

Gry weneckie

Utożsamienie Lutosławskiego z awangardą w znacznej mierze dokonało się za sprawą *Gier weneckich*, utworu powstałego w latach 1960–61. Wcześniej, w 1958 roku, Lutosławski powziął myśl stworzenia cyklu na wielką orkiestrę, w którym kluczową ideę dramaturgiczną stanowić miało przygotowywanie rozbudowanej kulminacji dzieła przez kilka wyraźnie skromniejszych części. Realizacja tego zamierzenia nie przebiegała jednak pomyślnie, gdyż wstępne ustępy rozrastały się do rozmiarów nie pozwalających na traktowanie ich jako zaledwie wprowadzenia do finału. Kompozytora nie zadowalał też fakt, iż nowa muzyka aż nadto przypominała mu poprzednie dzieła. Po napisaniu trzech części „przygotowawczych” zrezygnował więc z pracy nad dalszymi i podjął próbę zmierzenia się z finałem. Mimo nieustających poszukiwań satysfakcjonującego rozwiązania, ostateczny kształt utworu wciąż jednak pozostawał niejasny. Moment olśnienia wyzwolił *Koncert fortepianowy* Johna Cage’a: utwór z 1958 roku, w którym amerykański twórca posłużył się techniką aleatoryczną.

Przypadek sprawił, że w 1960 roku usłyszałem przez radio *Koncert* na fortepian i orkiestrę Johna Cage’a i w ułamku sekundy zdałem sobie sprawę z możliwości zastosowania zupełnie nowej dla siebie metody komponowania. Oczywiście, sama muzyka Cage’a, którą znałem dużo wcześniej nie miała na to większego wpływu. Cage w odpowiedzi na tak zwany totalny serializm lat pięćdziesiątych stworzył coś, co znajdowało się na antypodach tej doktryny: przeciwstawił jej muzykę powstającą na zasadzie przypadku. Stąd termin — aleatoryzm¹. Dla mnie metoda ta była — i jest

¹ Pojęcie aleatoryzmu pochodzi z łac. *alea* — gra w kości. Zjawisko to zaistniało w muzyce ok. 1950, termin wprowadził natomiast Pierre Boulez w wykładzie „Alea” wygłoszonym w Darmstadtzie w 1957, opubl. — *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*,

nadal — zupełnie obca. Tym niemniej owo zetknięcie się w danej chwili z muzyką Cage’a — poprzez słuchanie wspomnianego koncertu — pobudziło moją wyobraźnię. [...] Nagle zdałem sobie sprawę z sensowności wprowadzenia do mojej muzyki, w sobie tylko właściwy sposób, elementu przypadku. Był to pomysł wizji dźwiękowej, idei, nad którą od tego momentu zacząłem pracować.²

Pod wpływem tego odkrycia porzucił pracę nad cyklem symfonicznym, który sprawiał mu tyle kłopotów (trzy skomponowane już części stały się *Postludiami*). Uczynił to tym skwapliwiej, że Andrzej Markowski oczekiwał od niego nowego premierowego utworu na skromniejszą obsadę na prestiżowy koncert Orkiestry Kameralnej Filharmonii Krakowskiej zaproszonej do udziału w weneckim Biennale na wiosnę 1961. Nie było to zamówienie organizatorów festiwalu, a jedynie prośba dyrygenta, Lutosławski zwrócił się zatem do Ministerstwa Kultury i Sztuki z podaniem o stypendium na napisanie nowej partytury. Minister nie zatwierdził zamówienia, kompozytor udał się więc na rozmowę, by osobiście wyjaśnić sprawę i wtedy usłyszał: „My zamawiamy takie rzeczy, które są nam potrzebne”. Ponieważ Lutosławski nie zrezygnował z dalszych zabiegów, „wybuchł mały skandalik i w końcu to zamówienie przyszło”³.

Czasu na napisanie utworu pozostawało niewiele, tym bardziej twórca, który z rozmysłem cyzelował każdy szczegół partytury. Niemniej w marcu Lutosławski zdołał ukończyć część środkową oraz końcową, a 5 kwietnia postawił ostatnią nutę pierwszej części. Nowe dzieło wykonano 24 kwietnia w weneckim Teatro La Fenice i chociaż u publiczności odniosło sukces, nie zadowoliło swego twórcy. Lutosławski powrócił więc do pracy nad *Grami weneckimi*, aby dopisać jeszcze jedną część

Mainz 1958. Boulez wiele uwagi poświęcił metodom i procesowi sterowania przypadkiem, który miał sprawiać, że wykonawca stawał się współtwórcą dzieła muzycznego. Lutosławski nawiązał do marginesowych przejawów aleatoryzmu, wykorzystując je niejako wbrew założeniom głównych pomysłodawców. Nie ograniczył bowiem odpowiedzialności kompozytora za ostateczny kształt muzyki, nie poddał jej działaniu przypadku, ani nie dopuścił różnych możliwości kształtowania formy. Pod tym względem pozostał wierny tradycji muzyki europejskiej, w której o formie i harmonii w pełni decyduje kompozytor.

² B. Gieraczyński *Klasyk muzyki współczesnej*, „Forum” 1989 nr 35, s. 18, przedr. *Witold Lutosławski in Interview*, „Tempo” 1989 nr 170.

³ M. Kominek *Nigdy nie byłem neoklasykiem*, „Studio” 1992 nr 3, s. 4.

— znalazła się na trzecim miejscu cyklu, jak również dokonać pewnych zmian w skrajnych ustępach. Był to jedyny przypadek w jego kompozytorskiej biografii, gdy nie tylko dodał część do — wydawałoby się — skończonego utworu, ale również przerobił to, co już zostało wykonane⁴. Nietypowe zachowanie wynikało z zastosowania techniki tak nowej i specyficznej, że podczas pracy nad utworem kompozytor nie był w stanie przewidzieć ostatecznego rezultatu brzmieniowego: „wystąpiły bardzo istotne problemy wykonawcze. Próby do Festiwalu weneckiego nasunęły mi wiele spostrzeżeń dotyczących zarówno sposobu wykonania, jak i samego zapisu⁵. Stąd wynika konieczność podjęcia pracy nad drugą wersją, nie mówiąc już o dokończeniu brakującej trzeciej części”⁶. Nową wersję, ukończoną 28 sierpnia, po raz pierwszy usłyszano 16 września 1961 podczas koncertu inauguracyjnego V „Warszawską Jesień”, w wykonaniu orkiestry Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Witolda Rowickiego.

