

Marek Dolewka

ROLA PRZYPADKU W TWÓRCZOŚCI WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO. W NAWIĄZANIU DO MYŚLI MICHAAŁA HELLERA

Najwyższym celem sztuki jest piękno, tak jak najwyższym celem nauki jest prawda. Jednak tak jak w matematyce, astronomii i z pewnością wielu innych naukach można dopatrywać się swoistego piękna, tak w sztuce spotykamy się nieuchronnie z zagadnieniem prawdy¹.

Witold Lutosławski

1. WPROWADZENIE

We wstępie do książki Michała Hellera *Filozofia przypadku* czytamy, że „struktura Wszechświata jest cała poprządkowana przypadkami, ale ich rozmieszczenie w tej strukturze nie jest przypadkowe”². Analogiczny układ odnaleźć można na gruncie muzyki

¹ W. Lutosławski, *Wokół zagadnienia prawdy w dziele sztuki. Wystąpienie na Kongresie Kultury (11 grudnia 1981)*, [w:] *O muzyce. Pisma i wypowiedzi*, Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 403.

² M. Heller, *Filozofia przypadku. Kosmiczna fuga z preludium i codą*, Copernicus Center Press, Kraków 2012, s. 10.

klasycznej, np. w większości utworów napisanych po 1960 roku przez Witolda Lutosławskiego (1913-1994) – „największego kompozytora polskiego drugiej połowy XX wieku, a może i całego stulecia” (Tadeusz Kaczyński)³. Fragmenty posiadające ścisłą organizację dźwięków, określoną przez kompozytora, przeplatają się tam z fragmentami swobodnymi, których ostateczny kształt brzmieniowy zależy, ale tylko w pewnym stopniu, od woli wykonawcy. Owe swobodne ustępy utrzymane są w technice tzw. aleatoryzmu kontrolowanego (łac. *alea* – gra w kości)⁴. Kompozytor wykorzystuje bowiem element przypadku, lecz w stopniu ograniczonym.

Celem niniejszego artykułu, którego struktura (części 2-5) została oparta na akronimie „alea”, jest opisanie w zarysie roli przypadku w charakterystycznej dla Witolda Lutosławskiego technice aleatoryzmu kontrolowanego oraz wskazanie analogii między sposobem ujęcia indeterminizmu, jaki znajduje wyraz w muzyce tego kompozytora, a sposobem jego rozumienia przez Michała Hellera.

Zasady komponowania z zastosowaniem techniki aleatoryzmu kontrolowanego wyjaśnił w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku w wielu swoich tekstach sam kompozytor. Materiały te zostały zebrane w wydanej w 2011 roku pod redakcją Zbigniewa Skowrona publikacji pt. *Witold Lutosławski. O muzyce. Pisma i wypowiedzi*. Rozwój techniki aleatorycznej scharakteryzo-

³ Zob. <http://www.nowamuzyka.republika.pl/artykuly/teksty/gryska.htm> (dostęp: 7 IX 2013).

⁴ Termin „aleatoryzm” został wprowadzony przez Pierre’a Bouleza w wykładzie „Alea” wygłoszonym w Darmstadzie w 1957 r., opubl.: *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*, Mainz 1958. Zob. D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski. Droga do mistrzostwa*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004, s. 26.

wali także liczni badacze zajmujący się twórczością Lutosławskiego, z autorów polskich są to m.in.: Teresa Błaszkwicz, Danuta Gwizdalanka i Krzysztof Meyer, Tadeusz Kaczyński, Jadwiga Paja-Stach⁵, z zagranicznych zaś: Charles Bodman-Rae oraz Martina Homma⁶.

