

Danuta
Gwizdalanka

Krzysztof
Meyer

Lutosławski

Droga
do dojrzałości

PWM
EDITION



Koncert na orkiestrę

Był rok 1950. Mimo rozmaitych dowodów uznania dla swej muzyki, 37-letniego Lutosławskiego ogarniało coraz większe przygnębienie. Z konieczności pisał utwory użytkowe, w niewielu wolnych chwilach pracując nad nowym, własnym językiem, jednakże bez większego powodzenia, a co gorsza — bez szans na zastosowanie go w kolejnych dziełach. Głębokim pesymizmem napelniała go oficjalna krytyka *I Symfonii* oraz brak zainteresowania dla *Uwertury smyczkowej*, i to nawet wśród takich entuzjastów jego talentu, jak Fitelberg. Wiele wskazywało na to, że może już nie nadarzyć się okazja przedstawienia ambitniejszego utworu. W tym jednak czasie młody dyrygent Witold Rowicki organizował orkiestrę, która miała stworzyć bazę przyszłej Filharmonii Narodowej i pewnego dnia zwrócił się do Lutosławskiego z prośbą o napisanie utworu dla tego zespołu, możliwie dużych rozmiarów. Propozycja musiała być bardzo krzepiąca, skoro taką dedykację wpisał później na wydrukowanym egzemplarzu: „Drogiemu Witkowi z uczuciem z a w s z e ż y w e j w d z i ę c z n o ś c i [podkr. W. L.]: za zapal do napisania tego utworu (1950 r.)”¹. Wkrótce po spotkaniu z Rowickim rozpoczął pracę nad nowym utworem; nie przeczuwał, że zabierze mu ona aż cztery lata.

¹ Pełny tekst dedykacji: „Drogiemu Witkowi z uczuciem z a w s z e ż y w e j w d z i ę c z n o ś c i: za zapal do napisania tego utworu (1950 r.) i za niezrównane przygotowanie i wykonanie (1954 r.). 30 III 1956, Warszawa. Zob. reprodukcja partytury w: M. Gołębowski *Witold Rowicki w Filharmonii Warszawskiej i Narodowej*, Warszawa 1991, il. 55 na s. 43.

Zbiegiem okoliczności obaj spoczęli obok siebie na cmentarzu Powązkowskim.

Lutosławski nie zdecydował się na skomponowanie następnej symfonii, lecz postanowił napisać koncert na orkiestrę. Chociaż w minionym półwieczu po gatunek ten sięgano nieraz, a w muzyce polskiej szczególnie udany okazał się *Koncert na orkiestrę smyczkową* Grażyny Bacewicz, powstały zaledwie dwa lata wcześniej, nie ulega wątpliwości, że uwagę Lutosławskiego absorbował tylko jeden: Béli Bartóka, którego muzyka była mu szczególnie bliska. W założeniach monumentalnej formy zbliżył się do tradycji wypracowanej przez węgierskiego twórcę, skomponował jednak utwór indywidualny, samodzielny, mający niewiele wspólnego z pierwowzorem.

Materiał tematyczny *Koncertu* Lutosławskiego wyrasta z folkloru w stopniu znacznie większym niż to nastąpiło u Bartóka. Genezę tego związku objaśnił po paru latach sam kompozytor:

... napisanie [...] całej serii „użytkowych” utworów opartych na tematach ludowych stało się dla mnie mimowolną okazją do wypracowania pewnego — wprawdzie wąskiego i jednostronnego — ale dość charakterystycznego stylu. Polega on przede wszystkim na połączeniu prostych diatonicznych motywów z chromatycznymi, nietonalnymi kontrapunktami, a także z niefunkcyjną, wielobarwną, kapryśną chromatyką. Również rytmiczne przetworzenia tych motywów oraz polimetria powstająca z połączenia ich z towarzyszącymi elementami należą do charakterystycznych cech tego stylu, o którym tu wspominałem. Zdanie sobie z tego wszystkiego sprawy nasunęło mi wówczas myśl, że ten mój „marginesowy” styl nie jest całkiem bezużyteczny i [...] dalby się, być może, wykorzystać do skomponowania czegoś poważniejszego. [...] Materiał folklorystyczny i wszystkie wynikające z niego konsekwencje [...] znalazły w [*Konercie na orkiestrę*] swe zastosowanie. Folklor był tu jednak tylko surowcem, służącym do budowy dużej, kilkuczęściowej formy muzycznej, nie wywodzącej się bynajmniej ani z pieśni, ani z tańca ludowego. W ten trochę niespodziewany dla mnie samemu sposób, jako częściowy rezultat mej epizodycznej przecież symbiozy z folklorem, powstał utwór, którego nie mógłbym nie zaliczyć do najważniejszych w moim kompozytorskim dorobku, a mianowicie *Koncert na orkiestrę*.²

Po latach, choć nie zaliczał już *Koncertu* do swych najważniejszych utworów, lecz nie odmawiał oryginalności sposobowi, w jaki posłużył

² Komentarz zamieszczony w programie koncertowym Orkiestry Radia w Hamburgu, a przedrukowany w: *Witold Lutosławski. Materiały do monografii*, oprac. S. Jarociński, Kraków 1967, s. 44–45.

się muzyką ludową, podkreślając, że nie jest mu znany żaden inny przykład podobnego połączenia barokowych technik i form z folklorem³.

Melodie ludowe, zaczerpnięte z pięciotomowego *Mazowsza* Oskara Kolberga, wywodzą się z jednego tylko regionu. Pojawiają się w całym *Koncertie*, stanowiąc podstawę wszystkich głównych tematów i motywów. Czasem są łatwo rozpoznawalne, kiedy indziej — w wyniku różnorodnych transformacji — znacznie odbiegają od autentyku. Lutosławski w zasadzie nie posługiwał się całymi melodiami, lecz wyluskiwał z nich oddzielne motywy i przez sekwencyjne powtarzanie tworzył poszarpaną, krótkooddechową melodykę. Charakterystycznym przykładem tej metody jest temat otwierający *Intradę* — daleko posunięte przetworzenie pieśni *A cyje to kuniki...* (zob. przykł. 28 oraz przykł. 29).

28

O. Kolberg, *Mazowsze*, t. II, nr 421



29

Koncert na orkiestrę, cz. I, t. 2-9



Prosta, czterotaktowa melodia rozrasta się do ośmiotaktowego tematu. Wydłużenie ostatniego, dwudźwiękowego motywu pieśni — uwypuklające synkopę — jest zabiegiem szczególnie interesującym, gdyż w ten sposób powstaje z niego większa całość, a przy tym tworzy się wyraźna kulminacja tematu (w jego siódmym takcie); ponadto w kulminacji melodycznej zaburzeniom ulega symetryczny rozkład akcentów.

³ Zob. I. Nikolska *Biesiedy...*, op. cit., s. 26.

Odejściem od ludowego pierwowzoru jest także rezygnacja z oryginalnej tonacji e-moll, temat bowiem wspiera się na nucie pedalowej *fis*, a już zupełnie nic wspólnego z folklorem nie ma polifonia obecna w *Koncertie* od samego początku:

30

Koncert na orkiestrę, cz. I, t. 1-10

①

Czasem w utworze zastosowanie znajduje tylko drobny motyw z melodii ludowej. Na przykład w drugiej części *Koncertu* szesnastkowe akordy przerywające motoryczny ruch wywodzą się z fragmentu pieśni:

31 O. Kolberg *Mazowsze*, t. V, nr 333

32 *Koncert na orkiestrę*, cz. II, t. 4-5 po cyfrze part. 29

(Vivace)

Akordy te wprowadzane są niejako „z ukrycia” — zrazu jeden, następnie dwa, później cztery, aż wreszcie pojawia się cytowany powyżej motyw ludowy:

(Vivace ♩ = 172)

23

Tematy passacaglii i toccaty są dwoma wariantami tej samej pieśni ludowej (*A cy mi to dziwna zona*):

34 O. Kolberg *Mazowsze*, t. II, nr 43

A cy ni to dziw - na zo - na, ma - ma ich sie - dem, ós - ma do - ma,
tu - la tu - la hej hej tu - la, ós - ma do - ma.

Andante con moto $\text{♩} = 70$

ar. P.G.

cb. div. pizz. P.G.

pp

Rozmiarami (półgodzinny czas trwania), wyjątkowo efektowną dramaturgią i różnorodnością fakturalno-kolorystyczną *Koncert* zdecydowanie przewyższa wszystkie wcześniejsze dzieła swego autora i w porównaniu z nim nawet *I Symfonia* przedstawia się skromnie. Tworzą go trzy części opatrzone tytułami: *Intrada*, *Capriccio notturno e arioso* oraz *Passacaglia, toccata e corale*. O ile dwie pierwsze są krótkie (czas trwania każdej z nich sięga niewiele ponad 6 minut), o tyle ostatnia — złożona z trzech ustępów — jest bardzo rozbudowana, długością znacznie przekraczając obie poprzednie części razem wzięte. Rygor, z jakim zostały ukształtowane, nasuwa skojarzenie ze ścisłością wielu utworów Bartoka, ale też i Lutosławski nie ukrywał swego podziwu dla jego mistrzostwa w tej dziedzinie:

... jego droga twórcza — powiedział wiele lat później — była dla mnie punktem zaczepienia i równocześnie ogólnym wzorem. Istnieje więc tu raczej związek ideowy: Bartók żarliwie tworzył nowy porządek.⁴

⁴ B. Pilarski *Witold Lutosławski...*, op. cit., s. 4.