Nowatorstwo *Gier weneckich* polegało na użyciu pewnych elementów aleatoryzmu i to w sposób odmienny od tego, w jaki posługiwał się nim Cage. Istotą aleatoryzmu Lutosławskiego stanowi przede wszystkim odstąpienie od wspólnego podziału metrycznego dla całej orkiestry bądź wylonionego z niej zespołu. Muzyków nie obowiązują wspólne kreski taktowe, niemniej zadaniem ich nie jest improwizacja, lecz wykonywanie dźwięków precyzyjnie zapisanych w nutach. Minimalne różnice pomiędzy wykonaniami, wynikające z faktu, iż poszczególni wykonawcy za każdym razem nieco inaczej realizują swoje partie, nie zmieniają brzmienia samej muzyki. Poza tym fragmenty aleatoryczne organicznie wiążą się z epizodami zapisanymi tradycyjnie i właśnie ta-

⁴ W 1966 wykonano niekompletną *II Symfonię*. W tym jednak przypadku Lutosławski nie poprawiał dzieła po wykonaniu, lecz dopisał wcześniej zaplanowaną część początkową.

⁵ Zapis *Gier weneckich* jest w dużej mierze niekonwencjonalny, toteż kiedy kompozytor zwrócił się do Komisji Stypendialnej Ministerstwa Kultury i Sztuki ze wspomnianą wyżej prośbą o zakup utworu, nie mógł podać wymaganych w ówczesnych czasach danych dotyczących ilości taktów. Uzasadził to: „[liczby taktów] nie można ustalić, ponieważ [utwór] zawierać będzie obszerne partie bez kresek taktowych”. Był to bodaj pierwszy przypadek stawiający członków komisji wobec nowego, prawnie nie uregulowanego wtedy problemu; kopia podania w Fundacji Paula Sachera.

⁶ B. Pilarski, op. cit.

kie zestawienie dwóch przeciwstawnych sposobów gry zespołowej jest jednym z fundamentów konstrukcji nie tylko *Gier weneckich*, lecz prawie wszystkich późniejszych dzieł Lutosławskiego.

Pierwsze zastosowanie tej techniki dało mi poczucie wyzwolenia z ryzów [...] jakie hamowały poważnie rozwój mego „myślenia muzycznego”. Znalazłem sposób na to, aby pewne dźwiękowe wyobrażenia, które nurtowały mnie od dawna, zrealizować w sposób odpowiadający rzeczywistym możliwościom grających na instrumentach żywych ludzi. W związku z tym widzę możliwość rozwijania dalej tej techniki w najbliższej i dalszej przyszłości.⁷

Dla książki programowej „Warszawskiej Jesieni” Lutosławski tak skomentował tę nowość:

Rozluźnienie związków czasowych pomiędzy dźwiękami, to — wydawałoby się — niewielka innowacja. A jednak konsekwencje jej mogą mieć dla warsztatu kompozytora olbrzymie znaczenie. Mam na myśli zarówno możliwość ogromnego wzbogacenia strony rytmicznej utworu bez zwiększania trudności wykonawczych, jak i dopuszczenie swobodnej, pełnej, zindywidualizowanej gry na instrumentach w ramach zespołu orkiestrowego. Te elementy techniki aleatorycznej pociągnęły mnie przede wszystkim. Otwierają mi bowiem drogę do realizacji szeregu wizji dźwiękowych, które inaczej pozostałyby dla mnie na zawsze w sferze wyobraźni. [...] W mojej kompozycji czynnikiem kierującym pozostaje nadal jej autor, zaś wprowadzenie przypadku w ściśle przewidzianym zakresie jest tylko sposobem działania, a nie celem samym w sobie. Sposób wykonania, jaki przewiduję dla mego nowego utworu, zdecydował o użyciu w jego tytule słowa „gry”. Nazwałem je zaś „weneckimi” ze względu na fakt pierwszego ich wykonania w ramach Festiwalu Muzyki Współczesnej w Wenecji w kwietniu br.⁸

⁷ List do Stefana Jarocińskiego z 23 IX 1961 cyt. za: S. Jarociński *Indywidualność Lutosławskiego*, „Ruch Muzyczny” 1961 nr 21, s. 6. Nad znalezieniem odpowiedniego sposobu notowania swoich pomysłów, a tym bardziej nad ich realizacją, Lutosławski zastanawiał się od dłuższego czasu. Świadczyła o tym np. jego wypowiedź na temat muzyki elektronicznej: „Interesuje mnie ona szczególnie z jednego powodu. Wiadomo, że rozwój muzyki idzie obecnie w kierunku takich koncepcji i rytmicznych, i czysto dźwiękowych, które stawiają bardzo duże trudności wykonawcy. Pewne rytmy, również pewne następstwa dźwięków, a szczególnie pewne problemy gry zespołowej stwarzają wielkie trudności wykonawcom. Istnieją utwory, które wprost niepodobieństwem jest wykonać zgodnie z wolą autora. Tu widzę niezwykle szerokie pole do wykorzystania mechanizmów”; *O studiu eksperymentalnym...*, op. cit.

⁸ Książka programowa V „Warszawskiej Jesieni” 1961, s. 10.

Jeszcze obszerniej wypowiedział się na temat aleatoryzmu w rozmowie z Bohdanem Pilarskim.

Słowo „gra” jest użyte w tytule w znaczeniu zbliżonym do znaczenia słowa „zabawa”, które może byłoby zbyt dosadne. W sposobie grania niektórych partii utworu przez muzyków jest przewidziana duża doza swobody. Muzyka ostatniego dziesięciolecia doszła do stadium, w którym wykonawca niejednokrotnie skazany był na wypełnianie roli mechanizmu do grania. Powiedzmy, że był to zawsze mechanizm niedostatecznie precyzyjny. Muzyk-wykonawca jest przecież istotą żywą, jest indywidualnością artystyczną; posiada wrażliwość i zespół odruchów właściwy dla jego artystycznej natury. Te wszystkie fakty muszą być wzięte pod uwagę przez kompozytora, który widzi swój utwór nie tylko jako wyabstrahowaną wizję dźwiękową, ale także jako zdarzenie, w którym bierze [udział] szereg ludzkich istot. W szeregu miejsc partytury *Gier weneckich* można znaleźć sposoby w jakie staram się muzykowi-wykonawcy dać możliwość wykorzystania jego naturalnych popędów związanych z grą na instrumencie, a więc wszystkiego tego, co różni żywego i wrażliwego muzyka-wykonawcę od precyzyjnego mechanizmu produkującego dźwięki. To wszystko [...] wyjaśnia w pewien sposób dlaczego wykonanie mojego utworu podobne jest do swojego rodzaju gry.

