

Fortepian  
w twórczości Witolda Lutosławskiego



NR 3014

Agnieszka Kopińska

# Fortepian w twórczości Witolda Lutosławskiego

Rola czynnika percepcyjnego  
w interpretacji wykonawczej

W setną rocznicę urodzin kompozytora



Redaktor serii: Muzyka  
Krystyna Turek

Recenzent  
Zbigniew Raubo

Publikacja będzie dostępna – po wyczerpaniu nakładu – w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa  
[www.sbc.org.pl](http://www.sbc.org.pl)

Redakcja: Katarzyna Więckowska  
Projekt graficzny okładki, etui na płyty oraz opaski: Joanna Sowula  
Redakcja techniczna: Barbara Arenhövel  
Korekta: Mirosława Żłobińska  
Łamanie: Małgorzata Wasil  
Reżyseria nagrań: Krzysztof Gawlas

Copyright © 2013 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

**ISSN 0208-6336**  
**ISBN 978-83-226-2153-0**

Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)  
e-mail: [wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

---

Wydanie I. Ark. druk. 9,0. Ark. wyd. 10,0. Papier offset. kl. III,  
90 g. Cena kompletu (książka + 2 płyty CD) 34 zł (+ VAT)

---

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.,  
M. Rejnowski, J. Zamiara  
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

## Spis treści

Wstęp . . . . .	7
Witold Lutosławski o percepcji . . . . .	15
Rozdział 1	
Proces percepcji muzyki w zarysie . . . . .	19
Percepcja podstawowych zjawisk muzycznych . . . . .	20
Organizacja percepcyjna . . . . .	23
Podejście Leonarda B. Meyera . . . . .	27
Funkcjonowanie pamięci . . . . .	29
Emocje . . . . .	30
Znaczenie struktur muzycznych . . . . .	32
Percepcja formy muzycznej . . . . .	34
Subiektywizm percepcji muzyki . . . . .	34
Rozdział 2	
Fortepian solowy i kameralny w procesie kształtowania się stylu kompozytorskiego Witolda Lutosławskiego . . . . .	37
Styl wczesny – <i>Sonata</i> . . . . .	37
Lata wojny i okres „folklorystyczny” . . . . .	47
<i>Dwie etiudy</i> . . . . .	48
<i>Wariacje na temat Paganiniego</i> . . . . .	50
Miniatury . . . . .	52
<i>Preludia taneczne</i> . . . . .	56

Nowa harmonika i kontrapunkt aleatoryczny . . . . .	60
Czynnik percepcyjny w kształtowaniu formy u Lutosławskiego . . . . .	62
Melodyka i styl dojrzały . . . . .	64
<i>Epitafium</i> i <i>Grave</i> . . . . .	64
<i>Partita</i> . . . . .	66
<i>Subito</i> . . . . .	68
Witold Lutosławski o sztuce wykonawczej . . . . .	73
Rozdział 3	
Estetyka i rozwiązania kompozytorskie a wykonawcze środki wyrazu w ujęciu percepcyjnym . . . . .	79
Spektrum działań wykonawcy . . . . .	79
Kształtowanie formy w utworach Lutosławskiego . . . . .	82
Pojęcie formy . . . . .	82
Konstruowanie formy w interpretacji wykonawczej . . . . .	90
Sposoby wspomaganie uwagi i pamięci słuchacza w procesie percepcji formy muzycznej . . . . .	91
Emocje w muzyce Lutosławskiego . . . . .	95
Kształtowanie emocjonalnej strony wykonania . . . . .	96
Emocje a percepcja formy . . . . .	101
Współczynniki formy – oryginalny język Lutosławskiego . . . . .	103
Kolorystyka harmoniczna i dwunastodźwięki . . . . .	103
Melodyka . . . . .	115
Rytmika . . . . .	119
Zakończenie . . . . .	127
Bibliografia wydawnictw nutowych . . . . .	131
Bibliografia . . . . .	133
Indeks osobowy . . . . .	137
Wykaz przykładów . . . . .	139
Abstract . . . . .	143
Résumé . . . . .	144

## Wstęp

Podejście do zagadnienia interpretacji wykonawczej<sup>1</sup> muzyki naszych czasów wiąże się z koniecznością uwzględnienia wielu specyficznych trudności, będących konsekwencją silnych nawyków percepcyjnych słuchacza, ukształtowanych na bazie systemu tonalnego, który zdominował zachodnią kulturę muzyczną na kilkaset lat. System tonalny uległ rozpadowi, ale do tej pory nie został stworzony żaden inny, równie funkcjonalny język dźwiękowy, który mógłby go skutecznie zastąpić i znaleźć porównywalną z nim recepcję. Witold Lutosławski był świadom tego problemu i wypracowany przez niego system kompozytorski stanowi próbę jego rozwiązania. Wysiłki zmierzające do stworzenia takiego uniwersalnego języka wciąż trwają, ale na razie wykonawca musi sprostać wielu różnorodnym wymaganiom i zmierzyć się z wielorakimi wyzwaniami, jakie stawiają przed nim dzieła kompozytorów współczesnych, pisane według różnych, „niekompatybilnych” założeń i stylów.