2. ALEATORYZM KONTROLOWANY – OKOLICZNOŚCI POWSTANIA TECHNIKI, KLASYFIKACJA ALEATORYZMU ZAPROPONOWANA PRZEZ LUTOSŁAWSKIEGO

Koncepcję Michała Hellera, traktującą przypadek jako nieusuwalny element struktury Wszechświata, usytuować można pomiędzy poglądami Richarda Dawkinsa, który tłumaczy zasadę ewolucji działaniem ślepego przypadku, a myślą Williama Dembskiego, zwolennika determinizmu i koncepcji „Inteligentnego Projektu”⁷. Podobnie technikę aleatoryzmu kontrolowanego Witolda Lutosławskiego da się umieścić pośrodku funkcjonujących w XX wieku skrajnych sposobów podejścia do komponowania utworu muzycznego: tradycyjnego oraz awangardowego.

Drogę twórczą Lutosławskiego cechowała stała praca nad doskonaleniem i rozwojem indywidualnego języka muzycznego. Kompozytor dokonał w tym zakresie kilku bardzo ważnych od-

⁵ T. Błaszkwicz, *Aleatoryzm w twórczości Witolda Lutosławskiego*, PWSM, Gdańsk 1972; D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski...*; T. Kaczyński, *Lutosławski: życie i muzyka*, w serii Historia muzyki polskiej, t. 9, Sutkowski Edition, Warszawa 1994; J. Paja-Stach, *Lutosławski i jego styl muzyczny*, Musica Iagellonica, Kraków 1997.

⁶ Ch. Bodman Rae, *Muzyka Lutosławskiego*, przeł. Stanisław Krupowicz, PWN, Warszawa 1996; M. Homma, *Witold Lutosławski: Zwölfton-Harmonik, Formbildung, aleatorischer Kontrapunkt*, Bela Verlag, Kolonia 1996.

⁷ M. Heller, *Filozofia...*, s. 5.

kryć, decydujących o niepowtarzalnym charakterze brzmienia jego muzyki. Dotyczyły one istotnych aspektów utworu muzycznego: harmonii (harmonika dwunastodźwiękowa), melodii (szereg rozwiązań dotyczących kontrapunktu aleatorycznego), formy (forma dwuczęściowa, forma łańcuchowa) i rytmu. Nowością odnoszącą się głównie do rytmiczno-metrycznego aspektu dzieła muzycznego, a szerzej do organizacji czasu w muzyce, był aleatoryzm kontrolowany.

Według deklaracji Lutosławskiego, sam impuls do wynalezienia tej autorskiej odmiany aleatoryzmu był dziełem przypadku. Stanowi to świetną ilustrację jednego z efektów istnienia przypadku podawanych przez Hellera: wytwarzania przez przyrodę autentycznych nowości⁸. Jak wspomina kompozytor, to właśnie:

[...] przypadek sprawił, że w 1960 roku usłyszałem przez radio «Koncert» na fortepian i orkiestrę Johna Cage'a i w ułamku sekundy zdałem sobie sprawę z możliwości zastosowania zupełnie nowej dla siebie metody komponowania⁹.

Tych kilka minut miało zdecydowanie zmienić moje życie¹⁰.

Potwierdzeniem tego źródła inspiracji i zarazem formą wyrażenia przez polskiego twórcę wdzięczności za nią było obdarowanie Cage'a przez Lutosławskiego rękopisem *Gier weneckich* z roku 1961 – pierwszego utworu, w którym wykorzystał on tę nową technikę aleatoryzmu kontrolowanego.

⁸ Tamże, s. 11.

⁹ D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski...*, s. 26.

¹⁰ W. Lutosławski, *Zapiski*, Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 84.

Należy podkreślić, że Lutosławskiego zainspirowały same idee Cage'a, uznawanego za prekursora aleatoryzmu, a nie brzmienie pisanej przez niego muzyki. Przypadek spełnia bowiem w twórczości polskiego kompozytora skrajnie odmienną rolę niż u amerykańskiego wizjonera, posiada też nieco inne znaczenie.