Zgodnie z nazwą i XVII-wieczną tradycją *Intrada* jest wstępem o uroczystym charakterze. Tworzy ją siedem symetrycznie uszeregowanych odcinków (A-B-C-B-C-B-A), przy czym kulminacja części wypada pod koniec odcinka przedostatniego. Forma *Intrady* jest niezwykle przejrzysta i łatwa do uchwycenia już podczas pierwszego słuchania. Temat odcinka A opiera się na cytowanej wyżej pieśni *A cyje to kuniki*, temat B parafrazuje pieśń *A gdzie mnie odjeżdżas, Walusieńku, panie?* W trzecim odcinku brak nawiązań do folkloru, natomiast podstawową strukturę akordową stanowi szereg imitacyjnie opadających motywów małych sekt, które tworzą tzw. „akord Bartókowski” zbudowany z dwóch małych tercji odległych o kwartę: *fis(ges)-dis(es)-ais(b)-g* oraz *h-gis-dis-c(his)*. Pierwotną tonalność melodii ludowych zacierają wyrafinowane zabiegi harmoniczne, znane już z dawniejszych utworów Lutosławskiego, jak *Melodie ludowe*, *Mała suita* i *Tryptyk śląski*.

Symetryczne, trzyodcinkowe (ABA) *Capriccio notturno e arioso* ma jeszcze bardziej przejrzystą formę, charakter zaś budzi skojarzenia ze zwiewnym scherzem ze *Snu nocy letniej* Mendelssohna. Część tę rozpoczynają szybkie figury szesnastkowe grane przez skrzypce — nieregularne jednakże, gdyż ujęte w ramy subtelnej polimetrii. Muzyka po-brzmiewa w bardzo ściszonej dynamice, w zasadzie nie przekraczając piano. Mieni się rozmaitymi barwami instrumentalnymi: smyczki rozdzielone na wiele grup przeciwstawiane są delikatnym biegnikom instrumentów dętych drewnianych, pojawia się też werbel, celesta, ksylofon, harfa i fortepian — po raz pierwszy Lutosławski daje się poznać jako aż tak subtelny kolorysta. Niespodziewanie przerywa tę scherzową muzykę fanfarny motyw grany fortissimo przez trąbki, zapoczątkowujący środkowy epizod oparty na ludowej melodii (pieśń *Przecierzgnę się siwą gołębicą*; temat ten odezwie się raz jeszcze w finale, w zmodyfikowanej postaci obecny w *Toccacie*). Krótki ten odcinek pod każdym względem kontrastuje ze zwiewnym początkiem, a dzięki synkopowanej rytmice i złożonemu kontrapunktowi wywiera silne wrażenie swoją oryginalnością. Zgodnie z tradycyjną budową scherza początkowa, rozedrgana muzyka *Capriccia* powraca, jednakże powtórzona nie dosłownie, lecz w niższym rejestrze i z harmonicznymi zmianami. Przy końcu części szczególnie wyeksponowane są instrumenty perkusyjne, m.in. cztery różnie strojone werble, co w latach pięćdziesiątych (zwłaszcza w muzy-

ce polskiej) było wielką nowością, ale i dzisiaj wywiera wrażenie, pozostając jednym z nadzwyczaj fascynujących fragmentów *Koncertu*.

Główną częścią utworu — najdłuższą i najbardziej złożoną — jest finał. W przyszłości takie właśnie przeniesienie punktu ciężkości na ostatnie ogniwo cyklu stanie się dla Lutosławskiego jedną z podstawowych zasad, według których kształtować będzie formę swych dzieł.

Pierwsze ogniwo finału tworzy rozbudowana *Passacaglia* oparta na oryginalnym pomysłem dramaturgicznym polegającym na tym, iż w kolejnych wariacjach wolumen dźwiękowy tematu narasta od pianissimo do tutti fortissimo. Szesnastokrotnie powracający temat przechodzi od tajemniczego brzmienia pizzicato kontrabasów grających unisono z harfą, poprzez grupę instrumentów smyczkowych pojawiających się najpierw w najniższym rejestrze, potem zaś w wysokim, następnie poprzez instrumenty dęte blaszane, dalej przez flety i fortepian, by po kulminacji tutti dojść aż do najwyższych rejestrów skrzypiec (flażolety). Nowatorstwo *Passacaglie* polega nie tylko na nadaniu dynamizmu statycznej formie wariacji. Niezwykłym pomysłem jest również zasada kończenia i rozpoczynania wariacji w głosach kontrapunktujących gdzie indziej niż zaczyna się i kończy sam temat. Sprawia to, że obie warstwy „rozmiągają się”, „zahaczają” i jedynie w kulminacji początek tematu-ostinato schodzi się z pozostałymi głosami. Trzydzieści lat później pomysł ten stanie się dla Lutosławskiego podstawą nowego rodzaju formy, którą nazwie „łańcuchową” i zastosuje w kilku dziełach skomponowanych pod koniec życia.

Passacaglia poprzedza *Toccate*, która zgodnie z zapowiedzią tytułu wyróżnia się motoryką i repetycyjnością dźwięków (temat wywodzi się z melodii ludowej *A cy mi to dziwna zona*). Nieregularność metryczna uwypukla wyjątkowy nerw dramatyczny i witalizm tego ustępu. Nastrój muzyki stopniowo rozjaśnia się, gdyż ze złożonego, dysonującego wielodźwięku rozpoczynającego *Toccate* ubywają kolejne głosy; tworzy się długofalowe diminuendo o coraz łagodniejszej harmonii, aż po akord Es-dur, który — grany przez trzy zaledwie flety — otwiera kolejny epizod, czyli *Chorał*. Dwadzieścia osiem akordów składających się na *Chorał* powraca trzykrotnie: najpierw w instrumentach dętych drewnianych, następnie w grupie blachy, aż wreszcie we wszystkich rejestrach grupy smyczków (poszerzając pole dźwiękowe). Kontrast, jaki

Chorał wnosi po *Toccacie*, jest bardzo wyrazisty, gdyż w tym spokojnym ustępie wolumen dźwięku słabnie, a faktura (oparta na jednorodnych rytmicznie akordach) zostaje uproszczona. Mikstury kwintowe i tercje schodzą się i rozchodzą przeciwnolegle, tworząc jakby archaizowany przebieg harmoniczny (kontrastują z nim z kolei liryczne motywy melodii *Na piasecku młynecek*, wplecione pomiędzy frazy *chorału*). Brzmieniem ustęp ten nasuwa skojarzenie z *chorałem* w drugiej części *Koncertu na orkiestrę* Bartóka.

Rozbudowane zakończenie *Koncertu* jest materiałowo najbogatsze, zawiera bowiem przetworzenia tematów poprzednich części. Rozpoczyna go delikatne staccato pojedynczych dźwięków granych przez flety, dowcipnie podbarwianych przez klarnety, perkusję i smyczki. Kolejny epizod (nawiązujący do *Toccaty*) jest wyjątkowo złożony kontrapunktycznie, a wypełniają go wielogłosowe imitacje w ruchu prostym i równocześnie w inwersji. Przypomina to bardzo technikę polifoniczną Bartóka, gdyż tego rodzaju imitacje typowe są dla wielu jego późnych dzieł. Jeszcze wyraźniejsze podobieństwo do muzyki węgierskiego mistrza — tym razem stylistyczne — zdradza zakończenie dzieła: powracający *chorał* nasuwa myśl o trzeciej części *Koncertu* Bartóka, gdzie faktura taka występuje bardzo często. Koda *Koncertu* zwieńczy cały cykl, a pojawiające się w niej motywy drugiego odcinka *Intrady* potęgują wrażenie wyjątkowej integracji i jednorodności formy. Dzieło kończy się interwałem tercji wielkiej *fis-ais* sugerującym tonację Fis-dur. W rzeczywistości tonacja ta nigdzie nie występuje. Tym niemniej dźwięk *fis* stanowi ramę całego *Koncertu*, na początku bowiem *Intrady* przez dłuższy czas rozbrzmiewa jako nuta pedalowa.

Wspominając o pewnych pokrewieństwach *Koncertu na orkiestrę* z muzyką Bartóka — skądinąd oczywistych, gdyż wynikających z entuzjazmu Lutosławskiego dla tego twórcy — nie sposób pominąć innej, znacznie bardziej zagadkowej analogii. W kulminacji *Passacaglie* występuje charakterystyczna faktura orkiestrowa. Polega ona na przeciwstawianiu tematu akordowi wielokrotnie powtarzanemu przez całą orkiestrę; rozwój utworu ulega jakby wstrzymaniu, przygotowuje się wejście kolejnego epizodu (*poco agitato*). Analogicznie postępuje Szostakowicz w trzeciej części *X Symfonii*, kiedy zatrzymuje rozwój dzieła i akordom orkiestry przeciwstawia wyrazisty motyw *D-Es-C-H*. Ten sam

motyw (w transpozycji) jest też jedną z głównych struktur interwałowych w *Toccacie z Koncertu*. Zagadkowość tych zbieżności polega na tym, że ani Lutosławski nie mógł znać *X Symfonii*, ani Szostakowicz *Koncertu na orkiestrę*, bowiem dzieła te powstawały w jednym czasie. (Poza tym polski kompozytor wyjątkową niechęcią darzył muzykę swego rosyjskiego kolegi, co podobieństwo między tymi dwoma utworami stawia w jeszcze bardziej zagadkowym świetle.)