Aparat percepcyjny człowieka działa w sposób zhierarchizowany, wykorzystując wykształcone wcześniej schematy poznawcze. Wobec braku powszechnie funkcjonującego zamiennika systemu tonalnego u przeciętnego odbiorcy nie miały możliwości wykształcić się schematy, które zapewniłyby prawidłową i swobodną interpretację materiału dźwiękowego, organizowanego według nowych, niejednorodnych i wciąż ewoluujących zasad. W związku z tym właściwa identyfikacja struktur atonalnych może wiązać się z trudnościami, będącymi efektem odruchowego postrzegania przez słuchacza tychże struktur w kontekście (niewystępujących w utworze) relacji tonalnych.

---

<sup>1</sup> W odniesieniu do wykonania muzycznego termin „interpretacja” jest tu rozumiany jako ‘tłumaczenie znaczenia muzycznego zawartego w partyturze na język percepcji słuchacza’.

Zjawisko to stanowi również istotny problem w praktyce wykonawczej muzyki nowej. W sytuacji, gdy metody przydatne, sprawdzone i intuicyjnie wykorzystywane w interpretacji dzieł opartych na harmonice tonalnej – nie obejmując całokształtu nowo powstających zjawisk muzycznych – mają jedynie ograniczone zastosowanie w odniesieniu do utworów muzyki nowej, prawdziwym wyzwaniem staje się znalezienie takich strategii i środków wykonawczych, które wspomagając proces percepcji słuchacza, przyczynią się do skutecznego przekazania treści współczesnych dzieł.

Decyzja, które z tradycyjnych środków wykonawczych pozostają użyteczne, a które należy zmienić, jest każdorazowo uzależniona od języka i treści konkretnego utworu, ale można wskazać ogólne zasady ich wyboru: te z procesów zachodzących w utworze, które mają swoje odpowiedniki w utworach tonalnych, mogą skłaniać do wykorzystania konwencjonalnych środków. Procesy niewykazujące takiego związku lub rozwiązywane inaczej, wymagają użycia nowych strategii, jednakże ich wybór nie może być przypadkowy – musi mieć swoje uzasadnienie w muzyce, co wiąże się z koniecznością podjęcia przez wykonawcę wysiłku zrozumienia zasad rządzących językiem muzycznym danego kompozytora. W ostatecznym rozrachunku o kryteriach doboru ilości i proporcji środków wykonawczych decydować powinna analiza i odniesienie się do założeń estetycznych, stylistycznych oraz indywidualnych oddziaływań psychologicznych danej kompozycji, gdyż zastosowanie takiego podejścia umożliwi adekwatny i wierny intencji kompozytorskiej przekaz artystyczny. Zbalansowanie wykonania w celu uzyskania interpretacji interesującej, przyciągającej uwagę odbiorcy i artystycznie wartościowej, a zarazem zgodnej z zamierzeniami autora, jest najtrudniejszym zadaniem, stanowiącym jednocześnie miernik kunsztu wykonawcy.

Gdzie przebiega granica, po przekroczeniu której interpretacja zaczyna zbyt daleko odbiegać od idei kompozytorskiej? Jakimi przesłankami powinien się kierować wykonawca poszukujący drogi do stworzenia bliskiej zamysłowi kompozytora i wartościowej artystycznie interpretacji? Praca ta – będąca w zamierzeniu swym rozwinięciem, usystematyzowaniem i podsumowaniem idei zawartych w rozprawie doktorskiej autorki (Kopińska, 2010) – jest próbą odpowiedzi na powyższe pytania w kontekście całokształtu solowej i kameralnej twórczości Witolda Lutosławskiego dedykowanej na fortepian. Oszałamiając bogactwem kolorystyki, witalnością, poetyką, fascynuje ona jednocześnie żelazną logiką konstrukcji, precyzją i celowością użytych środków, jak również



naturalnością zastosowanej faktury pianistycznej, nawiązującej do najlepszych tradycji Fryderyka Chopina i Siergieja Rachmaninowa poprzez połączenie niezwykłej wrażliwości na brzmienie z intuicyjnym wyczuciem fizjologii gry na tym instrumencie.

