

Wioleta Muras

Uniwersytet Wrocławski

„KOPERCZAKI” I „DMUCHAWCE” – ODNALEZIONE LUDOWE KOMPOZYCJE WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO*

Badania nad użytkową twórczością Witolda Lutosławskiego dają satysfakcję odkrywania na nowo muzyki, o której istnieniu niewiele osób wie oraz o której mało kto pamięta. Satysfakcja jest tym większa, jeśli w toku badań udaje się wydobyc z cienia utwory powszechnie uznawane za zaginione. Status ów dotyczył dwóch dzieł należących do pobocznego nurtu działalności kompozytorskiej Lutosławskiego. Zarówno *Koperczaki* jak i *Dmuchawce* udało mi się odnaleźć w formie zapisu nutowego oraz nagrania. Rękopis *Koperczaków* będący kopią (prawdopodobnie sporządzoną przez żonę Lutosławskiego) znajduje się w Bibliotece i Nutotece Archiwum Polskiego Radia w Warszawie (niesygnowany, teczka nr 13 – Ludowa). Z kolei rękopis *Dmuchawców* (autograf kompozytora¹) przechowuje Paul Sacher Foundation w Bazylei (niesygnowany). Oba nagrania utworów mieszczą się w zbiorach Archiwum Polskiego Radia w Warszawie: *Koperczaki* sygn. Arch. D29/2, 7265, *Dmuchawce* sygn. AR4857, LUD 2188/4.

Koperczaki reprezentują radiową twórczość Lutosławskiego, a ściślej jest to jedna z audycji, do której skomponował muzykę. Kompozytor przez szereg lat (1945–60) pracował dla Polskiego Radia, zarabiając dzięki temu na utrzymanie siebie i rodziny. Częściowe wyniki badań nad tym etapem jego działalności zostały już opisane przez mnie w jednym z wcześniejszych zeszytów *Muzyki*². Mimo iż pojawiła się w nim wzmianka o rzeczonyj audycji, warto poświęcić jej nieco więcej miejsca, bowiem wyróżnia się ona na tle innych dzieł radiowych ze względu na sposób opracowania. Odnośnie datowania dzieła pojawiają się pewne wątpliwości. W zapowiedziach programów radiowych, publikowanych w czasopiśmie *Ra-*

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

¹ Partytura ma charakter dość dokładnego, ale jednak szkicu, w którym nie wszędzie zanotowana została sekcja perkusyjna, jak również pojawiają się puste takty w odcinkach oznaczonych nr 9–12.

² Zob.: Wioleta Muras: „Podążając śladami dźwiękowej wyobraźni. Muzyka Witolda Lutosławskiego w słuchowiskach Polskiego Radia”. *Muzyka* 61 (2016) nr 2 s. 57–83.

dio i Świat, pierwszy anons audycji zapowiadał jej emisję na 9 I 1949 r.³. Z kolei zachowane nagranie audycji pochodzi z 24 stycznia. Mimo tej rozbieżności, wydaje się, że powstanie dzieła można na tej podstawie datować na początek 1949 r. (względnie koniec 1948 r.), tym bardziej, że zgłoszenie do ZAIKS wpłynęło z dniem 7 II 1949 roku. Tymczasem kolejny anons słuchowiska, którego ponowna emisja miała miejsce 8 XII 1950 r., przynosi informację, iż dzieło to skomponowane zostało przez Lutosławskiego przed trzema laty, co sugeruje rok 1947⁴. Daty tej jednakże nie udało się jak dotąd potwierdzić w innych źródłach.

