wspomniane słuchowisko *Pani Twardowska*. Jego akcja rozgrywa się w wiejskiej karczmie, toteż obecność ludowych melodii ma swoje uzasadnienie. Sięgając po folklor Mazowsza, Lutosławski już we wstępie wprowadza słuchacza w ludową atmosferę zabawy. Mazurowa melodia prowadzona przez pierwsze skrzypce, w zwrotkach uzupełniona została śpiewem biesiadników. Akompaniament pozostałych instrumentów smyczkowych tworzy tutaj uzupełnienie harmoniczne, najczęściej w postaci czystych kwint lub kwart, co z jednej strony nawiązuje do ludowej praktyki gry, z drugiej zaś podkreśla archaiczność współbrzmień. Zaraz po wstępie następuje płynne przejście do odcinka drugiego, rozpoczynającego się zrazu cichymi, a z czasem coraz głośniejszymi, energicznymi uderzeniami bębna (w rytmie ćwierćnuta i dwie ósemki), imitującymi tętent kopyt konia przybywającego Pana Twardowskiego. Po chwili dołączają smyczki z sukcesywnie o tercje wznoszącymi się dźwiękami motywu rytmicznego. Kolejne takty przynoszą cytat z pieśni *Pije Kuba do Jakuba*, najpierw w postaci pojedynczych uderzeń akordów w fortepianie, chwilę później w zagęszczonej rytmice, by w końcu dać się słyszeć w postaci kompletnej melodii refrenu piosenki w partii skrzypiec, wiolonczeli oraz w śpiewie chóru. Jednak tym, co wyróżnia tę oprawę muzyczną, jest fakt, że – wzorując się na wcześniejszym pomysłe Jana Ekiera – Lutosławski tytułową bohaterkę pozbawił ludzkiego głosu, zastępując go instrumentalną partią klarnetu⁴⁵. Kompozytor zresztą bardzo kunsztownie zaaranżował ową partię, pisząc rodzaj klarnetowej kadencji, którą charakteryzują zmienne metra, silna motoryka, nerwowe prowadzenie frazy, odzwierciedlające porywczy temperament i wzburzenie kobiety szukającej w karczmie ukrywającego się przed nią małżonka. Poniższy przykład towarzyszy rozmowie Pani Twardowskiej z biesiadnikami (zob. przykł. 7).

Całkowicie ludowa, zarówno w swej treści literackiej jak i muzycznej, jest uznawana dotąd za zaginioną audycja pt. *Koperczaki*⁴⁶. Swoją budową przypomina suitę z szeregiem pieśni, realizowanych przez głosy solowe i chór przy akompaniamencie orkiestry kameralnej. Jak informowano w anonsach prasowych, teksty pochodzić miały z różnych okolic Polski⁴⁷. Prawdopodobnie reżyser (zapewne też kompozytor), opierał się przy tworzeniu tej audycji m.in. na cyklu *Mazowsze. Obraz etnograficzny*⁴⁸, *Pieśniach ludu polskiego* Oskara Kolberga oraz *Pieśniach polskich i ruskich ludu galicyjskiego* Karola Józefa Lipińskiego i Wa-

⁴⁵ W latach okupacji funkcjonował tajny teatr wojskowy, z którym związany był także Lutosławski. W ramach działalności teatru wystawiano sztuki w prywatnych mieszkaniach. Ze wspomnień Jana Ciecierskiego oraz Aleksandra Maliszewskiego wiadomo, że podczas jednego z wieczorów, na którym obecny był kompozytor, odegrano *Panią Twardowską* Maliszewskiego z muzyką Ekiera. Ekier kulminacyjną scenę kłótni małżonków powierzył dwóm trąbkom, zob.: Jan Ciecierski: „W tajnym teatrze wojskowym”. *Pamiętnik Teatralny* 12 (1963) nr 4 s. 137; Witold Maliszewski: *Na przekór nocy*. Warszawa 1967 s. 268.

⁴⁶ Zarówno nagranie, jak i partytura znajdują się w zbiorach archiwalnych Polskiego Radia.

⁴⁷ Zob.: „Koperczaki» Witolda Lutosławskiego”. *Radio i Świat* 6 (1950) nr 49 s. 7.

⁴⁸ Oskar Kolberg: *Mazowsze. Obraz etnograficzny*. T. I–V Kraków 1886–90.

Clarinet in B \flat *p cresc.*

B \flat Cl. *ff* Kogo paniusia uważa? Przypuszczam, bo nie rozumiem

B \flat Cl. *piano accelerando e crescendo*

B \flat Cl. *ff* Aha, owszem był, taki przystojny? byli i poszedł - o, tam ... do lasu...!