[...] Aleatoryzm jest w tej chwili terminem wieloznacznym. Chodzi tu o wprowadzenie przypadku jako czynnika rządzącego zjawiskami dźwiękowymi. Rola i znaczenie aleatoryzmu w utworze muzycznym zależy od tego, na jakim szczeblu konstrukcji utworu muzycznego wprowadza się przypadek. Otóż typowym przykładem aleatoryzmu najwyższego szczebla, tzn. wyniesienia przypadku do kierowniczej roli w przebiegu utworu muzycznego, jest Cage i jego szkoła. Co do mnie, to nie jestem zainteresowany w tym zastosowaniu aleatoryzmu. Zarówno w *Grach weneckich*, jak i w utworach, które zamierzam w najbliższej przyszłości realizować, przypadek wprowadzony zostaje na stosunkowo niskim szczeblu w hierarchii muzycznego tworzywa. Chodzi mi mianowicie o umożliwienie wykonawcy — członkowi zespołu niezależnej solistycznej gry, a nie o wielowersjowość utworu lub o element zaskoczenia słuchacza.⁹

Zapytany przy tej okazji o to, czy uważa *Gry weneckie* za utwór eksperymentalny, Lutosławski odpowiedział:

Nie skomponowałem nigdy czysto eksperymentalnego utworu, który nadawałby się — w moim pojęciu — do wykonania publicznego. Eksperymenty robi się w pracowni, a ich efektem są utwory przeznaczone do wykonania.¹⁰

⁹ B. Pilarski, op. cit.

¹⁰ Ibidem.

Wiść o nowym utworze Lutosławskiego wzbudziła ogromne zainteresowanie w środowisku muzycznym. Jeszcze przed prawykonaniem ukazał się pełen zachwytu artykuł Bohdana Pocięja napisany po lekturze partytury i zakończony entuzjastycznym wnioskiem: „Stosunek *Gier weneckich* do osiągnięć awangardy europejskiej wydaje się być stosunkiem niezależnej równoległości”¹¹. Stefan Jarociński relacjonował z Wenecji: „z nowej muzyki [wykonanej na obu koncertach Markowskiego] największy oddźwięk wzbudziły i najwięcej pochwał wśród muzyków zbierały *Jeux venitiens* — najnowsza, nieskończona jeszcze, «aleatoryczna» ale bardzo oryginalna kompozycja Lutosławskiego”¹². Po pierwszym polskim wykonaniu Jarociński opublikował artykuł, w którym nie tał podziwu dla nowego utworu przyjaciela, a całość wywodu opatrzył efektownym i wielce sugestywnym mottem o samotności artysty z Jean-Paul Sartre’a¹³. Tymczasem warszawskojesienna publiczność przyjęła *Gry weneckie* z mniejszym entuzjazmem niż kilka lat wcześniej *Muzykę żalobną*. Niektórzy słuchacze poczuli się nimi wręcz skonsternowani, a Jarosław Iwaszkiewicz na łamach „Przeglądu kulturalnego” (z 5 X) wyznał, że spodobał mu się tylko ich tytuł. *Gry weneckie* tak bardzo różniły się od poprzednich utworów swego autora, że nie wahano się podejrzewać Lutosławskiego o to, iż przede wszystkim chciał zmanifestować swój akces do awangardy. Niemniej wśród krytyków i muzykologów dzieło to — obok *Trenu* Pendereckiego oraz *Wierszy* na fortepian i orkiestrę Szabelskiego — zyskało miano „jednego z najwybitniejszych wydarzeń Jesieni”¹⁴, i to z powodu swego nowatorstwa. Ciekawe, czy taka kwalifikacja satysfakcjonowała Lutosławskiego, skoro jeszcze w 1959 zapisał sobie myśl, którą w przyszłości chętnie powtarzał publicznie:

¹¹ B. Pocięj „*Gry weneckie*”. *Nowy utwór Witolda Lutosławskiego*, „Ruch Muzyczny” 1961. nr 10, s. 4.

¹² S. Jarociński *Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej w Wenecji*, „Ruch Muzyczny” 1961 nr 12, s. 16.

¹³ „I nagle wolność runęła na mnie i przeniknęła mnie do szpiku kości [...] Poczulem się samotny [...] jak człowiek, który zgubił swój cień, i Niebo okazało się nagle puste i nie było już ani Zła ani Dobra, ani nikogo, kto by mógł mi rozkazywać [...] Skazany już jestem na to, aby nie uznawać innego prawa niż własne [...] muszę iść własną drogą” (*Sartre Muchy*); S. Jarociński *Indywidualność Lutosławskiego*, op. cit.

¹⁴ B. Pilarski, op. cit.

Słabe są dzieła sztuki, których główną zaletą jest ich nowość. Cecha ta bowiem jest tą właściwą, która najszybciej się starzeje.¹⁵

Powstanie *Gier weneckich* wyznaczyło w twórczości Lutosławskiego pewną cezurę stylistyczną, acz nie przyniosło wyraźnego przełomu. W dotychczasowych utworach kompozytor coraz wyraźniej przejawiał skłonność do potęgowania ścisłości i złożoności języka muzycznego. Wprowadzenie elementu przypadku zachwiało tą konsekwencją, lecz równocześnie w zakresie harmonii *Gry weneckie* bardzo wyraźnie zachowały pokrewieństwo z *Muzyką żałobną* i *Pięcioma pieśniami*, w których Lutosławski posłużył się dwunastodźwiękowymi akordami-agregatami. Utrzymane zostały w nich dotychczasowe zasady organizacji materiału dźwiękowego, chociaż rozluźniając związki czasowe między głosami kompozytor stanął przed koniecznością przewidywania wszystkich kombinacji współbrzmień mogących wystąpić podczas wspólnej gry ad libitum.

Forma *Gier weneckich* nawiązuje do niezrealizowanej koncepcji symfonicznej z końca lat pięćdziesiątych. Stanowi czteroczęściowy cykl, w którym rozmiary trzech pierwszych ogniw równoważy czwarte — najdłuższe, przynoszące kulminację całości. Taką właśnie formę Lutosławski stosować będzie w wielu późniejszych dziełach.