Koperczaki czy inaczej *Zaloty* skonstruowane zostały jako forma suitowa, gdzie tradycyjne dla niej tańce zastąpione zostały tutaj ludowymi pieśniami. Muzyczną narrację uzupełnia niekiedy krótką recytacją tekstu, pełniącą funkcję łącznika. Reżyserem audycji a zarazem autorem adaptacji tekstów był Jan Koecher⁵. W anonsach prasowych informowano, iż wykorzystane zostały w niej ludowe teksty pochodzące z różnych okolic Polski⁶. W toku prowadzonych badań wiele z tekstów, jak również linii melodycznych zawartych w audycji udało się odnaleźć w zbiorach Oskara Kolberga⁷ oraz Karola Lipińskiego i Wacława Zalewskiego. Jeśli chodzi o sposób opracowania warstwy tekstowej ludowych pierwowzorów, były to zarówno bezpośrednie cytaty (najczęściej jakiegoś fragmentu pieśni) bądź ich parafrazy (polegające na wymianie pojedynczych słów), czasem też dopisywano nowy tekst. Trudno precyzyjnie wskazać bezpośrednie źródło dla danej pieśni, bowiem w zależności od regionu Polski, teksty te miały różne warianty. Przykładem mogą tu być słowa jednej z pieśni, które w *Koperczakach* brzmiały: „Czy widzisz, Franusiu, ten kamień nad wodą, jak kamień popłynie, pobiorę się z tobą”. W zbiorze Lipińskiego i Zalewskiego mamy słowa: „Czy widzisz, dziewczyno, ten kamień nad wodą, jeżeli popłynie, ożenię się z tobą”⁸, zaś w wariancie Kolberga: „Widzisz ty dziewczyno ten kamień nad wodą? Jak kamień popłynie, ożenię się z tobą”⁹.

Obsadę *Koperczaków* stanowi orkiestra kameralna w składzie: flet, dwa klarnety, fagot, dwoje skrzypiec, altówka, wiolonczela, kontrabas oraz głosy wokalne (żeńskie i męskie). Wybór tych instrumentów, a także sposób zaaranżowania całości zapewne miał budzić konotacje z brzmieniem ludowej kapeli. Partytura dzieła liczy dwadzieścia odcinków. Materiał melodyczny zaczerpnięty został przez kompozytora z trzynastu różnych pieśni (oznaczone tutaj

³ Program radiowy: *Radio i Świat* 15 (1959) nr 1 s. 30.

⁴ „*Koperczaki* Witolda Lutosławskiego”. *Radio i Świat* 6 (1950) nr 49 s. 7.

⁵ Lutosławski miał okazję współpracować z reżyserem przy wcześniejszych słuchowiskach – *Powrót Odysa* (1945), *Pieśni północne* (1947).

⁶ Zob.: „*Koperczaki* Witolda Lutosławskiego”, op. cit.

⁷ Przeważnie były to pieśni weselne i zalotne.

⁸ Karol Józef Lipiński, Wacław Zaleski: *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*. T. I Lwów 1833 s. 294, przykł. nr 119.

⁹ Oskar Kolberg: *Mazowsze. Obraz etnograficzny*. T. II *Mazowsze polne*. Cz. 2., Kraków 1886 s. 50, przykł. nr 122.

LUDOWE KOMPOZYCJE LUTOSŁAWSKIEGO

symbolami literowymi A–M), których incipity prezentuje poniższe zestawienie:

symbol melodii	incipit
A	Ctyry kunie Franuś miał
B	Świeci miesiąc, świeci
C	Wysła jedna, ładna była
D	Spojrzyj mu na buty
E	Cy widzisz Franusiu
F	Żebyś ty mnie moja miła chciała
G	A bo mi to trudna zona
H	A Kasia w domu siedziała
I	A z wieczora zawždy
J	Powstał stary rano
K	Idzie stary, idzie
L	A gdy będziesz wodę brała
M	Sumi las, sumi las

Schemat formalny całej audycji, zawierający numerację kompozytora, wygląda następująco¹⁰:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
wst.	A	B	A	C	D	E, F	C, A	G	H	I	J	K	J	K	L	J	J	M	ł, B

Poprzedzona wstępem instrumentalnym pierwsza piosenka „Ctyry kunie Franuś miał” (A) to jeden z ludowych wariantów pieśni „Ctyry kunie Jasio miał”. Melodia ta pojawia się trzykrotnie w początkowych częściach całego cyklu (nr 2, 4, 8). Spośród różnych wariantów tej pieśni zanotowanych przez Kolberga, największe podobieństwo widoczne jest w wersji melodii od Płońska¹¹ (por. przykł. 1 i 2).

¹⁰ Litery niepogrubione, symbolizujące powtarzające się melodie, zawierają inny tekst (inne zwrotki pieśni bądź nowe teksty).