Lutosławski rozróżniał dwa rodzaje aleatoryzmu: „wielki”, nazywany też „aleatoryzmem całości czy formy” oraz „mały” – „aleatoryzm szczegółów czy faktury”¹¹. Kryterium tego podziału stanowi rola, jaką przypadek pełni w utworze muzycznym. Dla aleatoryzmu wielkiego charakterystyczne jest podporządkowanie przypadkowi całości formy utworu, co owocuje powstaniem tzw. formy otwartej i ma miejsce np. w twórczości Cage'a. Cechą aleatoryzmu małego jest natomiast to, że przypadek decyduje wyłącznie o szczegółach utworu, przy zachowaniu ściśle określonej architektoniki formy, która pozostaje zatem zamknięta¹².

Przedmiotem zainteresowania Lutosławskiego stał się aleatoryzm mały, nazywany przez kompozytora w odniesieniu do swojej twórczości „ograniczonym”, „kontrolowanym” czy „kierowanym”. Już w samych tych określeniach widoczne jest, iż przypadek pełni rolę służebną w stosunku do intencji twórcy. Objasniając zasady własnej techniki, Lutosławski powołuje się na sformułowaną w 1955 roku definicję Wernera Meyer-Epplera, niemieckiego prekursora muzyki elektronicznej:

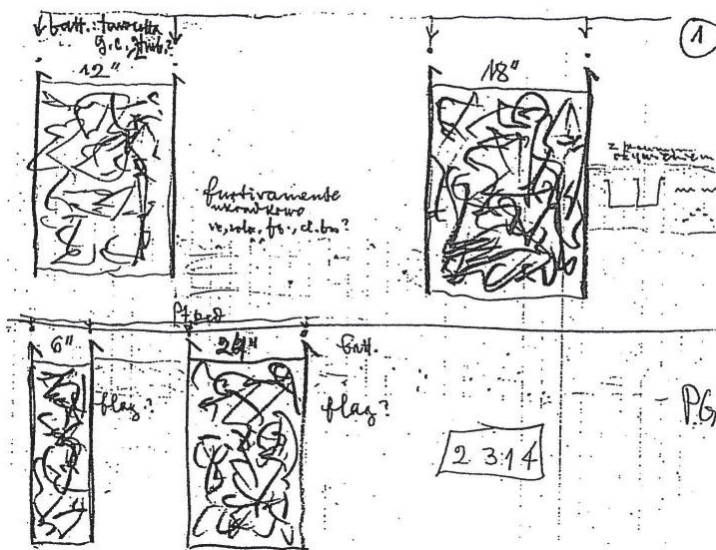
Aleatorycznymi nazywamy te zdarzenia, których przebieg jest z grubsza ustalony, ale w szczegółach zależy od przypadku¹³.

¹¹ W. Lutosławski, *O aleatoryzmie. Uwagi na marginesie „Gier weneckich”*, [w:] *O muzyce...*, s. 87.

¹² Tamże, s. 87–88.

Dobrze odzwierciedla tę zasadę szkic ogólnej formy pierwszej części *Gier weneckich*.

Ilustracja 1. Szkic ogólnej formy pierwszej części *Gier weneckich*¹⁴.



Lutosławski w utworach, w których wykorzystuje technikę aleatoryzmu kontrolowanego, nie oddaje zatem przypadkowi władzy nad kształtem całego utworu, ale kompozycje te nie posiadają już wyłącznie tradycyjnego, regularnego przebiegu.

¹³ W. Lutosławski, *O roli elementu przypadku w technice komponowania*, [w:] *O muzyce...*, s. 81-82.

¹⁴ Z. Skowron (red.), *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego: studia*, *Musica Iagellonica*, Kraków 2000, s. 279.

3. LUTOSŁAWSKI A PRZYPADEK – ZA POMOCĄ JAKICH ŚRODKÓW KOMPOZYTOR STOSUJE INDETERMINIZM W SWOJEJ TWÓRCZOŚCI I W JAKI SPOŚÓB GO OSWAJA?