W *Grach weneckich* pojawiło się szereg innowacji jednorazowych, które — jak się wydaje — mogłyby świadczyć o chwilowej fascynacji Lutosławskiego awangardowymi nowinkami. Znalazły się wśród nich niekonwencjonalne, acz nie zawsze wyrafinowane sposoby gry, a także nowoczesna z wyglądu, choć niekoniecznie przejrzysta notacja. Na przykład cała pierwsza część zapisana została w postaci diagramu, który wprawdzie pozwala na poważną oszczędność miejsca, lecz za to zdecydowanie zaciemnia obraz partytury. W drugiej i czwartej części klasterzy fortepianowe wykonywać należy przyciskając wszystkie klawisze pomiędzy podanymi dźwiękami dwoma sztywnymi rurkami kartonowymi, a długość ich podana jest z dokładnością do pół centymetra! W szczególności zapisu kompozytor posunął się tak daleko, że dokładnie okre-

¹⁵ Notatnik, 7 XII 1959, Fundacja Paula Sachera. *Gry weneckie* należą dziś do najrzadziej wykonywanych utworów Lutosławskiego.

ślił, jakie rurki przeznaczone są dla białych, a jakie dla czarnych klawiszy, jak również którymi posłużyć winien się pierwszy, a którymi drugi pianista.

Niejednokrotnie daje o sobie znać przerost ścisłości zapisu nad zamierzonym efektem brzmieniowym — swobodnym, a zarazem bardzo złożonym. Uzmysławia to na przykład część pierwsza: quasi-improwizacyjna, o migotliwym brzmieniu, a w istocie oparta na rygorystycznych porządkach harmonicznym. Składa się ona z ośmiu odcinków, w tym z refrenu powracającego czterokrotnie, za każdym razem w większej obsadzie. Kotły i perkusja grają dźwięki o nieokreślonych wysokościach, toteż z harmonicznego punktu widzenia znaczenie mają jedynie partie drzewa, blachy i fortepianu. Materiał przydzielony instrumentom dętym drewnianym, obecnym już w pierwszym refrenie, opiera się na symetrycznym dwunastodźwięku (*g-a-c-d-e-fis-h-cis-es-f-as-b*):

1

Gry weneckie, cz. I



W grze uczestniczy tylko siedem instrumentów, więc dla uzyskania pełnego dwunastodźwięku każdy z nich musi wykonywać po kilka dźwięków. Te parodźwiękowe komórki o różnej długości, przeważnie grane w bardzo szybkim tempie, zawsze obejmują te same dźwięki i zawsze usytuowane są w tym samym rejestrze, zgodnym z położeniem w dwunastodźwięku przypisanym danej grupie instrumentów.

Dęte blaszane i fortepian, włączające się do gry w kolejnych powtórzeniach refrenu, tworzą odrębną warstwę. Dźwięki do niej dobierane są z innego, choć także symetrycznego dwunastodźwięku (*h-dis-c-e-g-as-a-b-cis-eis-h-dis*) (zob. przykł. 2, s. 34).

Do połączenia obu dwunastodźwięków dochodzi w ostatnim refrenie, w wyniku czego tworzy się symetryczny akord 24-dźwiękowy (2×12) o następującej strukturze interwałowej:



3w-6w-3w-3m-2w-3m-2w-2w-2w-2m-2m-2m-2w-2w-2w-3m-2w-3m-3w-6w-3w.

Faktura utworzona z drobnych wartości rytmicznych i ciągle zmieniających się wysokości sprawia, że nawet w przypadku bardzo wytrawnego słuchacza szanse wysłyszenia tak złożonych porządków harmonicznym wydają się niewielkie. Kiedy dwanaście instrumentów w bardzo szybkim tempie wykonuje grupy trzydziestodwójek, zagranie kilku nut innych niż podane w partyturze może ująć uwagę nawet najbardziej wnikliwego odbiorcy pozbawionego możliwości konfrontowania wykonania z zapisem.

Gry weneckie stały się pierwszym słowem Lutosławskiego w nowej technice, punktem wyjścia dla następnych dzieł, w których coraz bardziej indywidualizował się sposób, w jaki korzystał on z aleatoryzmu. Krystalizacja własnego języka zajęła mu prawie całe lata sześćdziesiąte, a z perspektywy późniejszych utworów wyraźnie widać, jak mocno *Gry weneckie* uzależnione były od estetyki panującej u schyłku lat pięćdziesiątych.

Kiedy w parę lat później [po napisaniu utworu] usłyszałem raz jeszcze *Koncert fortepianowy* Cage'a, nie mogłem odnaleźć w nim niczego, co pierwotnie pobudziło moją wyobraźnię — wspominał kompozytor pod koniec lat osiemdziesiątych. — Jednak nigdy nie ukrywałem uczucia wdzięczności dla tego amerykańskiego twórcy, bowiem utwór jego przez przypadek darował mi dosyć niezwykły moment. I kiedy Cage zwrócił się do mnie w latach sześćdziesiątych z propozycją przysłania mu jakiegokolwiek rękopiśmiennego szkicu mojej muzyki dla zreprodukowania w swojej książce *Notations*, wysłałem mu całą partyturę *Jeux venitiens*, pierwszego utworu napisanego w konsekwencji słuchania jego *Koncertu* na fortepian i orkiestrę.¹⁶

¹⁶ „A potem łobuz Cage sprzedał komuś mój rękopis!”, relacja K. Meyera.

Owoce owego momentu olśnienia były niebagatelne, gdyż nowa technika szybko zrobiła zawrotną karierę. Kompozytorzy młodszego pokolenia, a nawet rówieśnicy Lutosławskiego, nągninnie poczęli stosować taki właśnie ograniczony aleatoryzm. W setkach partytur pojawiały się charakterystyczne wężyki oznaczające powtórzenia nut umieszczonych przed nimi i wkrótce stały się one konwencją, podobnie jak kilkadziesiąt lat wcześniej motoryczny ruch szesnastkowy w utworach neoklasycystycznych. Taka metoda komponowania pozwalała szybko i łatwo zapisywać partytury, często jednak przynosiła żalotne rezultaty artystyczne. Wprowadzając pewną dowolność gry, epigoni Lutosławskiego zazwyczaj bowiem nie zastanawiali się nad wynikającymi z niej współbrzmieniami. Tymczasem, jeśli nawet drobiazgowość partytury *Gier weneckich* może wydawać się przesadna, to w następnych utworach Lutosławskiego właśnie precyzja w układaniu i przewidywaniu współbrzmień zaowocowała niepowtarzalnym, charakterystycznym brzmieniem jego muzyki.

Technikę stworzoną w *Grach weneckich* kompozytor nazywał rozmaicie: „aleatoryzmem kontrolowanym”, „aleatoryzmem ograniczonym”, „techniką zbiorowego ad libitum”, „aleatorycznym kontrapunktem” itp. Większość z tych określeń szybko zyskała szeroką aprobatę, na trwale łącząc się z nazwiskiem Lutosławskiego — podobnie jak wcześniej punktualizm z Webernem, a śpiew ptaków z Messiaenem. Hasło „aleatoryzm ograniczony” rozpoznawano nawet poza środowiskiem muzyków¹⁷.