Głównym celem niniejszego opracowania jest zaproponowanie metody pracy i sposobu myślenia wykonawcy, który umożliwi rozwiązanie problemów interpretacyjnych, i przedstawienie słuchaczowi dzieła w sposób spójny z zamiarem kompozytora. Dobór określonych środków wykonawczych może uwypuklić aspekt wyrazowy utworu lub go zafałszować, jednocześnie zastosowane środki mogą wspomóc proces percepcji słuchacza bądź go utrudnić. Ujęcie roli wykonawcy jako pośrednika w procesie komunikacji oraz wykonania jako formy nośnika komunikatu pomiędzy kompozytorem a słuchaczem ułatwia sprecyzowanie zakresu działań wykonawcy i granic jego swobody artystycznej. Obszar konstruktywnej działalności interpretatora obejmuje przy takim podejściu wszelkie działania artystyczne, które jednocześnie spełniają kryteria zgodności z intencją kompozytora i dostępności percepcyjnej dla słuchacza.

Wizualny nośnik idei kompozytorskiej – zapis nutowy – nie jest na tyle precyzyjnym narzędziem, aby opisując całe bogactwo zjawisk akustycznych za pomocą symboli graficznych mógł objąć wszystkie parametry wykonania. Określa on w sposób przybliżony nawet takie, wydawałoby się, jednoznaczne z punktu widzenia akustyki wartości, jak: głośność, czas trwania czy wysokość dźwięku, nie mówiąc o tempie i jego fluktuacjach, sposobie kształtowania frazy czy relacji dynamicznej poszczególnych warstw faktury. Fizyczne parametry dźwięku nie są w sposób bezpośredni przekładane na percepcję bodźców słuchowych, gdyż w postrzeganiu dźwięku i muzyki doniosłe znaczenie pełni czynnik psychologiczny, dlatego też partytura wyznacza jedynie pewien zakres możliwych treści, określając granice kategorii percepcyjnych, w ramach których operując, można doszukiwać się miejsca na swobodę wykonawczą<sup>2</sup>.

Cenną wskazówką, podpowiadającą właściwe rozwiązania wykonawcze wśród pełnego spektrum możliwości, które obejmuje zapis, są preferencje estetyczne i postawa twórcza kompozytora. Zainspirowanie się nią jest niewątpliwie czynnikiem umożliwiającym osiągnięcie pożądanego spójności koncepcji wykonawczej z koncepcją kompozytorską, zatem w określeniu głównych kierunków

---

<sup>2</sup> Przykładem wyciągnięcia skrajnych konsekwencji z takiego rozumienia funkcji zapisu nutowego jest stosowana przez Witolda Lutosławskiego technika kontrapunktu aleatorycznego.

poszukiwań artystycznych wykonawcy utworów Witolda Lutosławskiego pomocna będzie odpowiedź na następujące pytania: Jaki czynnik odgrywał kluczową rolę w postawie twórczej kompozytora?, Jak widział on rolę wykonawcy?

W przesłaniu twórczym Witolda Lutosławskiego uderza jego szacunek dla człowieka, dominacja wartości humanistycznych, którym całe życie hołdował. Począwszy od najwcześniejszych dzieł, można zaobserwować też nadzwyczajną spójność i konsekwencję działań, przejawiającą się zarówno w niezwykle rzetelnym podejściu do spraw warsztatowych, uderzającej logice konstrukcji muzycznej; ale nade wszystko w woli, aby te wszystkie środki służyły wartości nadrzędnej, jaką jest ekspresja. Ekspresja czysto muzyczna, która nie wynika z odniesień do treści zewnętrznych, programowych, ale z oddziaływania samego materiału muzycznego, jego wewnętrznych powiązań, logiki i relacji budujących składnię indywidualnego języka kompozytora. Konsekwencją humanistycznej postawy twórcy jest chęć jak najbliższego kontaktu z słuchaczem; uczynienie go równorzędnym partnerem w procesie przekazu muzycznego. Sprawienie, że nowo skonstruowany język muzyczny nie będzie wykraczał poza możliwości percepcyjne słuchacza, dzięki czemu możliwe będzie stworzenie wspólnej bazy porozumienia między nim a kompozytorem.

Główna idea niniejszej pracy jest efektem przyjęcia podobnego sposobu myślenia w procesie odtwórczym. Zastosowanie podejścia percepcyjnego ma pełnić funkcję **inspiracji** do poszukiwań twórczych, pokazać zagadnienia kompozytorskie z punktu widzenia psychologii percepcji i podpowiedzieć adekwatne środki wykonawcze. Zakres pracy obejmuje szeroką tematykę percepcji muzyki, rozpatrywaną pod kątem możliwości jej zastosowania w praktyce wykonawczej fortepianowej muzyki Witolda Lutosławskiego. Poszczególne zagadnienia interpretacyjne demonstrowane są na przykładzie utworów solowych, jak również przeznaczonych na fortepian w składzie kameralnym. Młodzięcza, długo niepublikowana *Sonata* fortepianowa zajmuje szczególne miejsce w niniejszym opracowaniu, gdyż jest to utwór, który stosunkowo niedawno zaistniał w świadomości słuchaczy w formie bardzo jeszcze nielicznych nagrań<sup>3</sup> oraz sporadycznych prezentacji na koncertach. Praca podejmuje tematykę my-