W opisanu istoty przypadku w twórczości Lutosławskiego pomocne będzie określenie wykonawcze, zapisane przez kompozytora w partyturze *Gier weneckich*: „każdy muzyk wykonuje swoją partię tak swobodnie, jakby grał sam”¹⁵. Ta swoboda odnosi się przede wszystkim do czasu trwania wartości rytmicznych (czyli czasu trwania poszczególnych, granych przez wykonawcę, dźwięków), albowiem w większości utworów wszystkie pozostałe aspekty brzmienia są przez Lutosławskiego precyzyjnie określone¹⁶.

W kompozycjach niealeatorycznych, poprzez zastosowanie metrum i wartości rytmicznych, momenty „spotkania się” nut granych przez każdego z wykonawców są precyzyjnie wyznaczone. Tymczasem w utworach zawierających odcinki utrzymane w technice aleatoryzmu kontrolowanego, jak pisze Lutosławski, „kreski taktowe, wartości rytmiczne i metrum mają znaczenie jedynie orientacyjne”¹⁷. Każdy muzyk realizuje więc partię swojego głosu wg własnego pulsu (niekontrolowanego przez dyrygenta), przez co o momencie „spotkania się” z partią innego muzyka decyduje przypadek. Ów brak synchronizacji dotyczy zarówno kilku wykonawców tego samego głosu (np. dwoje skrzypków), jak i różnych głosów (np. skrzypek i wiolonczelista). Stanowi to muzyczną ilustrację jednego ze sposobów rozumienia przypadku, jaki

¹⁵ W. Lutosławski, *Jeux vénitiens* pour orchestre (*Gry weneckie* na orkiestrę, partytura, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, Moeck Verlag-Celle, 1973, s. 5.

¹⁶ J. Paja-Stach, *Lutosławski i jego styl muzyczny*, Musica Iagellonica, Kraków 1997, s. 39.

¹⁷ W. Lutosławski, *Jeux vénitiens...*, s. 5.

Michał Heller przytacza za Tomaszem z Akwinu, a ten z kolei za Arystotelesem: przypadek jako wynik przecięcia się dwóch łańcuchów przyczynowych¹⁸.

Według Hellera indeterminizm nie jest siłą destrukcyjną, niszczącą lub przynajmniej naruszającą strukturę Wszechświata¹⁹. Filozof określa podział Uniwersum na element koniecznościowy (prawa przyrody – fizyki) oraz przypadkowy (zaburzający ten poprzedni) mianem nieporozumienia, wynikającego z przyzwyczajenia umysłu do kawałkowania²⁰. Podobnie w utworach Lutosławskiego, przypadek nie narusza ich konstrukcji. Zostaje bowiem „oswajany” w następujący sposób:

a) jednoznaczne zdefiniowanie wszystkich elementów porządkujących materiał dźwiękowy (melodyki, dynamiki, agogiki, artykulacji, harmoniki, kolorystyki) z wyjątkiem rytmiki, którą należy traktować orientacyjnie – wartości rytmiczne są dokładnie ustalone, ale każdy wykonawca subiektywnie interpretuje czas ich trwania,

b) precyzyjne określenie w minutach i sekundach czasu trwania odcinków aleatorycznych,

c) umieszczenie odcinków aleatorycznych (określonych jako „zbiorowe *ad libitum*” – dosł. „wg upodobania”), których realizacja nie jest kierowana gestami dyrygenta, obok odcinków dyrygowanych tradycyjnie (*a battuta*, dosł. „wg pałeczki dyrygenta”, gdzie rytm i tempo jest ściśle określany przez dyrygenta)²¹.

¹⁸ M. Heller, *Filozofia...*, s. 255–256.

¹⁹ M. Heller, *Konieczność i przypadek w ewolucji Wszechświata*, „*Studia Philosophiae Christianae*” 2010, nr 1, s. 23.

²⁰ Tamże, s. 18.

²¹ J. Paja-Stach, *Witold Lutosławski*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. V, red. E. Dziębowska, Kraków 1997, s. 457.

Dzięki tym zabiegom forma utworu tworzy spójną całość i pozostaje ściśle określona przez kompozytora²².