¹¹ Oskar Kolberg: *Mazowsze. Obraz etnograficzny*. T. IV *Mazowsze stare. Mazury, Kurpie*. Kraków 1888 s. 286, przykł. nr 269.

WIOLETA MURAS

Stesso movimento

Clarinet in B \flat 1

Clarinet in B \flat 2

Bassoon

Vocals

f Cztery ku - nie Fra - u - ś miał wszystkie zło - tem
Kiedy na most stą - p - a - ly scy - rem zło - tem

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

f

B. Cl. 1

B. Cl. 2

Bsn.

Vox

ko - wac dal a odka - zdej pod - ko - wy ta - lar bi - ty go - t - o - wy
brzę - ka - ly a jakz mostu scho - dzi - ly scy - re zło - to gu - b - i - ly

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Przykł. 1. Witold Lutosławski: *Koperczaki*, nr 2, incipit „Cztery kunie Franuś miał”, t. 3–15.

269. Od Płońska (Gromadzyn, Drożdżyn).

1. Śte-ry ko-nie Ja-sio miał; śte-ry konie Ja-sio miał, wszystkie śte-ry
kować dał, wszystkie cte-ry ko-wać dał.

Przykł. 2. Oskar Kolberg: *Mazowsze. Obraz etnograficzny*. T. IV *Mazowsze stare. Mazury, Kurpie*. Kraków 1888 s. 286, nr 269.

Lutosławski zrezygnował tutaj z powtórzeń słów na rzecz pełnej zwrotki, dopasowanej do melodii pieśni. Z wariantu pieśni od Płońska zaczerpnięto najwięcej zwrotek tekstu: nr. 2 odpowiadają zwrotki 1–4, nr. 4 – zwrotki 7–9. Z kolei jako recytatyw (o charakterze łącznika między nr 3 a 4) wykorzystano dwie zwrotki tekstu (drugą i trzecią) wariantu pieśni od Ostrowa (nr 270) zamieszczonej w tym samym tomie¹².

Bezpośredni cytat muzyczny, który zachowuje zarówno oryginalną melikę jak i rytmikę, widoczny jest np. w melodii K (pieśń „Idzie stary, idzie”¹³, por. przykł. 3 i 4) oraz melodii G (pieśń „A bo mi to trudna zona”¹⁴, por. przykł. 5 i 6).

Krakowiak. 223. od Inowłodza (Rzeczyca).

I-dzie sta-ry i - dzie ma-tu-lu ko-cha-na ser-ce się go lęka.
ta-la-ra-mi brzę-ka.

Przykł. 3. Oskar Kolberg: *Mazowsze. Obraz etnograficzny*. T. 2. *Mazowsze polne. Cz. 2.*, Kraków 1886 s. 97, nr 223.

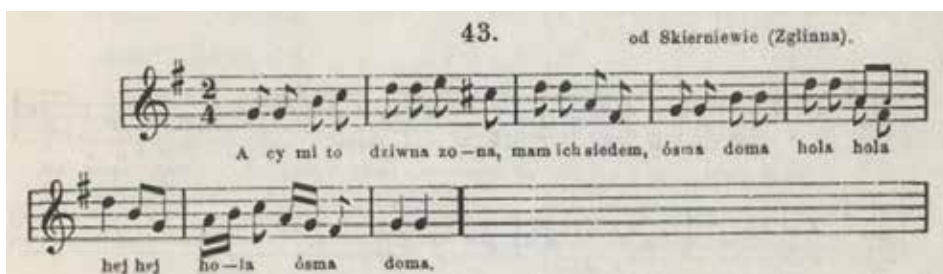
¹² „Nie pojedę do starej bo mi konie ustały. Pojadę ja do młodej do prześlicznej urody”, zob. Oskar Kolberg: *Mazowsze. Obraz etnograficzny*. T. IV *Mazowsze stare. Mazury, Kurpie*. Kraków 1888 s. 287, nr 270.

¹³ Zob. Oskar Kolberg: *Mazowsze. Obraz etnograficzny*. T. II. *Mazowsze polne. Cz. 2* Kraków 1886 s. 97, nr 223.