¹⁷ W kilka lat po powstaniu *Gier weneckich* Lutosławski odwiedził krakowską „Piwnicę pod Baranami”. Programy kabaretu bardzo często improwizowano z myślą o gościach znajdujących się na widowni, więc niezrównany Piotr Skrzynecki zawołał: „Proszę państwa, proszę państwa! Witamy wśród nas znakomitego kompozytora Witolda Lutosławskiego! Jakże wiiiieeelki jest to kompozytor!! Jakże ograniczoony jest jego aleatoryzm!” Gromki śmiech na sali stanowił potwierdzenie popularności kompozytora i zrozumienia dla gry słów.

II Symfonia

Witold Lutosławski należał do nielicznych kompozytorów swojego pokolenia, których na równi z poszukiwaniami w dziedzinie harmonii, rytmu, nowych barw instrumentalnych i innych elementów dzieła muzycznego interesowało odejście od tradycyjnej formy muzycznej. Pod tym względem różnił się nawet od tych swoich poprzedników, których muzyka była mu szczególnie bliska, jak Roussel, Bartók, Prokofiew i Strawiński, gdyż oni na ogół budowali swoje dzieła w mniejszym lub większym stopniu korzystając ze schematów znanych od klasycyzmu. Dążąc do stworzenia oryginalnej dramaturgii wielkiej formy Lutosławski czerpał zarówno z doświadczeń zdobywanych w kolejnych utworach, jak również z wieloletnich przemyśleń nad istotą rozwoju dzieła muzycznego w czasie. Ubolewał, że zagadnienie to wielu kompozytorom XX wieku jest obojętne.

Uwrażliwienie na tę problematykę w dużej mierze zawdzięczał Witoldowi Maliszewskiemu. Opierając się na wiedzy zdobytej na kursie Aleksandra Głazunowa, na jaki przed laty uczęszczał w czasie studiów w Petersburgu oraz ideach Borysa Asafiewa, Maliszewski stworzył koncepcję, według której nauczał studentów form. Podstawę jej stanowiły „cztery charaktery”, lub rodzaje wypowiedzi muzycznej: wstępny, narracyjny, przejściowy i zamykający. Najważniejszy wśród nich był narracyjny, niosący podstawową „treść muzyczną” dzieła, pozostałe natomiast pełniły rolę „pomocnicze”, pozbawione takiego znaczenia. Odpowiednie dysponowanie „charakterami” w przebiegu formy miało na celu kierowanie uwagą słuchacza. Teorię tę Maliszewski wyjaśniał na przykładzie sonat Beethovena, ilustrując nimi swoje wykłady i w świadomości Lutosławskiego kompozytor ten został:

... najsubtelniejszym wirtuozem formy, jaki kiedykolwiek istniał. [...] Beethoven, w dziedzinie formy nauczył mnie czegoś, czego żaden inny kompozytor prawdopodobnie nie mógłby nauczyć, bo cechy tej nie posiada. Beethoven był mistrzem prowadzenia swego rodzaju gry z wyimaginowanym słuchaczem. Czy było to jego świadomym zamiarem — nie wiadomo, ale rezultat jest właśnie taki. Są to niesłychanie wyrafinowane sposoby prowadzenia swego słuchacza w jakimś kierunku, a następnie wprowadzenia jakiejś nieznacznej zmiany, po której okazuje się, że zmierzamy w kierunku zupełnie innym.¹

Można powątpiewać w to, czy faktycznie w dziejach muzyki nikt poza Beethovenem nie umiał „prowadzić gry z wyimaginowanym słuchaczem”, niemniej Lutosławski właśnie w jego dziełach dostrzegał ideał formy. Z kolei symfoniom Haydna przyznawał walor wyjątkowego zrównoważenia proporcji między kolejnymi odcinkami formy².

Idąc za wskazówkami nauczyciela, Lutosławski wiele wysiłku wkładał w precyzyjne obmyślenie formy swoich dzieł, troszcząc się o dramaturgię zarówno całości, jak i najdrobniejszych epizodów. Dał temu świadectwo już w *Wariacjach symfonicznych*, a potem wczesnych dziełach powojennych, z *Koncertem na orkiestrę* na czele. O ile jednak w tamtych utworach opierał się na schematach znanych z przeszłości, o tyle od czasu *Muzyki żałobnej* poszukiwania w tym zakresie doprowadzały go do rozwiązań coraz bardziej oryginalnych.

Dla Lutosławskiego forma muzyczna nie miała racji bytu w postaci abstrakcyjnej konstrukcji. Uważał — a w kręgach awangardy nie była to opinia ani powszechna, ani oczywista — że muzyka „istnieje przede wszystkim w percepcji słuchacza”³. Jej sens postrzegał więc wyłącznie w powiązaniu z reakcjami, jakie wywoła u odbiorców i to zarówno w czasie słuchania, jak również zapamiętywania utworu. Wielką formę zamkniętą rozumiał przede wszystkim jako taką:

... która zawdzięcza swe istnienie zdolności słuchającego do zapamiętania usłyszonej muzyki i integrowania jej poszczególnych fragmentów w czasie słuchania tak, aby utwór po wysłuchaniu (choćby wielokrotnym) dał się ująć jako wyobrażenie istniejące jakby poza czasem, podobnie jak obraz czy rzeźba.⁴

¹ T. Kaczyński *Potrzeba natchnienia*, „Odra” 1990 nr 11, s. 66.

² I. Nikolska *Rozmowy...*, op. cit., s. 29.

³ T. Sznajderski, op. cit., s. 6.

⁴ W. Lutosławski *Nowy utwór na orkiestrę symfoniczną*, op. cit., s. 8.