Nasuwać się może pytanie: co skłoniło kompozytora do sięgnięcia po element przypadku? Otóż u źródeł aleatoryzmu kontrolowanego leży zainteresowanie psychiką, potrzebami twórczymi i swego rodzaju wolnością wykonawców muzyki. Kompozytor traktuje tę technikę jako reakcję na zupełne zmechanizowanie i automatyzm, jaki zapanował w wykonawstwie utworów sprzed okresu aleatorycznego, a więc powstałych w pierwszej połowie XX wieku. Jak pisał: „Wiele partytur z okresu przedaleatorycznego redukowało rolę wykonawcy do czynności maszyny do liczenia, odbierając mu w ten sposób możliwość swobodnej i naturalnej gry”²³. Aleatoryzm kontrolowany jawi się zatem jako rodzaj wyzwolenia, wolności danej wykonawcy w wyrażaniu siebie, ale w granicach dowolności, jaką przewiduje kompozytor. Miało to na celu przywrócenie wykonawcom przyjemności muzykowania²⁴.

Również przypadek obecny we wszechświecie nieodłącznie wiąże się z wolną wolą. Ten wielki dar Opatrzności – jak pisze Tomasz z Akwinu – wprowadza do „porządku świata” pewien element nieokreśloności²⁵. Warto podkreślić: jeśli uznać że człowiekowi dana jest wolna wola, w przekonaniu Hellera „nie łamie

²² Wyjątek stanowi poliwersyjny utwór *Preludia i fuga* na 13 instrumentów smyczkowych (1972). Z siedmiu preludiów muzycy mogą wykonać dowolną ich liczbę i w dowolnej kolejności, fuga natomiast może być zagrana w całości w lub w wersjach skróconych (zaznaczonych w partyturze).

²³ W. Lutosławski, *O aleatoryzmie...*, s. 90.

²⁴ Tamże, s. 90.

²⁵ M. Heller, *Filozofia...*, s. 254.

[ona] matematycznej struktury wszechświata (Wielkiej Matrycy), lecz jest na niej «nadbudowana»²⁶.

Kategoria przypadku bezpośrednio jest związana z kategorią prawdopodobieństwa. Pozostaje więc wyjaśnić, w jaki sposób Lutosławski badał prawdopodobieństwo rezultatów poszczególnych realizacji utworów napisanych techniką aleatoryzmu kontrolowanego; utworów, których każda wersja miała odpowiadać jego pierwotnemu zamierzeniu. Lutosławski pisał, że wyobrażenie sobie wszystkich możliwych wersji jest najczęściej niemożliwe, a w rzeczywistości również niepotrzebne. Wystarczy bowiem skomponować „najmniej korzystną” wersję danego odcinka utworu i tak go przekształcić, by nawet w tej „najmniej korzystnej” sytuacji dany odcinek zgadzał się z wizją twórcy. Wiązało się to z tendencją do wydłużania się czasu pracy nad kolejnymi utworami. Jak jednak przyznawał Lutosławski, dzięki temu:

[...] niezależnie od tego, jak każdy z poszczególnych wykonawców interpretuje swoją partię, rezultat dźwiękowy pozostaje zawsze w granicach nakreślonych przez kompozytora²⁷.

Różnice pomiędzy wykonaniami nie są w stanie naruszyć barw powstałego obrazu, mogą co najwyżej nadawać mu inny odcień²⁸.

Doskonały opis techniki aleatoryzmu kontrolowanego Lutosławski przedstawił również w następującej wypowiedzi:

²⁶ Tamże, s. 313.

²⁷ T. Kaczyński, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1972, s. 27.

²⁸ Tenże, *Lutosławski...*, s. 58.