W *Konercie na orkiestrę* imponuje nie tylko jasność niebanalnej formy, ale również oryginalność kolorystyki instrumentalnej i pomysłowość metryczności. Bogactwo palety barw orkiestrowych wynikało już z samego wyboru gatunku — koncertującego — stwarzającego wielkiemu zespołowi symfonicznemu okazję do wirtuozowskiego popisu. Tak odkrywcze posłużenie się orkiestrą, zarówno w tutti, jak i w obrębie poszczególnych grup instrumentalnych, w muzyce polskiej było nowością. Zresztą wirtuozostwo to zawsze współgra z rozwojem formy i jest wobec niej wyraźnie służebne. Kompozytor nie stawia przed wykonawcami jakichś wyjątkowych trudności technicznych, co więcej zapis partytury odznacza się wyjątkową dbałością o szczegóły wykonawcze. Dokładnie oznaczona jest dynamika (często symultanicznie zróżnicowana), w wielu miejscach podany kierunek smyczka, drobniawo określona artykulacja, pedalizacja fortepianu, wybór pałek dla instrumentów perkusyjnych itp. Z kolei metryczności — obok harmonii główny środek przeobrażania ludowego materiału — pełni ogromną rolę w dynamizacji przebiegu muzyki. Ruchome akcenty zaburzają symetrię i zwiększają napięcie, pojawiając się niejako „na przekór” oczekiwaniom słuchacza, przyzwyczajonego w takiej folklorystycznej muzyce do akcentów równomiernych, wynikających ze stałego metrum. Tego rodzaju przesunięć rytmicznych występowała już w *Małej suicie* i w *Tryptyku śląskim*, podkreślając w nich momenty taneczne. W *Konercie* Lutosławski poszedł jednak znacznie dalej, a w przyszłości asymetryczny rytm stanie się jedną z charakterystycznych cech jego stylu.

Tak obszerna i złożona partytura musiała zabrać Lutosławskiemu dużo czasu, tym bardziej, że nigdy nie należał on do kompozytorów piszących szybko. Sporo czasu pochłonęło przygotowanie ogólnego planu dzieła. *Intradę* Lutosławski zdołał wprowadzić naszkicować w ciągu tygodnia, lecz *Capriccio* powstawało już miesiąc, a ponad dwa lata pracy

poświęcić musiał *Passacaglii*, w której postawił sobie najwięcej zadań. Fakt, iż pracuje nad takim utworem nie był tajemnicą, w roku 1952 w „Muzyce” ukazała się wzmianka: „Witold Lutosławski ukończył cykl 8 *Pieśni dziecięcych* na mezzosopran i orkiestrę. Obecnie pracuje nad *Koncertem na orkiestrę* opartym na melodyce ludowej, twórczo przekształconej”⁵. Partyturę dzieła ukończył jednak dopiero 1 sierpnia 1954 roku.

26 listopada 1954 roku w sali „Romy” odbyło się pierwsze wykonanie *Koncertu na orkiestrę*, oczywiście z udziałem Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Warszawskiej (taką nazwę nosiła w tym czasie Filharmonia Narodowa) pod batutą Witolda Rowickiego, któremu dzieło zostało dedykowane. W polskim świecie muzycznym premiery tej oczekiwano jako wydarzenia o wyjątkowej randze, toteż na sali znaleźli się słuchacze, w tym spora grupa studentów, którzy przyjechali do Warszawy z innych miast. Wykonanie przyjęto z entuzjazmem i bardzo długo oklaskiwano, aczkolwiek niektórzy czuli się tak zdezorientowani nowatorstwem muzyki, że wręcz zde gustowani opuścili salę.

To bogactwo *Koncertu* wydawało się jakby trochę... niestosowne — wspominał po latach jeden ze świadków tego wydarzenia, osobiście zafascynowany utworem — jakby ponad percepcyjne zapotrzebowanie ówczesnej publiczności, chowanej na Czajkowskim, prowincjonalnej i „zapyziałej” w wyniku odgródzenia od zachodniej cywilizacji.⁶

Mimo to utwór od razu wszedł w życie koncertowe, wkrótce do repertuaru włączyli go inni znakomici dyrygenci polscy — Jan Krenz, Stanisław Skrowaczewski, Jerzy Semkow i Bohdan Wodiczko. W najbliższych miesiącach, przy okazji wspomnianego Festiwalu Muzyki Polskiej, *Koncert na orkiestrę* grano w Krakowie, Katowicach i Bielsku-Białej, wszędzie spotykając się z gorącym przyjęciem słuchaczy. Entuzjazm ten dzieliła oczywiście Zofia Lissa, która swój artykuł o polskiej muzyce współczesnej zamieszczony w 1955 roku na łamach „Przeglądu Kulturalnego” zamknęła słowami: „*Koncert na orkiestrę* Lutosławskiego możemy uznać za jedno z najwyższych, jeśli nie w ogóle

⁵ Muzyka 1952 nr 1/2, s. 119; mowa o *Słomkowym łańcuszku*.

⁶ Z listu Adama Sławińskiego do autorów książki.

najwyższe osiągnięcie polskiej muzyki 10-lecia". Półtora roku później poświęciła *Koncertowi* okazałych rozmiarów pracę analityczną, uznając go za czołowe dzieło polskiego realizmu socjalistycznego⁷.

Nowy utwór Lutosławskiego, oficjalnie podniesiony do rangi najwybitniejszego osiągnięcia polskiej muzyki współczesnej, stał się teraz nieodzownym punktem programów uroczystych koncertów, takich jak otwarcie odbudowanego gmachu Filharmonii Warszawskiej połączone z inauguracją V Międzynarodowego Konkursu im. F. Chopina w lutym 1955 roku. W tym samym roku kompozytor otrzymał za niego trzy nagrody: w maju — ministra kultury, w lipcu — nagrodę państwową I stopnia i Sztandar Pracy II klasy. *Koncert* stopniowo torował sobie drogę za granicę. Słuchacze pierwszej „Warszawskiej Jesieni” w 1956 roku mieli okazję usłyszenia go w wykonaniu Wiedeńskich Symfoniaków pod dyrekcją Michaela Gielena, w następnym roku na „Praskiej Wiośnie” zaprezentował go Václav Smetáček⁸, w 1958 roku Stanisław Skrowaczewski dyrygował amerykańską premierą *Koncertu*. W 1963 roku za nagranie *Koncertu* nadesłane przez Orkiestrę Radiofonii Duńskiej Lutosławskiego wyróżniono pierwszą nagrodą na konkursie Towarzystwa Przyjaciół Muzyki w Wiedniu. W następnych latach *Koncert* włączali do swego repertuaru dyrygenci tej rangi co Seiji Ozawa, Daniel Barenboim, Christoph von Dohnany, Georg Solti i wielu innych. Posmak politycznego żartu miał natomiast fakt, iż od początku 1969 do końca 1987 trzecia sekcja *Intrady* (z opadającymi sektami) służyła jako sy-

⁷ „Studia Muzykologiczne” t. V, Kraków 1956, s. 196–299.

M. Homma zwraca uwagę na to, że artykuł Lissy w „Przeglądzie Tygodniowym” ukazał się bardzo szybko po pierwszym wykonaniu *Koncertu*. Autorka musiała już wcześniej dobrze poznać partyturę. Co więcej, kompozytor przygotował czystopis ze skrupulatną informacją o wykorzystanych źródłach folklorystycznych, czego — w świetle zachowanych szkiców i rękopisów — nigdy przedtem nie robił.

⁸ Wykonanie odbyło się w obecności kompozytora, a B. Piłarski zauważył w recenzji, że doskonale przyjęli *Koncert* słuchacze i zachodni krytycy, natomiast miejscowa prasa odniosła się do niego z pewną rezerwą, być może uznając za „zbyt modernistyczny”. „Kiedy kilka lat temu odbyło się prawykonanie *Koncertu*, nasi socrealiści, stosując przestarzałe kryteria, przypisali temu dziełu wszystkie cechy awangardowej muzyki świata [...] Krytycy czescy zastosowali zapewne te same kryteria (socrealistyczny internacjonalizm!), wyciągnęli jednak całkiem inny wniosek...”; „Ruch Muzyczny” 1957 nr 6, s. 19.

gnał „ZDF Magazin” nadawanego przez drugi program telewizji zachodniemieckiej — magazynu politycznego zdecydowanie niechętnego zbliżeniu PRL i RFN⁹.

Rosnąca popularność dzieła przypadła na okres, kiedy Lutosławski coraz bardziej oddalał się od stylu, w jakim stworzył *Koncert*. W latach sześćdziesiątych, przyłączywszy się do awangardy, poszukiwał nowego języka muzycznego, a tymczasem w świadomości przeciętnych melomanów wciąż pozostawał autorem przede wszystkim tamtego utworu (w podobnej sytuacji znalazł się niegdyś Szymanowski, którego młodzieńcza *Etiuda b-moll* cieszyła się powodzeniem większym niż późniejsze dzieła, do których on sam przywiązywał znacznie większą wagę). Niechęć Lutosławskiego do *Koncertu* wyraźnie więc wzrastała. W 1964 roku uznawał jeszcze *Koncert* za jeden „z najważniejszych w [swoim] kompozytorskim dorobku”¹⁰, w 1979 roku w rozmowie z Izabellą Grzenkiewicz stwierdził, że praca nad *Koncertem* trwała cztery lata „trudno więc uważać ten utwór za rzecz pisaną lewą ręką”, po czym jednak dodał:

Koncert jest raczej świadectwem, jak potrafię napisać muzykę, a nie jakbym ją napisać chciał. Stąd nie mam wielkiego przekonania do tego dzieła.¹¹

Później był już skłonny uważać *Koncert* za mało ważny, wyżej stawiając *I Symfonię*¹², w wywiadzie zaś udzielonym w 1990 roku Tadeuszowi Kaczyńskiemu stwierdził wręcz, że:

⁹ Lutosławski nic nie wiedział na temat prawie 600-krotnego wykorzystania stosunkowo obszernego fragmentu z jego utworu nadawanego w czasie najlepszej oglądalności i cieszącego się dużą popularnością. Nie miał też oczywiście pojęcia, iż w gruncie rzeczy program zawierał wyraźnie antypolskie akcenty, skierowane głównie przeciwko uznaniu granicy na Odrze i Nysie. Przeżył więc niemałe zaskoczenie, gdy dyrygując w Niemczech *Koncertem na orkiestrę* w momencie rozpoczęcia tego fragmentu na sali zrobiło się poruszenie. Sytuację tę dokładniej wyjaśniła mu dopiero po latach Martina Homma.