¹⁴ Choć melodia tej pieśni pochodzi z Mazowsza (zob. *ibid.*, s. 17, nr 43), to w warstwie tekstowej posłużono się wariantem pochodzącym z tomu łęczyckiego, wykorzystując wszystkie dziewięć zwrotek pieśni, zob. Oskar Kolberg: *Łęczyckie*. Kraków 1889 s. 88, nr 126.



Przykł. 4. Witold Lutosławski: *Koperczaki*, nr 13, t. 3–10, partia chóru, pieśń „Idzie stary, idzie”.



Przykł. 5. Oskar Kolberg: *Mazowsze. Obraz etnograficzny*. T. 2. *Mazowsze polne*. Cz. 2., Kraków 1886 s. 17, nr 43.



Przykł. 6. Witold Lutosławski: *Koperczaki*, nr 9, t. 1–8, partia chóru, pieśń „A bo mi to trudna zona”.

Tę ostatnią kompozytor wykorzystał również w *Koncertie na orkiestrę*, nad którym pracę rozpoczął w 1950 roku. W *Koperczakach* ów muzyczny temat pojawił się *in crudo*, w prostym akompaniamencie harmonicznym. Odcinek utrzymany w tonacji *E-dur*, w którym klarnet zdawał głos melodyczny, początkowo w artykulacji *legato*, w miarę przyśpieszania tempa – *staccato*. Wtórowały temu poprzedzone sekundową przednutką staccatowe dźwięki fletu (e^2) wybijane na drugą część taktu oraz oparty głównie na repetowanych dźwiękach w rytmice ósemkowej akompaniament smyczków. Zmienne skoki w melodii akompaniamentu składają się jednak na proste relacje harmoniczne (kwinty i tradycyjne trójdźwięki molowe w przewrotach). W *Koncertie* natomiast, ta sama melodia pieśni posłużyła jako baza dla ostinatowej frazy *Passacaglii*¹⁵.

¹⁵ Zofia Lissa: „Koncert na orkiestrę Witolda Lutosławskiego: szkic analityczny”. *Studia Muzykologiczne* 5 (1956) s. 245.

Kompozytor i reżyser, tworząc audycję, nie trzymał się ściśle jedności melodii i tekstu, stąd zdarzały się zamiany polegające na podkładaniu pod daną melodię tekstu pochodzącego z innej pieśni. Regularny układ wersów i sylab tekstów, które z łatwością dawały się adaptować pod inną melodię, sprzyjały tego typu zabiegom. Przykładem może być tutaj porównanie odcinków o tej samej zawartości muzycznej (melodia J), lecz różnych tekstach. Mowa o odcinkach nr 12, 14, 17, 18, dla których melodię zaczerpnięto z pieśni nr 223 (od Augustowa) z V tomu *Mazowsza*¹⁶. W odcinku 12. wykorzystano pierwszą i czwartą zwrotkę tekstu tej pieśni, w nr. 18. – zwrotkę szóstą. Natomiast w odcinku 14. posłużono się piątą i ósmą zwrotką z pieśni nr 223 (od Inowłodza) z II tomu *Mazowsza*¹⁷, notabene, której melodia zaczerpnięta została w odcinku nr 13. Z kolei w odcinku 17. znalazł się tekst jeszcze innej pieśni – pierwsza i druga zwrotka wariantu b pieśni nr 147 również z II tomu *Mazowsza*¹⁸. Tego typu zamiany jeszcze silniej podkreślają związki z ludową praktyką wykonawczą, czego potwierdzeniem są warianty pieśni¹⁹ pochodzące z poszczególnych regionów Polski.

Melodie, które Lutosławski zapożyczył z ludowych źródeł i dostosował do ogólnej koncepcji narracyjnej audycji, całkowicie dominują nad akompaniamentem zespołu instrumentalnego. Co więcej, aranżacja instrumentalna bliższa jest sposobowi gry wiejskiej kapeli, pozbawiona jest przy tym oryginalnych rozwiązań fakturalno-harmonicznych. Podstawę harmoniczną stanowi sekcja smyczkowa, której powierzane są bardzo częste współbrzmienia kwintowe oraz mieszczące się w ramach systemu dur-moll trójdźwięki i czterodźwięki. Prosta rytmika głównie operująca ruchem ćwierćnutowym i ósemkowym, którą urozmaicają jedynie oznaczenia artykulacyjne (charakterystyczne akcenty w muzyce ludowej). Z kolei instrumenty dęte eksponują bardziej figuracyjne przebiegi, niekiedy dialogują ze sobą, wykorzystując motywy danych tematów, czasem stanowią kontrapunkt dla linii melodycznej (zob. przykł. 7), zwykle jednak ich rola ogranicza się do zdwajania owej melodii głosu wokalnego.