Proszę sobie wyobrazić, że malarz, chcąc stworzyć ruchomą kompozycję kolorystyczną, ogrodził pewien teren wolnej przestrzeni. Podzielił tę przestrzeń na określone pola opłotkami i między te opłotki wpuścił jakieś małe zwierzątka. Powiedzmy króliki, malując je na różne kolory; w każdym polu umieszczając króliki jednej barwy. Są one w ciągłym ruchu. Następuje więc wibracja poszczególnych kolorów. Ale kolory te nie przenikają się. Płaszczyzna podzielona opłotkami tworzy więc kompozycję zgodną z zamierzeniami malarza. Podobnie dzieje się w muzyce. Te momenty swobody wykonawczej „zamknięte” są, „ogrodzone” precyzyjnym zapisem²⁹.

Aleatoryzm kontrolowany nie pozostaje więc w sprzeczności z wolą kompozytora, lecz jej podlega. Analogicznie, zdaniem Hellera przypadek we Wszechświecie nie może zostać przeciwstawiony Bogu. Ideologie propagujące przeciwne stanowisko, np. koncepcję „Inteligentnego projektu”, filozof uznaje za współczesną wersję manicheizmu, pozostającą w sprzeczności z naukowym pojmowaniem świata³⁰.

Heller twierdzi także, że bez przypadku „siatka praw przyrody” nie mogłaby działać³¹. Można więc zapytać jaki efekt przyniosłoby zignorowanie wskazówki kompozytora odnoszącej się do swobody wykonania przez każdego z muzyków, a w zamian za to zastosowanie wspólnego metrum. Najjaskrawszy przykład znaczenia, jakie Lutosławski przywiązywał do braku synchronizacji pomiędzy partiami poszczególnych „głosów”, można odnaleźć w *Kwartecie smyczkowym* z roku 1964 – najbardziej aleatorycznej

²⁹ W. Lutosławski, *Potęga wyobraźni dźwiękowej*, [w:] „Postscriptum”, Zeszyty Literackie, Warszawa 1999, s. 79.

³⁰ M. Heller, *Konieczność...*, s. 24.

³¹ Tamże, s. 18.

kompozycji Lutosławskiego. Kompozytor zapisał utwór wyłącznie w postaci poszczególnych partii granych przez każdego z muzyków, odmawiając sporządzenia tradycyjnej partytury obejmującej wszystkie cztery głosy instrumentalne.

Może mnie Pan zapytać, dlaczego przywiązuję tak wielką wagę do faktu nieistnienia partytury mojego utworu. Odpowiedź jest zupełnie prosta: gdybym napisał normalną partyturę, mechanicznie przenosząc do niej poszczególne partie, wprowadziłbym Pana w błąd, gdyż powstałby fałszywy obraz mego utworu – byłaby to po prostu partytura innego utworu. Sugerowałaby ona, na przykład, że nuty umieszczone w tym samym pionie powinny być zagrane jednocześnie, a to jest sprzeczne z moją intencją – wyznał kompozytor³².

Niemożliwa byłaby bowiem wówczas do osiągnięcia specyficzna migotliwa faktura brzmienia, którą Lutosławski określał obrazowo jako „«lejąca się» – w tym sensie, w jakim mówi się o «lejących się» tkaninach”³³. Wykonanie partii granych przez wielu wykonawców utworów aleatorycznych Witolda Lutosławskiego we wspólnym metrum jest zatem możliwe, jednak doprowadziłoby to do rezultatu odmiennego od zamysłu kompozytora.

Aby osiągnąć rezultaty fakturalne i ekspresyjne, jakie przewidywał kompozytor, wprowadzenie przypadku jest nieodzowne. W odniesieniu do praw natury pominięcie elementu przypadku przyniosłoby jeszcze bardziej radykalne skutki – natura wręcz nie mogłaby wówczas funkcjonować.

³² Ch. Bodman Rae, *Muzyka...*, s. 103.

³³ T. Kaczyński, *Rozmowy...*, 32.