¹⁰ Witold Lutosławski *Materiały do monografii...*, op. cit., s. 45.

¹¹ *Odrębna wizja muzyki. Z Witoldem Lutosławskim rozmawia Izabella Grzenkiewicz*, „Kultura” 1979, nr 8, s. 13.

¹² Tak wielokrotnie mówił K. Meyerowi.

... chociaż może bywa najczęściej wykonywany spośród moich wszystkich utworów, w szczególności orkiestrowych, uważam go za utwór marginesowy, bo nie zaprowadził mnie w tym kierunku, dokąd chciałem pójść.¹³

Fakt, że publiczność wołała dzieło, które — choć w swoim rodzaju doskonale — mniej jednak było naznaczone piętnem jego indywidualności, wywoływać musiał u Lutosławskiego dyskomfort psychiczny. Można sobie wyobrazić, o ile bliższe były mu utwory pisane językiem własnym, wypracowywanym przez długie lata i jak bardzo przeszkadzała mu świadomość tego, że język *Koncertu na orkiestrę* nie był tym, do którego w mniej lub bardziej uświadomiony sposób zmierzał. *Koncert* stanowił swojego rodzaju akt rezygnacji i kolejne świadectwo tego, jak wielka jeszcze odległość dzieliła go od wytyczonego celu. Przyjęcie zamówienia Rowickiego wynikało bowiem przede wszystkim z faktu, że Lutosławski — jak wyznał wiele lat później — nie potrafiłby „zamilknąć”, gdyż, jak dodał, nie mógłby ograniczyć się do samego zastanawiania się nad systemem organizacji wysokości. „Musiałem komponować — taką mam naturę”¹⁴.

¹³ *Potrzeba natchnienia...*, op. cit., zob. s. 5.

¹⁴ Por.: I. Nikolska *Biesiedy...*, op. cit., s. 26.

Muzyka żałobna

W 1954 roku Jan Krenz zaproponował Lutosławskiemu napisanie utworu z okazji dziesiątej rocznicy śmierci Béli Bartóka, która wypadła w następnym roku. Kompozytor tak opowiadał o okolicznościach powstania utworu:

Zbiegło się to z otrzymaniem zaproszenia do komitetu uczczenia rocznicy śmierci Bartóka. W roku 1956 brałem udział w obchodach bartókwskich w Budapeszcie. Bartók jest zawsze bliską mi postacią, a jego twórczość gorąco obchodzącą mnie sprawą. Takie były impulsy. Spodziewałem się, że napiszę ten utwór w kilka miesięcy. Ale od razu wynikły poważne trudności warsztatowe i praca przeciągnęła się do dwu lat.¹

Lutosławski opowiedział kiedyś historię owych perypetii z nową partyturą. Na pomysł części pierwszej wpadł pewnej nocy, podczas nagłego przebudzenia; następnego dnia pozostało mu tylko przeniesienie go na papier. Z wielkimi trudnościami rodziła się część następna, nad którą pracował ponad półtora roku, a kluczowy dla niej pomysł stopniowego włączania do podstawowej serii dodatkowych dźwięków — takich, które same w sobie tworzyły odrębną skalę — w pewnym momencie wydał mu się już nie do zrealizowania². Dopiero więc 10 stycznia 1958 roku postawił ostatnią nutę w partyturze, którą zatytułował *Muzyka żałobna* i dedykował (po francusku) „à la mémoire de Béla Bartók”. Dzieło przeznaczone na orkiestrę smyczkową tworzą cztery części grane attacca: *Prolog*, *Metamorfozy*, *Apogeum* i *Epilog*, których łączny czas trwania nie przekracza 14 minut³.

¹ B. Pilarski *Witold Lutosławski...*, op. cit.

² Relacja K. Meyera.

³ W partyturze kompozytor napisał 13'30" i tyle dokładnie trwa nagranie WOSPRIT-u pod jego dyрекcją na płycie EMI.

Już sam tytuł nasuwa skojarzenia z Bartókiem, zwłaszcza zaś z jego *Muzyką na instrumenty strunowe, perkusję i celestę*. Wrażenie to pogłębia się w miarę poznawania utworu, gdyż do tego właśnie dzieła Bartóka Lutosławski niejednokrotnie nawiązuje w swojej partyturze. Mało wiarygodnie brzmi więc to, co powiedział w cytowanej rozmowie z Bohdanem Pilarskim: „Nie jest to utwór inspirowany przez muzykę Bartóka. [...] Nie sądzę, aby w moim nowym utworze istniały jakieś bliższe analogie z samą muzyką Bartóka”. Powodem zanegowania związków *Muzyki żałobnej* z tradycją mogła być chęć tym dobitniejszego podkreślenia jej odmienności od wszystkiego, co Lutosławski dotychczas napisał:

... stanowi [ona] u mnie początek nowego okresu, jest rezultatem długich doświadczeń. Usiłowałem stworzyć zespół środków, który stanie się moją własnością. I to jest właśnie pierwsze słowo wypowiedziane tym nowym dla mnie językiem...⁴

I faktycznie, o ile *Koncert na orkiestrę* zdumiał wielu słuchaczy mistrzostwem, o tyle *Muzyka żałobna*, wzbudzając nie mniejsze uznanie dla swej doskonałości, przede wszystkim zaskoczyła odmiennością stylu. Lutosławski odszedł w niej bowiem od myślenia tematycznego, a u podstawy nowej techniki legła seria, z góry określająca porządek dźwięków⁵.

Sposób użycia serii przez Lutosławskiego niewiele miał jednak wspólnego z dodekafonią, a w każdym razie z jej klasyczną Schönbergowską postacią, która fascynowała wówczas wielu polskich kompozytorów. Techniką tą od paru lat zajmował się Baird, a bardziej nawet Serocki, posługujący się nią już w czasach stalinowskich. Elementy dodekafonii niespodziewanie pojawiły się w twórczości kompozytorów starszej ge-

⁴ B. Pilarski *Witold Lutosławski...*, op. cit., s. 4.

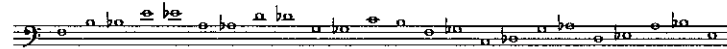
⁵ W świetle tej uwagi, potwierdzonej zresztą odczuciami bodaj wszystkich pierwszych słuchaczy *Muzyki żałobnej*, kuriozalnie zabrzmiała opinia sformułowana przez Bogusława Schaeffera na łamach „Życia Literackiego”, który napisał o tym utworze, że nie wnosi on do twórczości Lutosławskiego nic nowego. Nie przeszkodziło mu to równocześnie stwierdzić, że kompozytor zastosował w nim „technikę dodekafoniczną typu grupowo-strukturalnego...” — nieobecną wszak przedtem w jego muzyce, z czym zresztą Lutosławski absolutnie się nie zgodził i czego nie wykazuje analiza partytury; B. Schaeffer *Nowy kierunek w twórczości W. Lutosławskiego*, „Życie literackie” 1958 nr 20, z 18 V 1958; relacja z dyskusji: „Ruch Muzyczny” 1958 nr 13, s. 30.

neracji — Szabelskiego, Bacewicz, Mycielskiego, a nawet Szeligowskiego i Koszewskiego, którzy poznawszy ją przed laty, nigdy przedtem nie zdradzali jednak żywszego nią zainteresowania. Artur Malawski, zachwycony *Mojeszem i Aronem* na festiwalu SIMC w Zurychu w 1957 roku, zapowiadał: „Nie wykluczam możliwości, ale też nie zakładam wyraźnie, że będę pisał w technice dodekafonicznej”⁶. Ten przyływ entuzjazmu do dodekafonii wynikał przede wszystkim z potrzeby manifestacyjnego zerwania z socrealistyczną przeszłością, choć niejednokrotnie stał w sprzeczności z estetyką i naturalnymi skłonnościami wielu kompozytorów starszego pokolenia, którym ta ścisła technika narzucała krępujący gorset. Inaczej stało się w przypadku Lutosławskiego, od lat zdradzającego wyraźne upodobanie do rygorystycznego wręcz porządkowania swych partytur — elementy serializmu były dla niego tylko alternatywą wobec innych, nie mniej precyzyjnych systemów. Nie zamierzał jednak podporządkowywać się wszystkim jej regułom, gdyż ortodoksyjna technika schönbergowska obca była jego estetyce, odrzucającej niemiecki ekspresjonizm, a skłaniającej się ku sensualistycznej sztuce francuskiej. Lutosławski uważał — w przeciwieństwie do tych, którzy z zapalem posługiwali się rygorystyczną dodekafonią — że w muzyce należy unikać następstw dźwiękowych i współbrzmień obojętnych, pozbawionych określonego oddziaływania na wrażliwość słuchacza, a uzasadnionych wyłącznie regułami. Serię w *Muzyce żałobnej* potraktował więc nie tematycznie — jak w ścisłej dodekafonii, lecz strukturalnie — przede wszystkim jako materiał do budowy złożonych konstrukcji polifonicznych. Ponieważ zaś seria z natury swej pozbawiona jest hierarchii różnicującej dźwięki pod względem ważności, tak istotnej z punktu widzenia percepcji, więc ją wprowadził: wielokrotnie powtarzając niektóre wysokości (w częściach skrajnych), albo „zaburzając” obcymi dźwiękami (w drugiej części).

Punktem wyjścia dla wielogłosowych kanonów w pierwszej i ostatniej części jest 24-dźwiękowa seria oparta na pochodzie dwóch zaledwie interwałów — trytonów i małych sekund:

42

24-dźwiękowa seria w *Muzyce żałobnej*



⁶ Rozmowa z Arturem Malawskim, „Ruch Muzyczny” 1958 nr 6, s. 12.