---

<sup>3</sup> Do czasu wydania niniejszej publikacji w obiegu funkcjonują prawdopodobnie zaledwie trzy nagrania CD: Ewy Pobłockiej – *live* z Warszawskiej Jesieni w roku 2004, Glorii Cheng (prod. Telarc 2008) i Agnieszki Kopińskiej (prod. Uniwersytet Śląski 2009). Ponadto istnieje nagranie Ryszarda Baksta dokonane przez Polskie Radio w latach siedemdziesiątych.

ślenia „percepcyjnego” w odniesieniu do specyficznych problemów interpretacji pianistycznej, jednakże podejście takie może być z łatwością rozszerzone na pozostałą twórczość kompozytora, gdyż zakładając podmiotowe potraktowanie słuchacza i jego doznań w kontakcie z muzyką Witolda Lutosławskiego, porusza wiele zagadnień uniwersalnych z punktu widzenia wykonawcy.

Rozważania w zasadniczej części pracy zostały podzielone na dwa główne nurty: pierwszy, zawarty w rozdziale 1, jest próbą odpowiedzi na pytanie, w jakim zakresie odtwórca może wykorzystać znajomość zasad rządzących percepcją w tworzeniu własnej koncepcji wykonawczej. Skrótowo przedstawiono w nim mechanizmy rządzące percepcją muzyki. Analiza zagadnień wykonawczych pod kątem percepcji wymaga podejścia uwzględniającego hierarchiczność tego procesu, dlatego rozdział traktujący o jej zasadach został również zbudowany hierarchicznie: od poziomu zjawisk najniższego rzędu – psychoakustycznych, poprzez zjawiska pośrednie – z zakresu psychoakustyki struktur harmonicznnych, po funkcjonowanie struktur poznawczych i pamięci muzycznej na wyższych poziomach. Podejście psychoakustyczne koreluje z badaniem właściwości podstawowego materiału dźwiękowego kompozycji, procesy poznawcze wyższego rzędu korespondują z organizacją większych odcinków i całości formy.

Głównym celem drugiego nurtu (rozdział 2) jest przybliżenie specyfiki stylu Witolda Lutosławskiego w aspekcie solowej i kameralnej twórczości fortepianowej. Ukazanie prawideł rządzących językiem dźwiękowym kompozytora i omówienie głównych cech systemu przez niego stworzonego. Znajomość tych kwestii jest niezbędna do zrozumienia sensu muzycznego jego kompozycji i – w konsekwencji – doboru właściwych środków wykonawczych.

Rozdział 3 integruje dwa główne nurty pracy, przybliżając najważniejsze cechy formalnej konstrukcji psychologicznej dzieł Witolda Lutosławskiego w kontekście problemów wykonawczych z tej konstrukcji wynikających. Zostaną tam omówione propozycje konkretnych rozwiązań interpretacyjnych, spójnych z zastosowanymi środkami kompozytorskimi i ich oddziaływaniem estetycznym.

Analiza twórczości kompozytorów współczesnych, w tym dzieł Witolda Lutosławskiego z okresu dojrzałego, jest kwestią problematyczną. O ile w stosunku do kompozycji młodzieńczych i nieco późniejszych – z okresu folklorystycznego – można by się posłużyć tradycyjnymi narzędziami analitycznymi, o tyle w wypadku dojrzałego języka kompozytora napotyka się różnorodne

trudności, związane z jego nowatorstwem i oryginalnością rozwiązań, zarówno w odniesieniu do kształtowania przebiegu czasowego, jak i strony brzmieniowej utworu. Adekwatnie – nowoczesne podejście analityczne również wymaga niestandardowego myślenia i pomysłowości, a także podejmowania prób rozwiązywania pojawiających się problemów za pomocą nowatorskich metod.

Istnieje wiele metod, za pomocą których można analizować dzieło muzyczne (por. GOŁĄB, 2003). Najstarsze to analizy deskryptywne: od ujęć tradycyjnych, które wychodzą od definicji formy jako sumy elementów i w związku z tym starają się owe elementy zidentyfikować i wyodrębnić, poprzez takie, które zauważają wielopoziomowość procesów muzycznych (analiza redukcyjna Heinricha Schenкера), do uwzględniających wieloaspektowość oddziaływań dzieła muzycznego (analiza integralna Mieczysława Tomaszewskiego).