Oczywiście, stanowi to tylko jeden aspekt formy. Drugi, niemniej istotny, Lutosławski wyprowadzał z faktu, że:

... muzyka jest sztuką rozgrywającą się w czasie. A więc komponujemy ją między innymi po to, aby wywołać w słuchającym cykl określonych reakcji. W czasie wykonania słuchający jest niejako prowadzony przez kompozytora poprzez szczególne etapy utworu aż do jego zakończenia. [...] Zjawisko formy zamkniętej jest więc zjawiskiem złożonym, ponieważ opiera się na dwojakiej roli, jaką czas może odgrywać w utworze muzycznym: utwór przebiega wprawdzie w czasie, ale po wykonaniu, dzięki pamięci i zdolności słuchającego do integrowania doznań, ten sam utwór rozpoczyna w świadomości słuchającego swój byt niezależny od czasu i daje się ująć jako całość w jednym krótkim momencie.⁵

Szczególne zainteresowanie Lutosławskiego tymi zagadnieniami wynikało z głębokiego przeświadczenia o nieprzydatności wielkich, tradycyjnych form muzycznych do jego własnej twórczości. W rozbudowanych utworach epoki pobeethovenowskiej dostrzegał pewną niedoskonałość, wręcz przeszkadzającą mu w odbiorze wielu arcydzieł z przeszłości. Pewnego razu wyznał:

W klasycznej muzyce, a więc przede wszystkim u Haydna, Mozarta i kompozytorów im współczesnych, częścią podstawową była zawsze część pierwsza, finał zaś był lżejszym, przeważnie pogodnym zakończeniem. W epoce późnego romantyzmu, w symfonii Brahmsowskiej, były dwie podstawowe części — pierwsza i ostatnia. Po wysłuchaniu symfonii Brahmsa zawsze miałem uczucie znużenia, przeciążenia.⁶

Kiedy indziej opinię tę sformułował jeszcze dobitniej:

... symfonie Brahmsa przerastają uwagę słuchacza (przynajmniej takie jest moje zdanie). [...] Brahms moim zdaniem popsuł balans [klasycznej formy symfonii]. Jego koncerty i symfonie wyczerpują mnie: sprawiają, że jestem tak zmęczony, że nie mogę więcej percypować muzyki.⁷

⁵ Ibidem.

⁶ T. Kaczyński *Rozmowy...*, op. cit., s. 30.

⁷ I. Nikolska *Rozmowy...*, op. cit., s. 104. Zarzut postawiony Brahmsowi jest nie tylko powierzchowny, ale przy tym nieprawdziwy. Na szerszą skalę punkt ciężkości z pierwszej części do finału przeniósł Beethoven (*IX Symfonia*, ostatnie sonaty fortepianowe, *Kwartet smyczkowy* op. 130 z *Wielką Fugą* w finale). Poniekąd na antypodach „przeładowanych” symfonii Brahmsa stała dla Lutosławskiego muzyka Mahlera, o której miał wysoce krytyczne zdanie. „Mahler zużywa bardzo dużo czasu mając niewiele do powiedzenia”, wyraził się w prywatnej rozmowie, dodając o finale jego *III Symfonii*: „Jest to przeraźliwa lemoniada, w której nie ma żadnej materii muzycznej, a wszystko jest rozdeptane do niesłychanych rozmiarów”; relacja K. Meyera.

Zmęczenie to miało jednak siłę inspirującą:

Symfonie i koncerty Brahmsa — mimo szczerzego uwielbienia dla nich — wywierały na mnie wpływ „twórczo-negatywny”, co znajdowało polemiczne odzwierciedlenie w wielu moich utworach — na przykład w *II Symfonii* czy *Kwartecie smyczkowym*, programowo przeciwstawiających się brahmsowskiej koncepcji wielkiej formy.⁸

Lutosławski głęboko wierzył w możliwość stworzenia takiej formy, która stałaby w opozycji do przeszłości:

... wielka forma zamknięta jest dziś możliwa do stworzenia. Trzeba tylko znaleźć sposoby zaangażowania pamięci i zdolności przewidywania słuchającego pomimo faktu, że nie istnieją konwencje, którymi moglibyśmy się w tym celu posłużyć, ani przyzwyczajenia słuchacza, które by nam ułatwiły zadanie.⁹

... jeśli dłuższy utwór muzyczny ma rzeczywiście posiadać formę, to musi być ona w najogólniejszych zarysach łatwo uchwytna i [...] nawet przy pierwszym kontakcie z utworem, powinna być rozpoznawalna.¹⁰

Jego zdaniem wielokrotne słuchanie umożliwiałoby poznawanie i rozpoznawanie szczegółów formy. Jako kompozytor zwracał natomiast uwagę na konieczność dozowania informacji muzycznych w rozsądnych granicach. Taka forma nie powinna zanadto obfitować w tematy, ani przeciążać uwagi słuchacza.

... komponując utwór wymagający trzydzieści parę minut percepcji dźwięków, muszę liczyć się z „pojemnością percypującego”, muszę świadomie gospodarować jego siłami...¹¹

⁸ B. Gieraczyński, op. cit.

⁹ *Z zagadnień związanych z konstrukcją wielkich form zamkniętych*, kopia maszynopisu przekazana K. Meyerowi.

¹⁰ T. Kaczyński *Rozmowy...*, op. cit., s. 45–46.

¹¹ Ibidem, s. 55, także I. Nikolska *Rozmowy...*, op. cit., s. 104–105. W cytowanym wykładzie, przeznaczonym na kurs w Darmstadcie, problem ów przedstawił w bardziej złożonych słowach, świadomy specyficznych oczekiwań przyszłych słuchaczy: „Konstruując wielkie formy zamknięte, zdaję sobie zawsze sprawę z tego, że praca ta polega przede wszystkim na organizowaniu procesu percepcji mego utworu. Utwór muzyczny rozumiem nie tylko jako układ dźwięków w czasie, lecz również jako układ impulsów, jakie dźwięki te stanowią dla psychiki słuchającego oraz reakcji, jakie impulsy te z kolei w słuchającym powodują. Znajomość tych impulsów i reakcji na nie może opierać się jedynie na doświadczeniach samego kompozytora jako słuchacza muzyki i na jego przeświadczeniu, że wśród ewentualnych innych słuchaczy istnieje pewna liczba reagujących w podobny sposób”.