Prolog *Muzyki żałobnej* rozwija się kanonicznie, podobnie jak w pierwszej części *Muzyki na instrumenty strunowe, perkusję i celestę* Bartóka; obydwa utwory inicjuje polifoniczne nawarstwianie głosów w konsekwentnie narastającym crescendo — w dziele Bartóka jest to forma pokrewna fudze. Podobnie przebiega *Epilog*. Pokrewieństwo skrajnych części *Muzyki żałobnej* zasadza się nie tylko na wspólnocie materiału i techniki. Spore fragmenty *Prologu* powracają w *Epilogu*, tyle że w inwersji, tak więc finał — najogólniej biorąc — jest zwierciadlanym odbiciem początku (choć pomiędzy uszeregowaniem odcinków i przebiegami kontrapunktycznymi w tych częściach zachodzą również istotne różnice). Pierwszy odcinek *Prologu*, będący ścisłym kanonem (w odległości trytonu i z przesunięciem o jedną nutę) ma swój odpowiednik w analogicznym kanonie (w inwersji) zamykającym *Epilog*. Drugi odcinek części początkowej kontynuuje kanon, a odpowiada mu przedostatni fragment finału. Kanon konsekwentnie rozwija się do kulminacji pierwszej części, kiedy we wszystkich głosach niespodziewanie rozbrzmiewają dwa tylko, ale za to wielokrotnie powtarzane dźwięki w odległości trytonu: *f-h*.

Wyjątkowo wyszukana i oryginalna jest idea konstrukcyjna drugiej części. Muzyka rozwija się w dwóch warstwach — melodycznej i harmoniczo-kontrapunktycznej, a rozwojem każdej z nich rządzi inna zasada szczegółowa, przy jednej nadrzędnej, wspólnej dla obu warstw: regularnego dodawania kolejnych elementów.

Podstawowym materiałem warstwy melodycznej jest 24-dźwiękowa seria znana z poprzedniej części. Występuje ona dwanaście razy. Za pierwszym razem rozpoczyna się od dźwięku *f*, a za każdym następnym powraca w transpozycji o kwintę w dół — tym samym przechodzi przez całe koło kwintowe. Zgodnie z tytułem części seria (jak zresztą cały materiał muzyczny) poddawana jest ustawicznemu metamorfozom. Jest ich dwanaście, a polegają na stopniowym wprowadzaniu pomiędzy dźwięki serii wysokości z nią nie związanych, a wywodzących się z siedmiodźwiękowej skali zbieżnej z hypofrygijską (*h-c-d-e-f-g-a-h*). Charakterystyczną cechą tej skali jest obecność trytonu pomiędzy I i V stopniem, co łączy ją z serią. W kolejnych metamorfozach dodawane są pojedyncze dźwięki skali (w transpozycji identycznej z transpozycją se-

rii), aż w siódmej, przypadającej niemal dokładnie w środku części, pojawia się ona w całości. „Harmoniczne continuum”⁷ — jak nazwał warstwę akompaniującą kompozytor — również rozwija się z żelazną regularnością i także w oparciu o zasadę stopniowego dodawania dźwięków, a nieustannym przeobrażeniom podlegają występujące w nim interwały. Również dla tego poziomu siódma metamorfoza ma zasadnicze znaczenie, właśnie w niej bowiem po raz pierwszy pojawiają się wszystkie interwały. W pięciu dalszych metamorfozach obie warstwy — melodyczna i harmoniczo-kontrapunktyczna — coraz bardziej zazębiają się, aż wysłyszenie ich staje się niemożliwe, choć teoretycznie można prześledzić ich odrębność aż do końca części.

Dynamika *Metamorfoz* polega na długofalowym crescendo przybierającym na sile od pianissimo aż do punktu kulminacyjnego. Podobnie narasta ruch: od ćwierćnut przedzielanych długimi pauzami w pierwszej metamorfozie, poprzez ruch ćwierćnutowy, ósemkowy, aż do szesnastkowych biegników i tremola w ostatniej. Kulminacja zamykająca tę część jest równocześnie zwieńczeniem całego dzieła — *Apogeum*. Ta najkrótsza część *Muzyki żałobnej*, wpadająca w „złoty cięciu” całego utworu⁸, zamyka się w zaledwie dwunastu taktach. Najpierw rozdrabnianie wartości rytmicznych wielokrotnie powtarzanego dwunastodźwięku wywołuje wrażenie ciągłego przyspieszania ruchu (podobnie ukształtowana rytmicznie jest solowa partia ksylofonu, rozpoczynająca trzecią część *Muzyki na instrumenty smyczkowe, perkusję i celestę*); w ten sposób repetowane są wszystkie trzy dwunastodźwięki obecne w tej części. Dalej natomiast odwrotny efekt wywołuje stopniowe wydłużanie wartości

⁷ Warstwa ta zaczyna się sześć taktów przed pierwszą metamorfozą, co wynika z zastosowania techniki „łańcuchowej”, specyficznej przede wszystkim dla późniejszego dorobku Lutosławskiego.

⁸ Jest to kolejna analogia z *Muzyką na instrumenty strunowe, perkusję i celestę* Bartóka, gdzie forma pierwszej części oparta jest na zasadzie „złotej proporcji”, w geometrii przedstawianej jako równoważność stosunku mniejszej części do większej i większej do całości [$a : b = b : (a + b)$], w przybliżeniu wyrażona liczbą 0,618. Dokładnie w 0,618 tej części następuje kulminacja, po czym napięcie stopniowo opada. Identycznie postępuje Lutosławski w *Muzyce żałobnej*, i to dwukrotnie. Kulminacja całości pojawia się w miejscu „złotego cięcia” na początku *Apogeum*; wcześniej w *Prologu* kulminacja (powtarzane fortissimo dźwięki *f-h*) także pojawia się dokładnie w „złotym cięciu” części.

rytmicznych i zawężanie obszaru dźwiękowego, który w końcu ulega redukcji do dwóch tylko dźwięków: sekundy małej *a-b*.

Część ostatnią rozpoczyna unisono całej orkiestry, która wykonuje pierwszą połowę serii w dynamice potrójnego forte. Potem pojawiają się elementy znane z *Prologu*: naprzemiennie powtarzany tryton *f-h* i wielogłosowe kanony. Napięcie opada coraz bardziej, aż wiolonczela solo w dynamice pianissimo kończy utwór, grając ostatnie cztery dźwięki serii, później trzy, dwa i wreszcie dwukrotnie dźwięk ostatni.

Muzyka żałobna nie jest dziełem cyklicznym. Poszczególne jej części nie są autonomiczne, lecz stanowią integralne elementy jednorodnej formy. Przebieg utworu, podporządkowany zasadzie stałego wzrostu do kulminacji, po której następuje spadek napięcia, jest przykładem formy lukowej, chętnie stosowanej także przez Bartoka.

Uderzająca prostota i jasność formy oraz klarowność harmonii (mimo komplikacji zachodzących w *Metamorfozach*), a przede wszystkim niespodziewany zwrot stylistyczny w twórczości Lutosławskiego zelektryzowały pierwszych słuchaczy *Muzyki żałobnej*. 26 marca 1958 roku w Katowicach, w znakomitej interpretacji Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia pod dyrekcją Jana Krenza, dzieło wzbudziło sensację⁹. Usunęła ona w cień nawet wrażenie, jakie półtora miesiąca wcześniej wywarła *Hungaria* Artura Malawskiego, skomponowana w 1956 roku jako wyraz solidarności z Węgry. W oschłej z zasady „Małej kronice”, odnotowującej jedynie fakty, redakcja „Ruchu Muzycznego” zamieściła bezprecedensowy komentarz o utworze „niezwykle wielkiej wagi artystycznej we współczesnej muzyce polskiej”¹⁰. Stefan Jarociński poświęcił dziełu cały artykuł w „Przeglądzie Kulturalnym”, zamykając go słowami:

⁹ 1 kwietnia odbyła się radiowa retransmisja prawykonania.

¹⁰ „Ruch Muzyczny” 1958 nr 9, s. 36. W tym samym numerze entuzjastyczny tekst o *Muzyce żałobnej* opublikował Bohdan Pilarski kończąc go słowami: „jako skromny kronikarz wpisuję *Muzykę żałobną* Witolda Lutosławskiego do złotej księgi największych osiągnięć”; B. Pilarski *Nowe święto muzyki polskiej. Po prawykonaniu «Muzyki żałobnej» Witolda Lutosławskiego*, „Ruch Muzyczny” 1958 nr 9, s. 7. Wkrótce też z najwyższą emfazą wypowiedział się na jej temat Bohdan Pocij, recenzując koncert w Warszawie: „Utwór ten jest odkryciem, olśnieniem, wstrząsem. Już dzisiaj można go umieścić w rzędzie nielicznych szczytów całej muzyki współczesnej...”, „Ruch Muzyczny” 1958 nr 15, s. 37.