Drugim – współczesnym – nurtem analitycznym są analizy normatywne, traktujące tworzywo muzyczne jako zbiór matematyczny (jak teoria zbiorów klas wysokości dźwięku Allena Forte'a, która jest narzędziem analizy harmonickej muzyki atonalnej), a także opierające się na obliczeniach i pomiarach widma akustycznego (jak analiza spektrograficzna stosowana m.in. do obrazowania i porównywania wykonń muzycznych), a nawet wykorzystujące sztuczne sieci neuronowe do wielowymiarowego obrazowania różnych parametrów dzieła muzycznego, dzięki którym istnieje możliwość zbudowania psychoakustycznego modelu dzieła muzycznego, ukazującego cechy jego realizacji brzmieniowej i efekty procesu percepcji słuchowej utworu (por. STRZELECKI, 2005).

Jednakże z wielu koncepcji analitycznych szczególnie odpowiednie i użyteczne w praktyce wykonawczej wydają się te, które traktują formę jako żywy organizm, analizując zachodzące w niej relacje i transformacje, a dzieło muzyczne postrzegane w nich jest nie jako przedmiot, ale jako proces odbywający się w czasie i oddziałujący na psychikę słuchacza. Analiza formy w aspekcie psychologicznym spełnia te kryteria, gdyż zajmuje się samą istotą zjawiska. Tego typu podejście jest szczególnie przydatne dla wykonawcy pragnącego wejść w kontakt z słuchaczem i dobrać środki wyrazu artystycznego, które go w tym zadaniu wspomogą.

Jedną z takich koncepcji jest podejście analityczne amerykańskiego kompozytora, filozofa i muzykologa Leonarda B. Meyera. Podejście Meyera opiera się na obiektywizmie naukowym zbliżonym do tego, który ma zastosowanie przy analizie utworu w formie zapisu nutowego. Punktem wyjścia tej analizy jest poziom podstawowy percepcji, czyli wrażenie zmysłowe, a celem wyjaśnie-

nie mechanizmów intuicyjnego rozumienia i emocjonalnej reakcji człowieka na muzykę (por. Fuss, 2001).

Jednym z najważniejszych zadań każdego wykonawcy jest stworzenie interpretacji bogatej w walory estetyczne. Do wykonania tego zadania niezbędna jest świadomość dynamicznych procesów i relacji, jakie zachodzą w obrębie formy wykonywanego utworu – czemu też służy przeanalizowanie formy utworu w aspekcie jej oddziaływań psychologicznych, pozwalające na świadomy i celowy dobór środków wyrazu artystycznego. Podobnie jak w przypadku opisu funkcjonowania mechanizmów percepcyjnych, hierarchiczne podejście w tego typu analizie ułatwia zrozumienie funkcji zastosowanych środków kompozytorskich, dlatego też kwestią pierwszorzędą staje się zidentyfikowanie ogólnej zasady formotwórczej utworu. Wyznacza ona relację poszczególnych elementów formy i umożliwia określenie roli, jaką analizowany element odgrywa w większej całości (w odniesieniu do innych współczynników formy).

Jakości estetyczne pozostają w ścisłym związku z emocjonalną reakcją odbiorcy na dzieło sztuki, dlatego też podejście percepcyjne, wskazujące środki modyfikujące tę reakcję, może być traktowane jako praktyczne narzędzie w rękach artysty-wykonawcy. Próba określenia spektrum takich środków i ukazania możliwości ich praktycznego zastosowania w interpretacji wykonawczej dzieł Witolda Lutosławskiego pozostaje głównym zadaniem niniejszego opracowania.

## Indeks osobowy

**Aranowska Elżbieta** 34, 133  
**Arystoteles ze Stagiry** 80

**Bacewicz Kiejstut** 34  
**Bacewicz Grażyna** 134  
**Bach Johann Sebastian** 24, 48, 119  
**Bakst Ryszard** 10  
**Bartók Béla** 38, 44, 47, 51, 52, 56, 61, 139  
**Beethoven Ludwig van** 37, 46, 76  
**Bell Joshua** 24  
**Białkowski Andrzej** 135  
**Bigand Emmanuel** 22, 133, 135  
**Brahms Johannes** 16, 40  
**Bregman Albert S.** 25, 133  
**Bristiger Michał** 134

**Cage John** 61  
**Casadesus Robert** 73  
**Cheng Gloria** 10  
**Chłopecki Andrzej** 71, 133  
**Chomiński Józef** 40, 82, 133  
**Chopin Fryderyk** 9, 38, 48, 52, 133, 135  
**Czerniawska Ewa** 135

**David Jr. Jack H.** 32, 133  
**Debussy Claude** 17, 38, 40, 65  
**Deutsch Diana** 25, 26, 34, 133  
**Duch Włodzisław** 20, 35, 133