Wydaje się, że Lutosławskiemu trudność sprawiało zarówno ogarnięcie, jak i wyobrazenie sobie formy pełnej rozmachu, o ogromnym zróżnicowaniu emocjonalnym, tworzonej *al fresco*. Znalazł się więc w sytuacji szczególnej. Najbardziej odpowiadał mu rozbudowany aparat wykonawczy, natomiast nie czuł się dobrze w wielkiej formie, jako że muzyka była dla niego grą dźwięków, z której odrzucał epickość. (Może z tego samego powodu nie napisał rozważanego latami requiem ani opery, natomiast wypowiadał się w cyklach pieśni do surrealistycznej poezji, która odwoływała się bardziej do zmysłów — zwłaszcza wzroku — niż do emocji?). Rozmyślając nad tymi kwestiami doszedł do wniosku, że to, co dramaturgicznie najważniejsze, winno następować na końcu dzieła, natomiast zadaniem wcześniejszej muzyki byłoby jedynie przygotowanie słuchacza na ów moment:

... wydaje mi się, że to, co dałoby się nazwać „wypełnieniem”, może nastąpić w utworze muzycznym tylko jeden raz. Osobiście nie lubię kompozycji, po których wysłuchaniu mam uczucie zbliżone do przejedzenia.¹²

Po raz pierwszy Lutosławski eksperymentował z taką formą w nigdy nie ukończonym dziele orkiestrowym, które zajmowało go w latach 1958–60. Kilka niewielkich utworów poprzedzało jedno znacznie większe i dramaturgicznie bardziej złożony, wieńczący cykl. Powstały wtedy trzy utwory wstępne — późniejsze *Trzy postudia*, o czym była już mowa oraz szkice do ostatniego, obszerniejszego utworu, który nigdy jednakże nie został ukończony, acz fragmenty z niego wykorzystane zostały później w drugiej części *II Symfonii*¹³. Pomysł tego rodzaju formy udało się Lutosławskiemu zrealizować w *Grach weneckich*. W *Kwartecie smyczkowym* ograniczył się natomiast do dwóch tylko części i ta właśnie koncepcja posłużyć miała mu teraz w pracy nad nowym utworem symfonicznym.

Mój zamiar napisania utworu symfonicznego powzięty został szczęśliwie niemal akurat w momencie, gdy hamburska radiofonia (Norddeutscher Rundfunk) zwróciła się do mnie z propozycją skomponowania utworu, który mógłby być wykonany w październiku 1966 na setnym koncercie cyklu „Das Neue Werk”, poświęconego muzyce współczesnej.¹⁴

¹² T. Kaczyński *Rozmowy...*, op. cit., s. 55.

¹³ Fragment rozpoczynający się od cyfry part. 133.

¹⁴ W. Lutosławski *Nowy utwór na orkiestrę symfoniczną*, op. cit., s. 12.

Lutosławski nie zdążył ukończyć symfonii na czas, na czym przypuszczalnie zaważyła obfitość zajęć zrelacjonowanych w poprzednim rozdziale. Niemniej do premiery doszło w przewidzianym terminie i główną część utworu — rozpoczętą latem 1965, a ukończoną 4 września 1966 — hamburska orkiestra radiowa pod batutą Pierre’a Bouleza wykonała 18 października 1966. Z interpretacji tej kompozytor nie był wprawdzie zadowolony¹⁵, lecz koncert wspominał z satysfakcją, dodając zarazem, iż „żywa reakcja publiczności hamburskiej i tej, która przybyła z różnych stron na ów uroczysty koncert, nie mogła stłumić we mnie uczucia żalu, że przedstawiłem jej tylko część mego utworu, jego torso, nie mogąc dać właściwego pojęcia o całym zamierzeniu”¹⁶. Przy tej okazji Lutosławski otrzymał honorową plakietę Hamburskiej Akademii Sztuk, wręczoną mu następnego dnia po koncercie.

„Torso” tworzyło zasadniczą część utworu, hamburska publiczność mogła więc czuć się usatysfakcjonowana. Kompozytor pozostał natomiast z zadaniem dopisania doń części wstępnej — ukończył ją dopiero 24 kwietnia 1967.

Podobnie jak w *Kwartecie smyczkowym*, formę *II Symfonii* jednoznacznie określają tytuły obu części: *Hésitant i Direct*. Pierwsza istotnie sprawia wrażenie jakby niezdecydowanej, pełnej wahań „zapowiedzi”, na którą składa się wiele luźno połączonych ze sobą epizodów. Część drugą, znacznie obszerniejszą, charakteryzuje nieprzerwany, ciągły rozwój aż do jednoznacznej kulminacji. Istotę takiej konstrukcji kompozytor objaśniał wielokrotnie:

Poszukując własnego sposobu kształtowania wielkiej formy symfonicznej odnalazłem ją w swojej zasadzie dwuczłonowości (bez względu na faktyczną ilość części). Część pierwsza jest przygotowaniem, introdukcją. Jej zadaniem jest zaangażowanie, zainteresowanie, mówiąc przenośnie — pobudzenie apetytu na coś bardziej skondensowanego. Ta część wstępna nawet może budzić uczucie zniecierpliwienia, że wszystkie pomysły, które są tam eksponowane, nigdy nie są doprowadzone do końca, nigdy nie dają pełnej satysfakcji. Jest to zrobione umyślnie po to, aby wytworzyć rodzaj podciśnienia, które domaga się wypełnienia. Bardzo typowe dla budowy wstępnej części jest rozczłonkowanie na krótkie fragmenty, przy czym każdy z tych fragmentów jeszcze dodatkowo jest przerywany pauzami, aby wątek muzyczny nie posiadał ciągło-

¹⁵ Zob. 3 przypis w rozdz. *Dyrygent* (s. 335).

¹⁶ W. Lutosławski *Nowy utwór na orkiestrę symfoniczną*, op. cit., s. 12.

ści, żeby powodował tę świadomość niespełnienia tego, czym miał być. Dopiero wtedy następuje część zasadnicza, która — wręcz przeciwnie — jest brzemienna w myśli i konsekwentna w rozwoju.¹⁷

Siedem epizodów w części pierwszej wykonują niewielkie, coraz to inne grupy instrumentów. Po każdym z nich następuje krótki, powolny refren, zawsze grany przez trzy instrumenty, które nie uczestniczą w epizodach (oboje, rożek angielski i fagoty). Epizod wstępny, o fanfaryowym charakterze powierzony został dętym blaszanym. Instrumentacja pozostałych (uderzający jest niemal całkowity brak instrumentów smyczkowych, jeśli nie liczyć klasteru pizzicato pojawiającego się dwa razy we wstępnym i dwa razy w końcowym epizodzie) jest następująca:

- trzy flety, pięć tom-tomów i celesta,
- waltornie zatkane, dwa różne werble, wielki bęben i harfa,
- trzy klarnety, wibrafon i fortepian,
- dwa talerze, tam-tam, celesta, harfa i fortepian,
- po trzy flety, klarnety i waltornie, pięć tom-tomów, celesta, harfa i fortepian.

W ostatnim epizodzie, dłuższym od pozostałych i złożonym z kilku elementów, kolejno uczestniczą różne, niewielkie zespoły, na końcu zaś gra wyłącznie grupa perkusyjna.

Refreny powtarzają tę samą ideę muzyczną w różnych wariantach. Najobszerniejszemu, ostatniemu epizodowi odpowiada najdłuższa, najbardziej rozwinięta wersja refrenu, który równocześnie pełni rolę łącznika z drugą częścią.