Pora już chyba najwyższa uświadomić sobie wreszcie, że od czasu Szymanowskiego nie było w Polsce kompozytora, który by tak głęboko pojmował swoje *p o w o ł a n i e* [podkr. S.J.], który by z taką odwagą atakował najtrudniejsze zagadnienia muzyczne swojej epoki i który by miał równe z Lutosławskim osiągnięcia artystyczne.¹¹

Zainteresowanie rozbudzone przez recenzentów po katowickim prawykonaniu sprawiło, że nowy utwór Lutosławskiego jak najszybciej chcieli poznać melomani i muzycy w innych miastach. 22 kwietnia w auli Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej we Wrocławiu w serii tzw. Wtorków muzycznych odbyło się spotkanie z kompozytorem, na którym z taśmy odtworzono nagranie *Muzyki żałobnej*. Rozmowę na jej temat relacjonował korespondent „Ruchu Muzycznego”:

Witold Lutosławski rozpoczął zastrzeżeniem, że nie będzie bronić swych założeń twórczych ani udzielać komentarzy odnośnie do pracy kompozytorskiej, ponieważ muzyka jako dzieło artystyczne powinna do słuchaczy przemawiać sama za siebie. Następnie w bardzo interesujący sposób naświetlił problemy stojące dziś przed wszystkimi kompozytorami — a mianowicie wyczerpanie się systemu *dur-moll* i w związku z tym konieczność poszukiwania nowych dróg, nowych konwencji.¹²

23 maja Jan Krenz dyrygował *Muzyką żałobną* w Warszawie, tego samego dnia Stanisław Wisłocki przedstawił ją melomanom poznańskim. Dzieło znalazło się także w programie „Warszawskiej Jesieni”, po której orzeczono, że choć sensacją festiwalu był przede wszystkim pokaz muzyki elektronicznej, to do największych wydarzeń artystycznych należały wykonania trzech nowych polskich utworów: rzeczony *Muzyki żałobnej* oraz *Epitafium* Góreckiego i *4 esejów* Bairda. Pojawiły się wprawdzie nieliczne głosy krytykujące Lutosławskiego za zbyt tradycyjny język, a nawet za... nienadążanie za Webernem. Zapatrzenie w awangardę sprawiło też, że niektórzy skłonni byli protekcyjnie traktować *Muzykę żałobną* jako „etap na drodze do techniki punktualistycznej, do której Lutosławski prawdopodobnie kiedyś dojdzie”¹³. Opinie te były jednak

¹¹ S. Jarociński *Nowa muzyka Lutosławskiego*, „Przegląd Kulturalny” 1958 nr 22.

¹² J. Jankowski *Życie muzyczne w kraju — Wrocław*, „Ruch Muzyczny” 1958 nr 11, s. 34.

¹³ B. Pocij *Muzyka polska na II „Warszawskiej Jesieni” — Muzyka żałobna*, „Ruch Muzyczny” 1958 nr 22, s. 13.

odosobnione na tle ogólnego zachwyty wyrażanego przez polskich i zagranicznych słuchaczy, którzy nie wahali się nawet przed użyciem słowa „arcydzieło”¹⁴.

Na początku maja 1959 roku Jan Krenz i Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia udali się na dłuższe tournée po Bałkanach. Obok kilku innych polskich utworów (Chopina, Moniuszki, Spisaka) wykonano *Muzykę żałobną*: 16 kwietnia w Belgradzie i 5 maja w Budapeszcie. O tym ostatnim wykonaniu w korespondencji do „Ruchu Muzycznego” tak pisał Peter Varnay: „Gdy zamilkł ostatni ton wiolonczeli, publiczność przyjęła utwór najpierw chwilą głębokiego milczenia, które z kolei ustąpiło miejsca długotrwałej i burzliwej owacji”¹⁵.

Czy powodem tak wyjątkowej reakcji były tylko artystyczne walory dzieła? A może słuchacze doszukali się pozamuzycznego podtekstu, nieomal narzucającego się ciągle świeżej pamięci tragicznych wydarzeń sprzed niespełna trzech lat? Wiele lat później motyw ukrytego hołdu dla węgierskich powstańców 1956 roku, jaki zawierać miała *Muzyka żałobna*, podniesiony został — tym razem oficjalnie — w polskiej muzykologii.

Po upadku komunizmu zaczęto mówić o tym, jakoby dedykacja *Muzyki żałobnej* (pamięci Béli Bartóka) pojawiła się na partyturze pro forma, podczas gdy w rzeczywistości kompozytor uczcił swym utworem pamięć ofiar 1956 roku. Na nic zdawały się protesty samego twórcy, który wyraźnie sprzeciwiał się tego rodzaju interpretacjom i doszukiwaniu się w partyturze aluzji do zakamuflowanego „programu”. Powracające nuty *f-h* miały symbolizować dwa słowa: Hungaria-Funebre, i to

¹⁴ Zob. opinie Miloslava Kabelaca, Pala Kadosa, kompozytora holenderskiego Guillaume’a Landrégo, muzykologa zachodnioniemieckiego Karla Wörnera i węgierskiego Petera Várnaya przytoczone przez „Ruch Muzyczny” 1958 nr 21, s. 3–5 i nr 22, s. 6–7, jak również krytyka angielskiego Petera Heywortha i czeskiego Jaroslava Jiráňka, którzy przyznawali *Muzyce żałobnej* pierwsze miejsce wśród utworów zaprezentowanych na festiwalu (*Program III Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej*, Warszawa 1959, „Z recenzji polskich i zagranicznych”, s. 126–147). Słowa krytyki padły natomiast z ust członka delegacji radzieckiej, profesora Jurija Kiełdysza, który, nie odmawiając dziełu pewnych zalet, stwierdził, że jest to „kompozycja jednostajna [...], pozbawiona żywego i bezpośredniego uczucia. [...] Wszystko jest z góry wyliczone i wtłoczone w ramki oderwanego, wymyślnego schematu”; ibidem, s. 137.

¹⁵ P. Varnay *List z Budapesztu* (5), „Ruch Muzyczny” 1959 nr 17/18, s. 45.

po włosku (choć litery te równie dobrze mogłyby pojawić się we francuskim lub angielskim, tym bardziej, że Węgry po włosku to nie Hungaria, lecz Ungheria), a wszystko po to, by suma tworzących je 15 liter odpowiadała ilości powtórzeń tego motywu w *Prologu*. Podobnie wyjaśniano liczbę 21 powtórzeń dwunastodźwięków w *Apogeum*, która odpowiadać miała sumie cyfr tworzących datę 1956¹⁶. Z interpretacją tą sympatyzował chyba Kaczyński, powołujący się na słowa kompozytora, że nie sposób wykluczyć podświadomego oddziaływania wypadków politycznych na tworzoną w tym czasie muzykę¹⁷. Przypisanie dziełu tego rodzaju symboliki sugerowało istnienie w muzyce Lutosławskiego programowości, która zawsze była mu obca i od której wielokrotnie się odżegnywał, odpowiadało jednak atmosferze czasów, kiedy w sztuce chętnie doszukiwano się antykomunistycznych aluzji. Tymczasem *Prolog* z motywem *h-f* powstał w pierwszej połowie 1955 roku, a więc półtora roku przed tragicznymi wypadkami w Budapeszcie¹⁸, natomiast w lecie 1957 roku, a więc już ponad pół roku po tragicznym październiku, utwór nosił jeszcze tytuł *Etiudy na orkiestrę smyczkową — Pro memoria Béla Bartók*¹⁹. Wreszcie owych dwunastodźwięków w *Agogeum* jest nie 21 a 22, o czym zresztą wspomina cytowana autorka, nie wiadomo dlaczego odliczając pierwszy klaster.

Droga *Muzyki żałobnej* do światowego repertuaru była nie mniej imponująca niż na polskie estrady. Na koncercie inauguracyjnym działalności Towarzystwa Muzyki Współczesnej w Houston dyrygował nią Leopold Stokowski. W maju 1959 roku podczas dorocznej sesji Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów UNESCO w Paryżu wśród 51 nadesłanych nagrań najwyższą punktację — 32 punkty przyznane przez 16

¹⁶ K. Tarnawska-Kaczorowska *Muzyka żałobna na orkiestrę smyczkową*, w: Witold Lutosławski. *Prezentacje, interpretacje, konfrontacje. Materiały sympozjum poświęconego twórczości*, ZKP, Warszawa 1985, s. 85.

¹⁷ T. Kaczyński *Lutosławski...*, op. cit., s. 56. Spostrzeżenie to dotyczyło *III Symfonii* i ewentualnego wpływu świata zewnętrznego na emocjonalną atmosferę muzyki, z pewnością jednak nie przyzwalało na doszukiwanie się w partyturze „numerologicznych” i „monogramicznych” szyfrów.

¹⁸ Informację tę K. Meyer otrzymał od kompozytora.

¹⁹ Por. „Ruch Muzyczny” 1957 nr 15, s. 37 — zapowiedź koncertów J. Krenza w rubryce „Muzyka i muzycy polscy za granicą”.

jurorów — otrzymały dwa polskie utwory: *Muzyka żałobna* i 4 eseje Tadeusza Bairda (na siódmym miejscu uplasowała się *Sinfonietta na dwie orkiestry smyczkowe* Kazimierza Serockiego). Zdaniem Romana Jasińskiego reprezentującego w tym gremium Polskę, dzieła te wygrały „stroną emocjonalną rysującą się wyraźnie wobec innych, nawet z wielką maestrią napisanych rzeczy”²⁰. W latach sześćdziesiątych *Muzyka żałobna* należała do najczęściej grywanych dzieł polskiej muzyki współczesnej, prawie dorównując popularnością *Koncertowi na orkiestrę*. Setki jej wykonań umocniły pozycję Lutosławskiego, choć on sam — nigdy w pełni nie usatysfakcjonowany własną twórczością — powiedział pewnego razu, jak zwykle krytyczny wobec swych największych osiągnięć:

... jeśli w ogóle chodzi o porządki świadome, to jest ich w mojej muzyce bardzo dużo. Na przykład w *Muzyce żałobnej* w moim pojęciu jest ich za dużo. Jest to pewną wadą tego utworu. Jest to utwór „przekomponowany” w pewnym sensie. [...] typowy przykład utworu, w którym kompozytor nie mając do dyspozycji dostatecznych sposobów poruszania się po universum 12-dźwiękowym, zakłada sobie porządki z góry, aby móc się na czymś oprzeć.²¹

Lecz kiedy indziej, opowiadając o powstawaniu *Muzyki żałobnej* wyraził żal, że wszystkie te złożone zabiegi techniczne obecne w partyturze w gruncie rzeczy są niesłyszalne²².

²⁰ Z. Mycielski *Sukces naszych kompozytorów*, „Przegląd Kulturalny” 1959 nr 24, z 11 VI, s. 8.

²¹ Witold Lutosławski. *Prezentacje...*, op. cit., s. 160.