¹⁶ Zob.: Oskar Kolberg: *Mazowsze. Obraz etnograficzny*. T. V *Mazowsze stare. Mazury. Podlasie*. Kraków 1890 s. 243, nr 223.

¹⁷ Oskar Kolberg: *Mazowsze. Obraz etnograficzny*. T. II *Mazowsze polne*. Cz. 2., Kraków 1886 s. 97, nr 223.

¹⁸ *Ibid.*, s. 62, nr 147 b.

¹⁹ Śpiewanie różnych tekstów na jedną melodię lub opatrywanie różnych melodii tym samym tekstem.

WIOLETA MURAS

The image shows a page of a musical score for 'Koperczaki, nr 6' by Witold Lutosławski. The score is for a chamber ensemble and includes parts for Clarinet in B-flat, Vocals, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamic is 'p' (piano). The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and melodic lines across all instruments.

Przykł. 7. Witold Lutosławski: *Koperczaki*, nr 6.

Już choćby na powyższym przykładzie widać, jak niewyszukane były to aranżacje. Także w kwestii tonalności widać tutaj małe zróżnicowanie w obrębie poszczególnych ustępów. Diatoniczne melodie wykorzystują materiał skal (np. *e*-miksolidyjska w nr. 2) oraz gam (np. *E-dur* w nr. 9, *G-dur* w nr. 12 – odcinki wesejsze w nastroju, utrzymane w żywszym tempie; *g-moll* w nr. 10, *d-moll* naturalna w nr. 19 – ustępy wolne, nostalgiczne wyrażające smutek). W całym opracowaniu dominują proste podziały taktowe, utrzymane w metrum 3/4 bądź 2/4 (jedynie odcinek 12 wyróżnia zastosowane metrum 3/8).

Układ audycji w formie suitę respektuje charakterystyczne dla niej zmiany tempa i charakteru poszczególnych części, co objawia się fragmentami o żywym, energicznym przebiegu oraz odcinkami bardziej nastrojowymi czy nieco melancholijnymi. Schematyzm polegający na prostym, symetrycznym podziale na frazy i zdania, powtarzalność zwrotek i niekiedy monotonia rytmiczna, w małym zakresie różnicują całą warstwę muzyczną. Opracowanie to pokazuje, jak odmienne było podejście Lutosławskiego do kwestii muzyki użytkowej pisanej *stricte* dla zarobku z tą, którą wprawdzie również tworzył na konkretne potrzeby (zwykle pedagogiczne), ale którą zaliczał do twórczości autonomicznej. Jeśli porównać napisane kilka lat wcześniej *Melodie ludowe* (1945) na fortepian czy późniejszą *Małą suitę* (1950) na orkiestrę kameralną, widać wyraźnie jak różny świat

dźwiękowy prezentują²⁰. Być może takie celowe uproszczenie języka muzycznego wynikało z koncepcji reżysera? Nie dysponujemy jednak żadnymi świadectwami, które mogłyby objaśnić nam stanowiska obu twórców. W każdym razie dzieło to, nim na długie lata skryło się badaczom dorobku Lutosławskiego, było, zwłaszcza w okresie socrealizmu, najbardziej popularną audycją z jego muzyką. Suita ta świetnie wpisała się w ówczesne wymogi władz w zakresie kultury muzycznej, a sam kompozytor zgłosił ją także w 1950 r. jako „twórczość upowszechnieniową” na Festiwal Muzyki Polskiej²¹.