**Eco Umberto** 129, 133

**Fischer-Dieskau Dietrich** 75  
**Fitelberg Grzegorz** 76  
**Forte Allen** 12  
**Fuss Hans-Ulrich** 13, 134

**Gawlas Jan** 44, 83, 91, 110, 134  
**Gołąb Maciej** 12, 134  
**Gwizdalanka Danuta** 38, 50, 134

**Haydn Joseph** 37, 40  
**Herron Jeannine** 133  
**Hildebrand Adolf von** 82  
**Hofman Józef** 73

**Iłakowiczówna Kazimiera** 61

**Jarociński Stefan** 65  
**Jordan-Szymańska Anna** 19, 33, 34, 134

**Kaczyński Tadeusz** 15–17, 73–75, 77, 80, 89,  
95, 96, 103, 106, 134  
**Klawiter Andrzej** 130, 134  
**Knapik Eugeniusz** 68  
**Kopińska Agnieszka** 8, 10, 134  
**Kuchtowa-Klimas Ewa** 135  
**Kurcz Ida** 25, 134, 135  
**Kurth Ernst** 83

**Maliszewski Witold** 37, 38, 71, 103  
**Manturzevska Maria** 135  
**McAdams Stephen E.** 135  
**Meyer Krzysztof** 38, 50, 83, 134  
**Meyer Leonard B.** 5, 12, 23, 25, 27–29, 31–33,  
80, 101, 134  
**Michaud Henri** 61  
**Mickiewicz Adam** 135  
**Miller George A.** 30, 134  
**Miśkiewicz Andrzej** 135  
**Moles Abraham** 129  
**Mozart Wolfgang Amadeus** 59  
**Mutter Anne-Sophie** 66, 76, 77

**Näätänen Risto** 135  
**Neuhaus Henryk** 112, 113, 117, 135  
**Nikolska Irina** 16, 17, 47, 66, 76, 77, 82, 95,  
119, 127, 135  
**Nowowiejski Feliks** 134

**Ochlewski Tadeusz** 55  
**Oleszkowicz Jan** 21, 135  
**Owińska Zofia** 59

**Paganini Niccolò** 5, 48, 50, 51, 63, 89, 98,  
101, 102, 123, 131, 139, 140  
**Paja-Stach Jadwiga** 40, 48, 61, 63, 104, 115,  
135  
**Panufnik Andrzej** 48  
**Parncutt Richard** 19–22, 25–27, 30, 33, 79,  
108, 111, 133, 135  
**Pobłocka Ewa** 10  
**Prokofiew Siergiej** 38, 54

**Rachmaninow Siergiej** 9  
**Rae Charles B.** 38, 48, 58, 65, 104, 106, 115,  
119, 135  
**Rakowski Andrzej** 133  
**Ramachandran Vilayanur S.** 35  
**Ravel Maurice** 21, 38, 40, 69  
**Richardson Alan** 64

**Richter Światosław** 73, 75, 76  
**Riess Jones Mari** 22, 23, 26, 135  
**Roussel Albert** 46  
**Rytel Piotr** 40

**Salwa Mateusz** 133  
**Salwa Piotr** 133  
**Schenker Heinrich** 12  
**Skowron Zbigniew** 134, 135  
**Sloboda John A.** 25, 30, 90–92, 135  
**Stradivari Antonio** 24  
**Strasburger Hans** 22, 135  
**Strawiński Igor** 69  
**Strzelecki Marcin** 12, 135  
**Stucky Steven** 68, 71, 72, 135  
**Sussman Elyse** 135  
**Szymanowski Karol** 38, 69

**Śledziński Stefan** 63

**Tatarkiewicz Władysław** 80, 82, 135  
**Tervaniemi Mari** 135  
**Tomaszewski Mieczysław** 12  
**Tomaszewski Tadeusz** 134

**Urban Adam** 135

**Wiener Dawid** 130, 134  
**Wilkowska-Chomińska Krystyna** 40, 82, 133  
**Winkler István** 135  
**Witkowski Piotr** 34, 133  
**Wojciszke Bogdan** 135

**Yee William** 22, 23, 26, 135

**Zieliński Piotr** 34, 133  
**Zimbaro Philip G.** 20, 24, 29, 30, 92, 135  
**Zimerman Krystian** 63, 73, 76  
**Zuijen Titia L. van** 28, 135