²² Relacja K. Meyera.

Trzy postludia

W styczniu 1960 roku Lutosławski pisał do Lissey:

Droga Zosiu, Bardzo serdecznie Ci dziękuję za przyslaną odbitkę z MGG. Wypadła imponująco. Tylko kiedy patrzę na katalog moich utworów, to przeraża mnie ilość pozycji, które niewiele więcej poza samą nazwą przedstawiają!¹

Sceptycyzm ogarniający Lutosławskiego u schyłku lat pięćdziesiątych wobec wartości i trwałości swego dotychczasowego, ponad dwudziestoletniego dorobku wywołany musiał być poczuciem rozbieżności między zamierzeniami a osiągniętymi efektami. Jeszcze w trakcie pracy nad *Muzyką żałobną* zaczął komponować nowy utwór na orkiestrę i znów borykał się z trudnościami. 3 *postludia* — bo pod takim tytułem został w końcu wykonany i opublikowany — powstawały z przerwami przez kilka lat. Pierwsze *Postludium* z grubsza ukończone zostało 14 września 1958 roku, a zatem na kilka tygodni przed *Muzyką żałobną*, drugie — 27 sierpnia 1960, trzecie — znacznie wcześniej, 4 kwietnia 1959. Dwa z nich powędrować miały na dłuższy czas do szuflady.

Mym pierwszym zamiarem był obszerny cykl symfoniczny, składający się z szeregu „utworów koncertowych” (tak początkowo zamierzałem je nazwać). Pracę nad cyklem przerwałem w końcu 1960 roku dla *Gier weneckich* i wkrótce potem stało się dla mnie jasne, że nigdy już jej nie podejmę².

¹ List z 28 I 1960, uprzejmie udostępniony przez Macieja Gołęba.

² Wiosną 1960 na pytanie jednego z redaktorów „Ruchu Muzycznego” o aktualną pracę, odpowiedział dosyć obcesowo: „To, co w tej chwili piszę, jest jeszcze zbyt mało zaawansowane, abym miał ochotę mówić na ten temat”; „Ruch Muzyczny” 1960 nr 1, s. 22. Na początku 1961 roku powiedział tylko, że pracuje nad „cyklem utworów na orkiestrę o nie ustalonym tytule”; *Nad czym pracują nasi kompozytorzy*, „Ruch Muzyczny” 1961 nr 2, s. 4.

Pierwszy z utworów wykończyłem w 1963 roku i zadedykowałem Międzynarodowemu Czerwonemu Krzyżowi w Genewie, aby stosownie do prośby tej instytucji mógł stanowić zakończenie programu uroczystego obchodu stulecia jej istnienia. Wiąże się z tym tytuł *Postludium*, który dla prostoty nadałem również dwóm pozostałym utworom. Tytuł ten pasuje zresztą do nich choćby z tego powodu, że są to ostatnie moje kompozycje, jakie napisałem w całkowicie niealeatorycznej konwencji.³

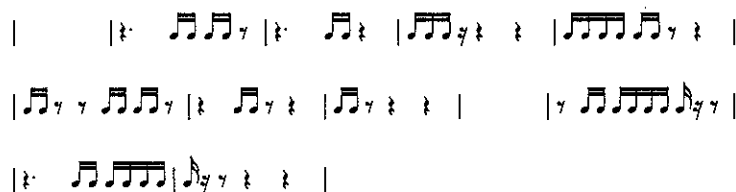
Postludia, chociaż rodziły się w bólach i nigdy nie zaspokoiliły oczekiwań swego autora, pozostają imponującym przykładem ścisłości i wyrafinowania organizacji materiału dźwiękowego — znakomitą ilustracją drogi, na jakiej Lutosławski poszukiwał indywidualnego stylu.

Jednoczęściowe *I Postludium* zbudowane jest z trzech epizodów. Pierwszy eksponuje różne połączenia barw instrumentalnych, istotą drugiego jest narastanie dynamiki od pianissimo do tutti fortissimo i powrót do piano, przy czym kulminacja tego trzydziestoipółtaktowego epizodu wypada w dwudziestym takcie, tj. dokładnie w dwóch trzecich jego długości. Trzeci epizod wiąże elementy obu poprzednich, a więc grę barw instrumentalnych znaną z początkowego fragmentu z dramaturgią kształtowaną w sposób właściwy dla epizodu środkowego, przy czym jeszcze bardziej spada w nim napięcie.

Na uwagę zasługuje wyjątkowa ścisłość organizacji wysokości i czasu trwania dźwięków⁴, a dobrą ilustracją tej precyzji są skrajne epizody *I Postludium*. Tło harmoniczne pierwszego tworzy szereg dwunastu symetrycznych akordów sześciodźwiękowych zbudowanych głównie z kwint i kwart granych przez instrumenty smyczkowe. Na tle długich współbrzmień odzywają się krótkie motywy wykonywane przez pojawiające się po kolei instrumenty dęte: obój, trąbkę, flet (piccolo i wielki) oraz klarnet (dla poszerzenia skali uzupełniony przez klarnet basowy). Motywy te są jednorodne rytmicznie, składają się bowiem wyłącznie z szesnastek w różnych konfiguracjach. Tworzą one następującą sekwencję (zob. przykł. 43):

³ Program obchodów Jubileuszu dwudziestolecia PWM, Kraków 1965; zob. też: (zmc) *Jubileusz PWM*, „Ruch Muzyczny” 1965 nr 23, s. 6.

⁴ Szczegółowe przedstawienie zasad organizacji wysokości dźwięków w tym utworze zob.: K. Meyer *Kilka uwag na temat organizacji wysokości dźwięków w muzyce Witolda Lutosławskiego*, „Muzyka” XL [1995] nr 1/2, s. 12–16.



Ciąg ten występuje czterokrotnie: indentycznie pod względem rytmicznym, natomiast zmiennie pod względem melodycznym, gdyż każdy z pojawiających się sukcesywnie instrumentów porusza się w innych interwałach — obój w małych sekundach, trąbka w małych tercjach, flety w trytonach, a klarnety w kwartach i kwintach⁵:

44

I Postludium — motyw początkowy w wersjach wykonywanych przez: obój t. 1–12, trąbkę t. 12–22, flety t. 21–32, klarnety t. 31–42



⁵ W przypadku występowania pod rząd kilku interwałów „przypisanych” poszczególnym instrumentom pojawiają się pomiędzy nimi następujące odległości: między sekundami małymi oboju — sekunda wielka, między tercjami małymi trąbki — tercja wielka, między trytonami fletów — sekunda mała (co jest identyczne ze strukturą szeregu dźwięków z *Muzyki żałobnej*: szereg trytonów w transpozycji o sekundę małą), między kwartami klarnetów — kwinty czyste.



Pomysł powiązania interwału z instrumentem przejęty został z drugiej części *Koncertu na orkiestrę* Bartóka, gdzie pary instrumentów dętych zawsze występują w odległości tego samego interwału⁶.

⁶ Fagoty grają wyłącznie w równoległych małych sektach, oboje w tercjach, klarnety w małych septymach, flety w kwintach, a trąbki w wielkich sekundach. Lutosławski wiąże natomiast instrumenty z interwałami nie harmonicznymi (wertykalnie), lecz melodycznymi (horyzontalnie).

Regularny jest też pewien zabieg instrumentacyjny polegający na tym, że każdemu dętemu towarzyszy inny instrument (lub instrumenty), charakterystyczną barwą podkreślający początek każdego nowego motywu. W ten sposób obojowi towarzyszą skrzypce pizzicato, trąbce — harfa i skrzypce pizzicato, fletom — ksylofon i celesta, a klarnetom — fortepian w środkowym rejestrze i skrzypce pizzicato.

W trzecim epizodzie instrumenty dęte wykonują te same motywy co na początku, jednakże o ile za pierwszym razem wejście nowego instrumentu następowało dopiero wówczas, gdy poprzedni wykonał już wszystkie dziesięć motywów, to w trzecim epizodzie kolejne wejścia instrumentów pojawiają się w stretcie.

Szczegółowa analiza odkrywa jeszcze jedną, konsekwentnie realizowaną zasadę. W kolejnych instrumentach — z wyjątkiem obojów rozpoczynających ten ustęp — coraz bardziej wydłużają się pauzy: o dwie, cztery i wreszcie o sześć szesnastek. Tę żelazną regularność ilustruje poniższe zestawienie (pierwsza linijka przedstawia pierwszy epizod, druga — trzeci; długość motywów podana jest w ilości szesnastek, podobnie jak długość pauz zanotowanych w nawiasach):

Trąbka:

$$\begin{array}{cccccccccccc} 4+(8)+2+(4)+3+(9)+6+(6)+2+(4)+4+(6)+2+(6)+2+(24)+7+(9)+7 \\ 4+(10)+2+(6)+3+(13)+6+(10)+2+(10)+4+(12)+2+(14)+2+(32)+7+(19)+7 \\ \quad \quad \quad 2 \quad \quad 2 \quad \quad 4 \quad \quad 4 \quad \quad 6 \quad \quad 6 \quad \quad 8 \quad \quad 8 \quad \quad 10 \end{array}$$

Flet piccolo i flet wielki:

$$\begin{array}{cccccccccccc} 4+(8)+2+(4)+3+(9)+6+(6)+2+(4)+4+(6)+2+(6)+2+(22)+7+(9)+7 \\ 4+(12)+2+(8)+3+(17)+6+(14)+2+(16)+4+(18)+2+(22)+2+(38)+7+(31)+7 \\ \quad \quad \quad 4 \quad \quad 4 \quad \quad 8 \quad \quad 8 \quad \quad 12 \quad \quad 12 \quad \quad 16 \quad \quad 16 \quad \quad 22 \end{array}$$

Klarnet i klarnet basowy:

$$\begin{array}{cccccccccccc} 4+(8)+2+(4)+3+(9)+6+(6)+2+(4)+4+(6)+2+(6)+2+(24)+7+(9)+7 \\ 4+(14)+2+(10)+3+(21)+6+(18)+2+(22)+4+(24)+2+(30)+2+(48)+7+(39)+7 \\ \quad \quad \quad 6 \quad \quad 6 \quad \quad 12 \quad \quad 12 \quad \quad 18 \quad \quad 18 \quad \quad 24 \quad \quad 24 \quad \quad 30 \end{array}$$

W partii fletów zachodzi jednak pewna nieregularność: pauza o długości 31 szesnastek, która zaburza ów idealny porządek. Zamiast spodziewanej różnicy zwiększonej do 20 szesnastek następuje bowiem wydłużenie o 22 szesnastki. Zauważył to kompozytor niemiecki Siegfried

Thiele i zwrócił się do Lutosławskiego z pytaniem o przyczynę tej nieregularności. Autor *Postludium* przyznał, że jest to wynik jego pomyłki. Fakt, iż nie zauważył tego wcześniej — jako słuchacz lub dyrygent utworu — stanowi jeden z wielu dowodów na to, że matematyczna dokładność często przekracza granice możliwości percepcyjnych i bywa porządkiem samym dla siebie.