Drugi z odnalezionych utworów – *Dmuchałce* – skomponowany został dla Zespołu Pieśni i Tańca „Skolimów” działającego przy Centralnej Radzie Związków Zawodowych w Skolimowie²². W materiałach pozostawionych w Paul Sacher Stiftung kompozytor przy tytule tego utworu zanotował datę 29 I 1954 r.²³. Prawdopodobnie była to data ukończenia lub premiery dzieła. Nagranie, które zachowało się w archiwum radiowym, zarejestrowane zostało kilka miesięcy później – 6 lipca pod dyrekcją Edwarda Wejmana. *Dmuchałce* przeznaczone zostały na orkiestrę symfoniczną. Nie jest to jednak utwór zupełnie oryginalny, gdyż jego trzon stanowią dwa tańce (kaziorajka i maryszunka), które rok wcześniej Lutosławski zawarł w cyklu *Dziesięciu tańców polskich* na orkiestrę kameralną (1953). Trwające niespełna cztery minuty dzieło składa się z czterech części: wstęp, temat kaziorajki, temat maryszunki oraz zakończenie. Części skrajne zawierają nową myśl muzyczną, jako przygotowanie i efektowne zakończenie owej symfonicznej miniatury. W przeciwieństwie do *Koperczaków*, folklor został zaaranżowany tutaj znacznie ciekawiej, za sprawą bogatszej kolorystyki orkiestrowej, ale też poprzez sam sposób eksponowania motywów melodycznych. Wstęp osadza się na trzech dziewięciotaktowych segmentach, które jako myśl muzyczną wykorzystują jeden dwutaktowy motyw, sekwencyjnie podejmowany przez instrumenty dęte (fagoty, klarnety, oboje, zob. przykł. 8). Każdy z tych segmentów zasadza się na innym metrum (kolejno 2/4, 3/4, 4/4), które pociąga za sobą modyfikacje motywu, ponadto następuje przyśpieszenie tempa, zagęszczanie faktury oraz eksponowanie melodii w coraz wyższych rejestrach.

Temat kaziorajki pojawia się początkowo w zaśpiewie chóru męskiego, później w utrzymanej w szybszym tempie odpowiedzi chóru żeńskiego (zob. przykł. 9). Towarzyszy im ascetyczny akompaniament klarnetów, fagotów, sekcji smyczkowej, które w rytmie ósemki wybijają na pierwszą część taktu (naprzemiennie co

²⁰ Por. analizę utworów przeprowadzoną przez Bogusława Schäffera: „Polskie melodie ludowe w twórczości Witolda Lutosławskiego”. *Studia Muzykologiczne* 5 (1956) s. 300–356.

²¹ 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.

²² Zespół ten działał w l. 1952–56.

²³ Witold Lutosławski: Unidentified sketches, folder MG4. Paul Sacher Stiftung, Basel.

WIOLETA MURAS

Sostenuto

Przykł. 8. Witold Lutosławski: *Dmuchawce*, t. 1–9.

takt) współbrzmienia tercji małej (*dis-fis*, *e-g*) i monotonnie prowadzony przez skrzypce oraz kontrabas dźwięk *d*. Wprowadzenie w akompaniamencie podwójnej kwinty (czystej – *d* i podwyższonej – *dis*) tworzy opozycję do utrzymanej w tonacji *G-dur* melodii.



Przykł. 9. Witold Lutosławski: *Dmuchawce*, linia melodyczna sopranów, t. 44–51, temat kaziorajki, głosy żeńskie.

Drugi taniec ukazuje się niemal w tej samej aranżacji co w *Dziesięciu tańcach polskich*, nieznacznie rozbudowany o sekcję perkusyjną²⁴ (zob. przykł. 10).

²⁴ Sekcja perkusyjna nie została zanotowana w partyturze.

LUDOWE KOMPOZYCJE LUTOSŁAWSKIEGO

Przykl. 10. Witold Lutosławski: *Dmuchawce*, t. 80–93, temat maryszunki.

Zakończenie utworu stanowi najbardziej efektowny popis orkiestrowej kolorystyki. Przewijają się tu krótkie progresje urywanych motywów melodycznych, liczne wznoszące i opadające pasaże, nagle sforzata, składające się na feerię dźwiękową finalnego ustępu.