Przykł. 7. Witold Lutosławski: *Pani Twardowska*, nr 8, t. 17–29.

clawa Zalewskiego, w których można odnaleźć fragmenty tekstów pieśni wykorzystanych w audycji. Czasem są to jedno- lub dwuwiersowe cytaty, do których następnie autor dopisywał nowy tekst⁴⁹, innym razem ich parafrazy⁵⁰. Dokomponowane przez Lutosławskiego melodie pieśni, o wyraźnie ludowej proveniencji, całkowicie dominują nad akompaniamentem zespołu instrumentalnego. Słysząc tu próbę połączenia pewnej archaiczności wykonawczej, jaka cechuje ludową kapelę, z elementami symfoniczności brzmienia zespołu. Jest to jednak aranżacja folkloru znacznie odległa od tego, co zaproponował kilka lat wcześniej w swoich *Melodiach ludowych* na fortepian czy późniejszej *Małej suicie*. Całkowicie tonalny kontekst, schematyzm kontrastów tempa, prosta rytmika sugerują bliższy związek z autentycznym folklorem niż jego artystyczną adaptacją. Paradoksalnie jednak audycja ta zrobiła największą „karierę” na radiowej antenie. Powtórne jej emisje nasiliły się w latach pięćdziesiątych, wpisując się w propagowaną estetykę ówczesnego socrealizmu. Z repartycji tantiem za emisje dzieł w l. 1953–66 wynika, że nadana była ponad pięćdziesiąt razy⁵¹, bijąc pod względem popularności inne audycje radiowe z muzyką kompozytora. Była też, wraz z tryptykiem

⁴⁹ Na przykład wersy „Wyszła jedna ładna była, zaraz mu się w serce wciska” w zbiorze: Oskar Kolberg: *Pieśni ludu polskiego*. T. I Warszawa 1857 s. 395.

⁵⁰ Przykładem mogą być wersy: „Czy widzisz, Franusiu, ten kamień nad wodą, jak kamień popłynie, pobiorę się z tobą”, które w oryginale brzmią: „Czy widzisz, dziewczyno, ten kamień nad wodą, jeżeli popłynie, ożenię się z tobą”, zob.: Karol Józef Lipiński, Wacław Zaleski: *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*. T. I Lwów 1833 s. 294.

⁵¹ Liczbę tę z pewnością można powiększyć, uwzględniając niekompletność repartycji.

Lipcowy wieniec do tekstu Gałczyńskiego, zgłoszona na Festiwal Muzyki Polskiej w 1950 r. w kategorii twórczości upowszechnieniowej⁵².

Podjmując zagadnienie muzyki w słuchowiskach radiowych, nie sposób pominąć kwestii instrumentacyjnych. Fakt, że muzyka z reguły miała być drugoplanowym elementem dzieła radiowego, w pewnym sensie usprawiedliwiał głównie kameralne aranżacje. To umożliwiało kompozytorom relatywnie szybkie przygotowanie partytury, a realizatorom sprawną organizację pracy podczas samych nagrań. Wśród „radiowych” partytur Lutosławskiego także widać dominację opracowań na zespoły kameralne, przy czym wyróżniały je częste zmiany składu instrumentów w różnych częściach jednej audycji. Powstawały też – co widoczne jest głównie na przykładzie słuchowisk poetyckich – kompozycje na instrument solo (najczęściej fortepian lub klawesyn). Natomiast tylko raz – podczas pracy nad muzyką do *Dziadów* Mickiewicza, wystawionych w trzech częściach dla uczczenia setnej rocznicy śmierci poety – Lutosławski zastosował większą, bliską symfonicznej, obsadę instrumentalną (z podwójną a czasem nawet potrójną obsadą instrumentów dętych). W wywiadzie, jaki przeprowadzony został z reżyserem sztuki, Tadeuszem Łopalewskim, czytamy:

„Muzyka w naszym słuchowisku odgrywa ogromną rolę. Współpraca z Witoldem Lutosławskim, który ją skomponował i sam dyrygował orkiestrą Polskiego Radia wykonującą jego partyturę, dała moim zdaniem znakomite wyniki. Podkreśliła monumentalność mickiewiczowskiego dzieła i jego romantyzm współczesnymi środkami muzycznymi, spotęgowała zarówno opisowe jak i wizyjne partie poematu”⁵³.