4. EWOLUCJA TECHNIKI ALEATORYCZNEJ LUTOSŁAWSKIEGO

Za każde bogactwo trzeba płacić, i ja też płacę w tych sekcjach aleatorycznych pewną statycznością harmoniczną muzyki³⁴

– wyznanie, jakie Lutosławski uczynił w rozmowie z Iriną Nikolską, można uznać za kluczowe z punktu widzenia ewolucji jego techniki aleatoryzmu kontrolowanego. W pewnym momencie przemian swojego języka muzycznego kompozytor odkrył, iż zastosowanie przypadku wpływa na spowolnienie tempa rozwoju narracji muzycznej, powodując nieomalże harmoniczny bezruch brzmienia. Odcinki aleatoryczne, w porównaniu z odcinkami dyrygowanymi tradycyjnie, wewnątrznie praktycznie się nie rozwijały³⁵. Dlatego zamiast spodziewanego coraz radykalniejszego eksperymentowania z elementem przypadku, w twórczości Lutosławskiego zauważalna jest tendencja do ograniczania jego roli.

Jadwiga Paja-Stach wyróżnia trzy stadia rozwoju techniki aleatorycznej:

a) w stadium pierwszym, przypadającym na lata sześćdziesiąte, układy aleatoryczne dominują w utworze. Jest to widoczne w takich kompozycjach jak *Gry weneckie*, *Trzy poematy Henri Michaux*, *Kwartet smyczkowy* czy *II Symfonia*,

b) w stadium drugim, rozpoczynającym się od *Koncertu wiolonczelowego* z 1970 roku, nastąpiło stopniowe zrównoważenie odcinków aleatorycznych z odcinkami o ściśle określonym metrum i rytmie,

³⁴ I. Nikolska, *Muzyka to nie tylko dźwięki: rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2003, s. 62.

³⁵ J. Paja-Stach, *Lutosławski...*, s. 39.

c) w utworach pochodzących z ostatniego stadium trzeciego (od *Epitafium* z 1979 roku) znaczenie konstrukcji aleatorycznych jeszcze bardziej się zmniejsza. Przypadek staje się jednym z wielu elementów kształtujących dany utwór³⁶.

Istnieje ponadto kilka kompozycji z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, które w ogóle nie korzystają z aleatoryzmu kontrolowanego: *Grave. Metamorfozy* na wiolonczelę i fortepian (1981; wersja na wiolonczelę i orkiestrę smyczkową: 1982), *Interludium* na orkiestrę (1989) czy napisane na dwa lata przed śmiercią kompozytora *Subito* na skrzypce i fortepian (1992).

Warto jednak zauważyć, że ze szkiców *Koncertu skrzypcowego*, czyli ostatniego, nieukończonego utworu Lutosławskiego wynika, iż kompozytor planował zawrzeć tam liczne fragmenty utrzymane w technice *ad libitum*³⁷. Można więc powiedzieć, że technika aleatoryzmu kontrolowanego, od momentu jej powstania, towarzyszyła Lutosławskiemu niemal nieodłącznie. Jest ona również stosowana przez kilku współczesnych mu twórców, m.in. przez Jerzego Bauera, Kazimierza Serockiego czy Marka Stachowskiego.

5. ANALOGIE DO MYŚLI MICHAŁA HELLERA – PODSUMOWANIE

W tabeli zamieszczonej poniżej zebrano omówione wcześniej analogie pomiędzy rolą przypadku w twórczości Lutosławskiego oraz tą, jaką nadaje mu myśl Michała Hellera.

³⁶ Tamże, s. 127.

³⁷ Ch. Bodman Rae, *Muzyka...*, s. 260.