W *Dmuchawcach* mamy do czynienia ze zdecydowanie większym zasobem środków kompozytorskich, które urozmaiciły brzmienie utworu. Przyczyniła się do tego niewątpliwie symfoniczna obsada instrumentalna, ale przede wszystkim częste sięganie po dodatkowe elementy artykulacyjno-wyrazowe jak: przednutki, tryle, tremola, zmiany z *pizzicato* na *arco*, modulacje dynamiczne w tym efektowne sforzata. Również w elemencie harmonicznym, kompozytor wprowadza momentami dysonujące brzmienia, by przełamać czystość tonalną zaczerpniętych z folkloru melodii.

Te dwa tak odmienne pod względem sposobu wykorzystania ludowego materiału utwory pokazują dualizm, jaki cechował twórczość użytkową Lutosławskiego. Rozbieżności tej nie można wiązać z faktem, iż oprawa do *Koperczaków* powstała wcześniej, co z góry sytuowałoby *Dmuchawce* jako utwór późniejszy, a zatem dojrzałszy. Choć nie jest to regułą, to jednak widać, że utwory użytkowe pisane w ramach twórczości autonomicznej cechuje bardziej indywidualny język wypowiedzi. Wniosek taki nasuwa się przy porównaniu piosenek dla dzieci czy drobnych utworów instrumentalnych o charakterze pedagogicznym z muzyką do wielu słuchowisk. Przywołując tu spostrzeżenie Danuty Gwizdalanki, można powiedzieć, że pewne dzieła były dla kompozytora „marginesem” jego twórczości (tu mieściłyby się *Dmuchawce*), a inne marginesem tegoż „marginesu” (*Koperczaki*)²⁵. Odnajdy-

²⁵ Danuta Gwizdalanka: „Witold Lutosławski – muzyka «prawdziwa» i «marginesowa»”. W: *Witold Lutosławski – portret rodzinny*. Red. Grzegorz Michalski, Marcin Schirmer. Drozdowo 2013 s. 151–160.

wanie tego typu dzieł, nawet niewiele znaczących dla ich twórców, ma jednak znaczenie historyczne i dopełnia nadal niekompletny obraz socrealistycznej kultury muzycznej. Jest zresztą mało prawdopodobne, aby utwory te powstały, gdyby ówczesne realia były inne, czego najlepszym dowodem jest późniejsza droga twórcza Lutosławskiego.

SUMMARY

For more than half a century, researchers have been unaware of the existence of Witold Lutosławski's two compositions, which have been discovered recently – both scores and recordings – in two archives: Paul Sacher Foundation and Polish Radio Archives. Both compositions have been classified as belonging to the applied music part of Lutosławski's legacy. *Koperczaki* is one of the radio broadcasts written in collaboration with theatre director Jan Koecher, probably in 1949. The authors gave the work a structure of a vocal-instrumental suite, using texts of folk songs (or their paraphrases) from various regions of Poland. The music material consists of 13 folk tunes, mostly direct quotations, which were given simple accompaniment of an instrumental ensemble. In it, we find frequent consonances of fifths, compliance with the major-minor tonality framework, including conventional contrasts between the modes in free passages, simple rhythms and schematic structures of phrases and sentences. The radio broadcast was consonant with the then-propagated aesthetics of Socialist realism, which helped it become one of the most frequently aired works of applied music to which Lutosławski contributed.

Another recently discovered work is titled *Dmuchawce* and was composed in 1954 at the request of the „Skolimów” Song and Dance Ensemble. This composition, lasting only five minutes and composed for vocal voices and a symphonic orchestra, is not entirely original. In writing it, the composer drew upon two dances (*kaziorajka* and *maryszunka*) from a cycle titled *Ten Polish Dances* for a chamber orchestra from 1953, which he provided with an introduction and a conclusion. The performance means offered by the orchestra gave Lutosławski an opportunity to explore fully the potential of folk themes by lending them a richness of colour, especially in the scope offered by orchestral colouring. More significance is attached here to articulation, and dissonances so characteristic of Lutosławski's autonomous works are also present. Both compositions are a historically significant testimony to a development in music that would have never emerged had it not been for the establishment of Socialist realism as the dominant aesthetic doctrine in Poland.

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