Partytura *Dziadów* jest dość rozbudowana, składa się z niemal trzydziestu odcinków, przy czym największy udział muzyki zaobserwować można w części I. Muzyka towarzyszy obrzędowi i wywoływaniu duchów, z których każdego kompozytor scharakteryzował odrębnym motywem. I tak widmo dzieci wyobrażone zostało przez delikatną, skomponowaną w wysokich rejestrach melodię realizowaną przez troje skrzypiec. Nieustanne tremolo urozmaicone jedynie szesnastkowymi kwintolami pierwszych skrzypiec, kroki sekundowe, zastosowanie tłumika złożyło się w efekcie na sugestywny obraz dziecięcej zabawy, bez troski i niewinności. Przeciwnie widmo Złego Pana, którego pojawienie się zwiastowane jest przez złowieszcze tremolo kotłów. W podobnym nastroju, przy nieco większej obsadzie, utrzymana została dźwiękowa wizja widma kruka. Symbolizuje go fanfarowa melodia grana unisono w partii oboju, fagotu, waltorni i trąbki, podbudowana urywanymi współbrzmieniami kwartowymi w sekcji smyczkowej. Oprócz oryginalnej muzyki Lutosławskiego w słuchowisku obecne były opracowania nokturnów Marii Szymanowskiej (początek cz. I – monolog dziewczycy w pustym

⁵² Lutosławski do Zarządu ZKP z Warszawy 8 IV 1950 r., zach. Archiwum Akt Nowych, Ministerstwo Kultury i Sztuki w Warszawie, arch. 2, zesp. 366, sygn. 750.

⁵³ „Wywiad z Tadeuszem Łopalewskim reżyserem i autorem adaptacji «Dziadów»”. *Radio i Świat* 11 (1955) nr 45 s. 3.

salonie i początek cz. III – rozmowa w Salonie warszawskim), dawnych psalmów polskich (cz. II – chór aniołów podczas modlitwy w kościele i widzenia ks. Piotra) oraz menueta z I aktu opery *Don Giovanni* Wolfganga Amadeusza Mozarta (cz. III – scena balu w Salonie warszawskim). W całym tryptyku muzyka brzmi naprawdę przekonująco, plastycznie, chwilami wręcz przyjmując postać miniaturowych poematów symfonicznych o łącie romantycznym brzmieniu.

Oryginalną twórczość radiową Lutosławskiego uzupełnić należy jeszcze o cztery przykłady sztuk teatralnych, do których kompozytor napisał muzykę wcześniej⁵⁴, przeniesionych na antenę radiową: *Czarująca szewcowa*, *Droga do Czarnolasu*, *Kaprys królowej Marysieńki* oraz *Wesołe kumoszki z Windsoru*. W tym przypadku Lutosławski nie tworzył nowej oprawy, lecz wykorzystywał gotowe partytury, wybierając z nich jedynie niektóre fragmenty, które adaptował do potrzeb słuchowisk.

* * *

Spoglądając na twórczość radiową Witolda Lutosławskiego, trzeba przyznać, że kompozytor bez wątplenia należał do najbardziej cenionych wówczas autorów uprawiających ten gatunek twórczości. Liczba audycji z jego muzyką świadczyć może o łatwości, z jaką przychodziła mu twórczość użytkowa, swobodzie w zakresie naśladowania różnych stylów muzycznych oraz umiejętności wzbogacania słowa mówionego muzyką. Zamawianie u kompozytorów oryginalnej warstwy dźwiękowej słuchowisk z różnych przyczyn było jednak ograniczone. Jak podkreślał jeden z reżyserów: „Ideałem dla audycji radiowej, tak samo jak dla obrazu filmowego, jest muzyka specjalnie skomponowana. Ale na taki zbytek możemy sobie pozwalać tylko wyjątkowo. Mistrzem w komponowaniu muzyki dla naszych audycji jest Witold Lutosławski”⁵⁵. Współpracę z kompozytorem ceniła sobie również autorka słuchowisk dziecięcych – Hanna Januszewska⁵⁶, która wspólnie z Lutosławskim w 1954 r. otrzymała nagrodę za twórczość muzyczną dla dzieci. Kompozytor w wywiadzie udzielonym przy tej okazji mówił: „Cieszę się, że wraz ze mną nagrodę otrzymała Hanna Januszewska, z którą współpracuję z wielką przyjemnością. Napisałem muzykę do wielu Jej słuchowisk m.in. *Kaprys królowej Marysieńki*, *Smok wawelski*”⁵⁷.

Z uwagi na różnorodność audycji, do których oprawę muzyczną przygotowywał, ich odmienną tematykę, charakter, zróżnicowanie grupy docelowej odbior-

⁵⁴ Zob.: Krzysztof Meyer, Danuta Gwizdalanka: op. cit., s. 211–217; Wioleta Muras: „Dekada współpracy artystycznej Witolda Lutosławskiego z Teatrem Polskim w Warszawie (1948–1958)”. *Muzyka* 61 (2016) nr 1 s. 49–74.