**Żołnowski Maciej** 31, 135

## Wykaz przykładów

- Przykład 1. *Sonata* cz. III, takty 302–309; faktura wielowarstwowa.
- Przykład 2. *Sonata* cz. II, takty 117–124; kulminacja.
- Przykład 3. *Sonata* cz. I, takty 138–143; temat I.
- Przykład 4. *Sonata* cz. III, takty 1–10; temat wstępu.
- Przykład 5. *Sonata* cz. I, takty 36–39; temat II.
- Przykład 6. *Sonata* cz. III, takty 69–78; temat II.
- Przykład 7. *Sonata* cz. I, takty 110–115; przetworzenie – temat II.
- Przykład 8. *Sonata* cz. I, takty 215–216; reprzyza – temat II.
- Przykład 9. *Sonata* cz. I, takty 164–165.
- Przykład 10. *Sonata* cz. I, takty 47 i 210.
- Przykład 11. *Sonata* cz. III, takty 1–15.
- Przykład 12. *Sonata* cz. III, takty 27–31; „accelerando” rytmiczne.
- Przykład 13. *Sonata* cz. I, takty 138–140; płynne połączenie przetworzenia z reprzyzą.
- Przykład 14. *Grave*, takt 7 w nr. 4; „rallentando” rytmiczne.
- Przykład 15. *Dwie etiudy*, nr I, takty 1–4.
- Przykład 16. *Dwie etiudy*, nr II, takty 97–102.
- Przykład 17. *Dwie etiudy*, nr II, takty 40–45.
- Przykład 18. *Wariacje na temat Paganiniego*, takty 134–136.
- Przykład 19. *Bukoliki*, nr I, takty 45–48; dwuinterwałowa „bartókowska” struktura melodii.
- Przykład 20. *Melodie ludowe*, nr VI: *Od Sieradza płynie rzeka*, takty 30–39.
- Przykład 21. *Melodie ludowe*, nr VIII: *W polu lipieńka*, takty 12–23.
- Przykład 22. *Bukoliki*, nr I, takty 51–65.
- Przykład 23. *Miniatura*, takty 49–54.
- Przykład 24. *Trzy utwory dla młodzieży*, nr II: *Melodia*, takty 5–12.
- Przykład 25. *Trzy utwory dla młodzieży*, nr III: *Marsz*, takty 1–8.
- Przykład 26. *Recitativo e arioso*, s. 2.
- Przykład 27. *Preludia taneczne*, nr I, od taktu 2 przed nr. 6.
- Przykład 28. *Preludia taneczne*, nr IV, od taktu 4 przed nr. 6.



- Przykład 29. *Preludia taneczne*, nr II, takty 1–4; bitonalność, ambiwalencja trybu.
- Przykład 30. *Preludia taneczne*, nr III, od taktu 4 po nr. 2.
- Przykład 31. *Preludia taneczne*, nr V, od taktu 2 po nr. 6; kulminacja.
- Przykład 32. *Preludia taneczne*, nr V, od taktu 4/3 po nr. 3.
- Przykład 33. *Zasłyszana melodyjka*, takty 65–72, Primo.
- Przykład 33a. *Zasłyszana melodyjka*, takty 65–72, Secondo.
- Przykład 34. *Epitafium*, ostatnia strona.
- Przykład 35. *Grave*, od taktu 4 przed nr. 4.
- Przykład 36. *Partita cz. I*, takty 1–3; *quasi*-barokowe figuracje.
- Przykład 37. *Partita cz. I*, takty 73–76; *quasi-fugato*.
- Przykład 38. *Partita cz. V*, takty 7–9; *quasi-gigue*.
- Przykład 39. *Partita cz. III*, takty 66–69.
- Przykład 40. *Subito*, takty 50–54.
- Przykład 41. *Subito*, takty 133–138; kulminacja.
- Przykład 42. *Subito*, takty 70–72.
- Przykład 43. *Preludia taneczne*, nr V, od taktu 6/3 przed nr. 7.
- Przykład 44. *Preludia taneczne*, nr III, od taktu 6/5 przed nr. 2.
- Przykład 45. *Sonata cz. III*, takty 43–54.
- Przykład 46. *Partita cz. III*, takty 16–22.
- Przykład 47. *Partita cz. III*, takty 26–31.
- Przykład 48. *Partita cz. II*, fragment.
- Przykład 49. *Wariacje na temat Paganiniego*, takty 106–109.
- Przykład 50. *Sonata cz. III*, takty 235–248.
- Przykład 51. *Sonata cz. II*, takty 46–51; łącznik.
- Przykład 52. *Partita cz. III*, takty 1–4; kantylena.
- Przykład 53. *Subito*, takty 24–25.
- Przykład 54. *Wariacje na temat Paganiniego*, takty 166–173.
- Przykład 55. *Partita cz. V*, takty 51–57.
- Przykład 56. *Wariacje na temat Paganiniego*, takty 96–99.
- Przykład 57. *Partita cz. III*, takty 64–65.
- Przykład 58. *Partita cz. III*, takty 32–34; współbrzmienie konsonujące (akord rozłożony).
- Przykład 59. *Partita cz. III*, takt 29; *Subito* takty 5–6; współbrzmienia silnie dysonujące.
- Przykład 60. *Sonata cz. I*, takty 32–33; zmiany harmonii o znaczeniu kolorystycznym.
- Przykład 61. *Sonata cz. I*, takty 66–67; kadencja – znaczenie dramaturgiczne.
- Przykład 62. *Sonata cz. I*, takt 40; *Partita cz. V*, takt 52.
- Przykład 63. *Partita cz. V*, takty 78–84.
- Przykład 64. *Partita cz. I*, takty 56–61.
- Przykład 65. *Partita cz. I*, takty 73–74; *Subito*, takty 147–148.
- Przykład 66. *Subito*, takt 26.
- Przykład 67. *Grave*, takt 1 przed nr. 11.
- Przykład 68. *Sonata cz. III*, takty 148–157.
- Przykład 69. *Preludia taneczne*, nr II, od taktu 2 po nr. 2.