W trzecim epizodzie miejsce harmonicznego tła w postaci sześciódźwięków granych przez instrumenty smyczkowe zajmują — powierzone wiolonczelom i kontrabasom, a więc instrumentom stosownym do „zamierającej” dramaturgii — sekwencje opadających klasterów. Są to pięciódźwiękowe klasterzy półtonowe, podobne do materiału użytego w środkowym epizodzie, lecz wydłużone w stosunku do niego rytmicznie (a więc potraktowane analogicznie jak motywy instrumentów dętych wobec pierwszego ustępu). Jest to jeden z pierwszych przykładów charakterystycznej dla Lutosławskiego techniki polegającej na nakładaniu na siebie elementów sąsiadujących odcinków.

Z *I Postludium* wiązało się pierwsze zamówienie, jakie Lutosławski otrzymał z Zachodu. Z okazji stulecia Międzynarodowego Czerwonego Krzyża organizatorzy obchodów zwrócili się do kilku kompozytorów z prośbą o nowe utwory; obok Lutosławskiego uhonorowany został takim wyróżnieniem Benjamin Britten, Frank Martin i Dymitr Szostakowicz. W programie koncertu Orkiestry Symfonicznej Szwajcarii Romańskiej pod dyрекcją Ernesta Ansermeta, który odbył się 1 września 1963 roku w Genewie, wykonano jednak tylko trzy nowe dzieła zatytułowane: *Cantata Misericordium* Brittena, *Inter arma caritas* Martina i *Per humanitatem ad pacem* — takim bowiem tytułem opatrzył swą partyturę Lutosławski; Szostakowicz nie skomponował niczego, usprawiedliwiając się złym stanem zdrowia⁷. Lutosławskiemu nie udało się przyjechać na koncert do Genewy. Wkrótce po prawykonaniu okolicznościowy podtytuł został wycofany. *Postludium* włączyło do swego repertuaru kilku dyrygentów, lecz nigdy nie zdobyło ono większej popularności. W 1964 roku, nie dysponując żadnym nowym utworem, Luto-

⁷ Prawdopodobnie była to odmowa dyplomatyczna, bowiem Szostakowicz przez całe życie konsekwentnie odmawiał przyjmowania jakichkolwiek zamówień płynących z Zachodu.

sławski zaproponował *Postludium* organizatorom „Warszawskiej Jesieni”. Po ogromnym zainteresowaniu, jaki rok wcześniej wzbudziły *Trzy poematy*, wykonanie *Postludium* przez WOSPRiT pod dyktando Jana Krenza przyniosło raczej *succès d'estime*, choć publiczność wymogła na wykonawcach powtórzenie utworu. Później, kiedy Lutosławski rozwinął działalność dyrygencką, od czasu do czasu włączał *I Postludium* do programów koncertowych, a nawet nagrał je na płytę⁸, choć podkreślał, że „jest to utwór bardzo krótki i nie wiadomo, gdzie go w programie symfonicznym umieścić”⁹.

Pozostałe dwa *Postludia* są utworami dziś już zupełnie zapomnianymi, acz i one budzić mogą zainteresowanie niebanalnymi rozwiązaniami warsztatowymi.

Charakterystyczną cechą *II Postludium* jest ustawiczny ruch w bardzo szybkim tempie. Idea tego rodzaju ruchu — utrzymanego w stonowanej dynamice — ma swoje źródło w początku drugiej części *Koncertu na orkiestrę*, lecz materia muzyczna jest całkowicie odmienna. Kompozytor operuje rozmaitymi wariantami tych samych komórek interwałowych i motywów rytmicznych granych przez kilka instrumentów i tworzących swojego rodzaju „wiązkę” głosów¹⁰. Nakładane na siebie, wywołują złudzenie braku synchronizacji pomiędzy głosami i tym samym po raz pierwszy w muzyce Lutosławskiego dochodzi do rozmycia wyrazistości harmonicznego. Jest to szczególnie dobrze słyszalne w momentach, gdy kilka głosów równocześnie wykonuje podobne frazy w tym samym rejestrze, a efekt ów wynika z nierównoczesnego ukazywania się poszczególnych składników akordu. W drugiej połowie *II Postludium* (takt 115) pojawia się dwunastodźwięk — identyczny z dwunastotonowym akordem obecnym w pieśni *Rycerze* i w *Apogeum z Muzyki żałobnej*. Pomimo innowacji technicznych utwor nie dorównuje poprzedniemu *Postludium*, pozostawiając po sobie wrażenie raczej szkicu lub próby, nie zaś dzieła skończonego, zapadającego w pamięć słuchaczy.

⁸ EMI ED 291172-1 oraz EMI Electrola 1C 165-03231 (komplet sześciu płyt długogrających, zawierających wszystkie ważniejsze utwory napisane do 1976).

⁹ *Potrzeba natchnienia...*, op. cit., s. 62.

¹⁰ Określenie kompozytora użyte w latach siedemdziesiątych w odniesieniu do *Preludów i fugi*, w których zastosowana została podobna zasada konstrukcyjna.

III Postludium zbudowane jest nie mniej ściśle i konsekwentnie jak obydwa poprzednie. Rozpoczyna je kwartowy akord grany tutti w dynamice fortissimo (*h-e-a*), który w dalszym przebiegu utworu pojawiać się będzie wielokrotnie, zawsze zapowiadając nowy, kontrastujący epizod¹¹. Częste powroty tego akordu sprawiają jednak, że w pewnym momencie słuchacz przestaje odbierać go jako współbrzmienie inicjujące nowy odcinek, a wręcz przeciwnie — zaczyna traktować jako zaburzenie w rozwoju muzyki. Akord pojawia się 36 razy w niezmiennych postaci interwałowej oraz tej samej dynamice. Dopiero pod sam koniec *III Postludium*, wraz z narastaniem głośności, napięcie potęguje niespodziewana zmiana w jego budowie, gdyż stałe dotąd struktury kwartowe zastępują wielokosekundowe (*f-g-a*); ponadto dotychczasowy, nieustanny pęd dwukrotnie przerywa pauza generalna. Począwszy od czterdziestego powtórzenia akordu interwały zmieniają się raz po raz, następują kolejno tercje wielkie (*des-f-a*), tercje małe (*es-ges-a*), sekundy małe (*g-as-a*). Akord sekundowy powtarza się pięciokrotnie w dynamice forte fortissimo, a następnie sześć razy coraz ciszej (*ff-f-mf-mp-p-pp*). Utwór urywa się, sprawiając takie wrażenie, jakby sprężyna napędzająca mechaniczną zabawkę rozkręciła się prawie do końca i resztkami energii poruszała drgający jeszcze mechanizm. Jest to jeden z najoryginalniejszych pomysłów formalnych w dotychczasowym dorobku Lutosławskiego.

Obydwa te *Postludia* długo czekały na pierwsze wykonanie. Doszło do niego dopiero 8 października 1965 roku w Krakowie, w czasie jubileuszu dwudziestolecia Polskiego Wydawnictwa Muzycznego. Był to szczególnie moment w dziejach krakowskiej oficyny, na emeryturę bowiem odchodził jej założyciel i dotychczasowy dyrektor Tadeusz Ochlewski, przekazując stanowisko pełnemu inicjatywy i zapału Mieczysławowi Tomaszewskiemu. Na uroczystym koncercie Orkiestry Filharmonii Krakowskiej pod batutą jej ówczesnego dyrektora artystycznego Henryka Czyży przedstawił *Anaklasis* Pendereckiego oraz wszystkie trzy *Postludia*, a rozentuzjasmowana publiczność wymogła na wykonawcach powtórzenie ostatniego z nich. Tydzień później 3 *postludia*, ale w innym

¹¹ Pomysł ten w bardzo podobny sposób wykorzystany będzie w następnym utworze, w pierwszej części *Gier weneckich*.

wykonaniu — WOSPRiT pod batutą Jana Krenza — nagrano archiwalnie. W następnych latach utwory te sporadycznie trafiały na estrady, jednakże jako cykl nie zdomowiły się w repertuarze, a i sam kompozytor nie żywił do nich większej sympatii, do czego się zresztą przyznawał:

... w ogóle nie wykonuję utworów, które uważam za nieudane, do których nie chcę wracać. To są *Postludia II i III*. One mi oddały pewną przysługę, ponieważ były pierwszymi orkiestrowymi utworami na większą skalę z zastosowaniem rezultatów mojej pracy nad językiem muzycznym. Jedynie pierwsze *Postludium* uważam za godne ewentualnej uwagi...¹²

¹² *Potrzeba natchnienia...*, op. cit., s. 62.