Michał Heller	Witold Lutosławski
myśl Hellera dotyczącą przypadku można usytuować pomiędzy koncepcją Richarda Dawkinsa a Williama Dembskiego	utwory muzyczne Witolda Lutosławskiego wykorzystujące element przypadku można usytuować pomiędzy twórczością tradycyjną i awangardową
w strukturze Wszechświata, obok praw ściśle zdeterminowanych, znajduje się pewna precyzyjnie wyznaczona przestrzeń na działanie zdarzeń losowych	w większości utworów Lutosławskiego pisanych od lat sześćdziesiątych kompozytor umieszcza – obok fragmentów dyrygowanych tradycyjnie – fragmenty aleatyczne
przypadek powstaje z przecięcia się dwóch łańcuchów przyczynowych (jest to jeden ze sposobów rozumienia przypadku, jaki Michał Heller przytacza za Tomaszem z Akwinu)	przypadek powstaje z przecięcia się partii różnych muzyków – w przeciwieństwie do kompozycji niealeatorycznych momenty te nie są precyzyjnie wyznaczone
indeterminizm nie jest siłą destrukcyjną, niszczącą lub przynajmniej naruszającą strukturę Wszechświata	przypadek nie narusza struktury utworu, którego forma pozostaje ściśle określona przez kompozytora
przypadek jest nieodłącznie związany z wolną wolą – „wielkim darem Opatrzności”	przypadek jest rodzajem ograniczonego wyzwolenia, jakie Lutosławski daje muzykom, aby ci wyrażali siebie w bardziej swobodny sposób, ale jednocześnie jest wyrazem wolnej woli samego Lutosławskiego jako twórcy
przeciwstawianie przypadku Bogu nie jest zasadne	aleatoryzm kontrolowany nie może zostać przeciwstawiony kompozytorowi
„siatka praw przyrody” bez przypadku nie mogłaby funkcjonować	aby utwór przybrał kształt brzmieniowy zgodny z intencją kompozytora, fragmenty aleatyczne należy wykonać zgodnie z ich „przeznaczeniem” – uwzględniając przypadek

Co więcej, według Hellera przypadek stanowi zasadniczy element Zamysłu zawartego przez Boga w dziele stworzenia³⁸. W tle tych rozważań stale pobrzmiewa matematyka: „[...] jeżeli fizycy rzeczywiście krok po kroku rekonstruują Zamyśl Boga, to cała historia fizyki świadczy o tym, że Bóg myśli matematycznie” – dodaje filozof³⁹. Lutosławski z kolei przechodzenie od chaosu do porządku (a więc sedno techniki aleatorycznej) traktował jako wyraz „wiary w porządek wyższego rzędu, jaki leży u podstaw istniejącego świata”⁴⁰. Zauważał też liczne analogie pomiędzy matematyką i muzyką, uznając obie dyscypliny za skomplikowane, wysoce zorganizowane, abstrakcyjne światy⁴¹. Warto wspomnieć, że w 1931 roku rozpoczął studia matematyczne na Uniwersytecie Warszawskim, z których zrezygnował po dwóch latach, aby poświęcić się wyłącznie edukacji muzycznej (fortepian i kompozycja). Ujęcie indeterminizmu przez Hellera i Lutosławskiego zyskuje w ten sposób kolejne „przypadkowe” paralele.

³⁸ M. Heller, *Konieczność...*, s. 24.

³⁹ Tenże, *Filozofia...*, s. 308.

⁴⁰ J. Paja-Stach, *Lutosławski...*, s. 53.

⁴¹ Zob. http://www2.muzykologia.uj.edu.pl/lutoslawski/WL_biografia.html (dostęp: 9 IX 2013).

THE ROLE OF INDETERMINACY IN WITOLD LUTOSŁAWSKI'S WORK IN THE LIGHT OF MICHAŁ HELLER'S THOUGHT

SUMMARY

In the preface to his book „Philosophy of Chance”, Michael Heller writes that „the structure of the universe is twined with chances”. An analogical structure can be found in classical music, e.g. in the most of works written after 1960 by Witold Lutosławski (1913-1994) – „the biggest Polish composer of the second half of the 20th century, or maybe even the whole century” (Tadeusz Kaczyński). The goal of this paper is to describe in rough the role of indeterminacy in Witold Lutosławski's controlled aleatoric music and to show analogies between the ways indeterminacy is presented in Lutosławski's music and Heller's thought.

KEYWORDS

indeterminacy, controlled aleatoric music, Heller M., Lutosławski W.