- Przykład 70. *Subito*, takty 109–116.
- Przykład 71. *Bukoliki*, nr V, takty 15–27.
- Przykład 72. *Dwie etiudy*, nr I, takty 35–38.
- Przykład 73. *Dwie etiudy*, nr I, takty 29–32.
- Przykład 74. *Epitafium*, początek utworu.
- Przykład 75. *Preludia taneczne*, nr I, od taktu 5/4 przed nr. 3.
- Przykład 76. *Sonata cz. III*, takty 276–284.

Agnieszka Kopińska

Solo and chamber piano pieces  
in Witold Lutosławski's artistic work  
The role of perceptual factors in musical performance

Abstract

A spectrum of performer's actions is the consequence of the role as an intermediary in the communication process, understood as conveying the composer's musical idea to the listener, and their place in communicative triad: sender – transfer – receiver. The performer should aim at artistic truth, which means conforming with the composer's intention. The performer (the "interpreter", as it were) is allowed a lot of leeway since musical notation is symbolic, rough and does not include all the performance parameters. Nevertheless, the performer should avoid over-interpretation, that is adding meanings alien to a particular composition. **The performer** also has to take into consideration listener's perception abilities and properties, which will enable optimal reception of the composition. When creating the concepts of performance the interpreter should take into account and be guided by the composer's aesthetic attitude. For Witold Lutoslawski's musical output the key stylistic determinants are: the psychology of perception and resulting from it mastery of formal structure, sensitivity to harmonic colour, appropriateness and accuracy of means used by him, embodied meaning and internal logic of musical expression. These principles should be also reflected in the performance interpretation of his compositions as only then can it be coherent, appropriate, and hold aesthetic values in conformity with the composer's intention. **This work, in reference to Lutoslawski's compositions**, suggests using one's knowledge in psychology of perception during the whole interpretation process – from creating the concepts of the performance to sound production.

Transl. Dorota Khusainov

Agnieszka Kopińska

Le piano dans l'oeuvre de Witold Lutosławski  
Le rôle du facteur de perception dans l'interprétation  
Publication pour le centième anniversaire du compositeur

Résumé

L'amplitude des procédés d'interprète est une dérivée de son rôle de l'intermédiaire dans le processus de communication, c'est-à-dire le passage de l'idée musicale du compositeur au destinataire, ainsi que sa place dans la triade de communication: destinateur – message – destinataire. L'interprète (en quelque sorte le « traducteur ») a une liberté d'expression assez grande parce que la notation musicale est symbolique, approximative et ne comprend pas tous les paramètres de l'interprétation. Cependant il devrait éviter la surinterprétation, c'est-à-dire ajouter des éléments étrangers à l'oeuvre; il devrait également prendre en considération les capacités et les propriétés de la perception de l'auditeur, ce qui permettra à une réception optimale de l'oeuvre musicale. Dans la création de la conception d'interprétation il devrait observer l'attitude esthétique du compositeur et la suivre – dans le cas de l'oeuvre de Witold Lutosławski les déterminants les plus importants du style sont: la psychologie de la perception et, ce qui en résulte, la maîtrise de la construction formelle, la sensibilité aux couleurs harmoniques, la détermination et la précision des moyens employés, la signification et la logique intérieure du message musical. Ces lignes directrices devraient se refléter dans l'interprétation de ses oeuvres pour qu'elle soit cohérente, adéquate et pour qu'elle porte des valeurs esthétiques conformes aux intentions du compositeur. Cette étude des oeuvres de Lutosławski propose une inspiration du savoir du domaine de psychologie de perception dans tout le processus de reproduction – à partir de la création de la conception d'interprétation jusqu'à la réalisation du son.

Trad. Karolina Kopołka