⁵⁵ „O audycji «Poezja i muzyka». Rozmowa z reżyserem Jerzym Kierstem”. *Radio i Świat* 8 (1952) nr 33 s. 8.

⁵⁶ Zob.: Stanisław Smoleński: „...a w szczególności za twórczość w dziedzinie słuchowisk radiowych”. *Radio i Świat* 10 (1954) nr 26 s. 3.

⁵⁷ Artur Ettinger: „Rozmowa z kompozytorem”. *Radio i Świat* 10 (1954) nr 24 s. 6.

ców, trudno doszukiwać się jednolitej i postępującej linii rozwoju w zakresie jego twórczości na potrzeby radia. Muzyczna wartość tych kompozycji zwykle zeterminowana była przez czynniki od artysty niezależne: konieczność współpracy z różnymi reżyserami powodowała, że raz opracowania te osiągały wysoki poziom artystyczny, innym razem były zaledwie przeciętne. Brak jakiegokolwiek korespondencji między kompozytorem a twórcami radiowymi nie pozwala ustalić, na ile muzyka podporządkowana była ich koncepcji. Wydaje się jednak, że bez względu na to, jak duży wpływ na muzykę mieli realizatorzy słuchowisk, praca dla Polskiego Radia dała jednak Lutosławskiemu możliwość zdobycia ciekawego doświadczenia, które wykorzystywał także w swojej twórczości autonomicznej.

Trudno dziś żywić nadzieję, że stan zachowania materiału źródłowego w zasadniczy sposób ulegnie zmianie: szansa na odnalezienie nowych partytur jest nikła. Natomiast całkiem prawdopodobne wydaje się, że w Archiwum Polskiego Radia nadal przechowywane są zapomniane nagrania z lat pięćdziesiątych. Prowadzone powoli, ale systematycznie katalogowanie zbiorów daje szansę, że w następnych latach lista słuchowisk z muzyczną oprawą autorstwa Witolda Lutosławskiego zachowanych na taśmach może się powiększyć.

SUMMARY

Lutosławski's music for radio remains one of the least studied areas of his functional composition work. He started working for Polish Radio in 1945. Initially Head of the Classical Music Department, he soon became the composer of music for radio plays. He continued writing music for radio broadcasts until 1960, even though his full-time work for Polish Radio had ended in 1958. Over that period, about 86 broadcasts featuring his music were aired, from which 33 recordings (in Warsaw archives) and 46 scores (in Basle) have survived. The incomplete state of preservation of the sources continues to hinder the reconstruction of this repertoire, including establishing the precise chronology and the names of the authors and directors. Despite these difficulties, in many cases it has been possible to verify a large amount of information concerning this output. One document of outstanding value to be discovered in the course of research into Lutosławski's works for radio is a draft of his text 'Rozważania teoretyczne' [Theoretical reflections]. This is the only surviving source written by the composer himself in which he shares his thoughts about the role of music in a radio play with regard to his own composition practice.

When writing his musical settings, Lutosławski based the character of the music on the type of programme. The decisive criterion was the target audience. In broadcasts for children, the music has more illustrative features, which appeal to the imagination of young listeners. For adult audiences, the various music conventions he employed were determined by the genre and subject matter of the work. Programmes from the cycle *Poezja i muzyka* [Poetry and music] were usually complemented with short *intermezzi*, which underscored the mood of the poetry and filled in the breaks between the recited stanzas. The subjects of other broadcasts can be categorised as mythological, historical/legendary, folkloric and grotesque. A varied repertoire of formal and stylistic solutions, combined with a variety of functions performed by the music, contributed to the individual character of the musical layer. The music ranged from very simple melodies and tonal harmonies, sometimes deliberately archaic, to music in neoclassical style and a modern idiom (explorations in harmonies and sonorities). It is impossible to identify any line of development to the composer's technique. Many of the scores certainly gave him scope for experimenting with textures, rhythms, harmonies, etc. In addition, writing them was an important source of income for the composer, which was especially important in the post-war years.

Translated by Paweł Gruchala

Wioleta Muras, absolwentka Muzykologii i Historii Sztuki na Uniwersytecie Wrocławskim. Doktorantka w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego, przygotowuje dysertację dotyczącą wczesnej użytkowej twórczości Witolda Lutosławskiego. Zainteresowania badawcze koncentrują się na twórczości Witolda Lutosławskiego, historii muzyki XX w. oraz zagadnieniach pejzażu dźwiękowego. Stypendystka Paul Sacher Foundation w Bazylei. Od 2013 r. Członek Pracowni Badań Pejzażu Dźwiękowego w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego.
viola.m777@gmail.com