Druga część *Symfonii* przebiega odmiennie. Kolejne idee muzyczne nierzadko przenikają się, dając poczucie ciągłości. Forma *Direct*, choć złożona, jest jednoznaczna, a tworzy ją pięć faz. W pierwszej przeważa-

¹⁷ I. Nikolska *Rozmowy...*, op. cit., s. 104–106 oraz *Biesiedy...*, op. cit., s. 99. W *Conversations...*, op. cit., s. 95 i 96 stosowny fragment pojawia się w wersji bliższej tej, która opublikowana została w *Rozmowach...* (zmianie uległa kolejność niektórych zdań), lecz za to dwukrotnie kompozytor podkreślił wyjątkowość, bezprecedensowość tej koncepcji. W rozmowach z Kaczyńskim Lutosławski przedstawił istotę części wstępnej jeszcze bardziej obrazowo: „Zasadniczą sprawą w tej wstępnej części jest pozostawienie słuchającego w stanie [...] «zaangażowania» i «niezaspokojenia», czyniąc go gotowym do przyjęcia większej porcji muzyki. Jest to specyficzna taktyka, polegająca — mówiąc obrazowo — na wytwarzaniu jakby podciśnienia, które domaga się rekompensaty” (T. Kaczyński *Rozmowy...*, op. cit., s. 31).

ją długie nuty w wolnym tempie i niskim rejestrze, grane najpierw przez smyczki (brzmienie ich przykuwa uwagę słuchacza m.in. z powodu niemal całkowitej eliminacji tych instrumentów z poprzedniej części), później zaś przez dęte. W drugiej fazie na tle długich nut odzywają się początkowo krótkie, a potem coraz obszerniejsze interwencje niewielkich grup instrumentalnych w szybkim tempie. Wywołuje to niezwykły efekt „nakładania się” muzyki szybkiej na wolną. Stopniowo warstwa szybkich nut rozrasta się, powolnych zaś zamiera, toteż dynamika rozwoju przybiera na sile. W trzeciej fazie panuje już wyłącznie szybki przebieg, a napięcie nieustannie rośnie. Nową jakość wyrazową przynosi kolejny epizod, bowiem jest to jedyny fragment dzieła zapisany tradycyjnie, w którym Lutosławski odszedł od konsekwentnie dotychczas stosowanego aleatoryzmu kontrolowanego (to właśnie ten fragment powstał ze szkiców do ostatniej części *Postludiumów*). „Wprowadzenie dyrygowania jest tu konieczne ze względu na ciągle przyspieszające się tempo i zagęszczające następstwo «wydarzeń dźwiękowych»” — wyjaśniał kompozytor¹⁸. Prowadzi to do wyraźnej kulminacji, która należy już do ostatniej fazy tej części *Symfonii*. Powraca technika ad libitum, toteż każdy muzyk samodzielnie już kończy kulminacyjną frazę. Następująca po apogeum koda sugeruje zakończenie utworu w dynamice fortissimo, jednakże po tym quasi-triumfalnym współbrzmieniu nony, granym przez całą orkiestrę, pojawia się jeszcze zamierzający epilog. W epilogu współbrzmienie nony zostaje trzykrotnie powtórzone w słabnącej dynamice, po czym grupa wiolonczel i kontrabasów pianissimo wykonuje ostatnią sekwencję.

Proporcje i dramaturgia tej precyzyjnie zaplanowanej formy wydają się jednak mniej jasne i sugestywne niż w *Kwartecie smyczkowym*. O ile w *Kwartecie* część wstępna rzeczywiście ustępuje długością głównej i jednoznacznie ją przygotowuje, o tyle obszerne rozmiary *Hésitant* w *II Symfonii* sprawiają, że wykracza ona poza rolę, jaką wyznaczył tej części kompozytor. W autorskim nagraniu z 1978 roku, które pod wieloma względami można uznać za wzorcowe, czas trwania obu części *II Symfonii* jest niemal identyczny: 15'42" i 15'40"¹⁹. Nadto połączenie

¹⁸ W. Lutosławski *Nowy utwór na orkiestrę symfoniczną*, op. cit., s. 10.

¹⁹ Podobnie rzecz ma się z *Preludiami i fugą*: w nagraniu dyrygowanym przez kompozytora siedem *Preludiumów* przygotowujących fugę trwa dłużej niż *Fuga* (18' i 17'50").

tak wielu epizodów rozdzielonych pauzami sprawia, że *Hésitant* tym bardziej wydaje się nieco rozciągnięta w czasie.

Prawykonanie całej *II Symfonii* odbyło się 9 czerwca 1967 w Katowicach. Wielką Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia dyrygował kompozytor, w programie wieczoru znalazł się również *Koncert na orkiestrę* oraz *Trzy poematy Henri Michaux*. Ponownie *II Symfonię* wykonano, również pod dyrekcją Lutosławskiego, na koncercie zamykającym XI „Warszawską Jesień”. Koncert transmitowało nie tylko radio, ale również telewizja, co okazało się jednak pomysłem niezbyt szczęśliwym, gdyż na słuchaczach spoza sali koncertowej, a zwłaszcza na widzach skazanych na niską jakość techniczną odbioru, złożone dzieło na wielki aparat wykonawczy sprawiało wrażenie przeladowanego i ostentacyjnie dysonansowego, miejscami agresywnego, a nawet chaotycznego. W maju 1968 *II Symfonia* otrzymała pierwszą lokatę na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Paryżu (było to już czwarte wyróżnienie Lutosławskiego na tym forum). Skandal wywołało natomiast wykonanie *II Symfonii* przez Berlińskich Filharmoników pod dyrekcją Stanisława Skrowaczewskiego na początku marca 1970. Już podczas pierwszej części z sali zaczęły dobiegać okrzyki protestu, które w miarę upływu czasu nasilały się tak bardzo, że omal nie doprowadziły do przerwania koncertu. Krytyki także okazały się druzgoczące.

Większość słuchaczy czuła się zaszokowana *II Symfonią* Lutosławskiego. Skrowaczewski nie zyskał sympatii jej wykonaniem. W pierwszej części tego rozwlekłego utworu występują jedynie fragmenty muzyczne, uszeregowane bez słyszalnego związku. [...] Druga część zagęszcza i zaostrza dysharmonie, a innowacyjna technika kompozytorska czyni dyrygenta wręcz niepotrzebnym. Chciałoby się rzec: krótkooddechowa, wyspekulowana muzyka. Po wykonaniu rozegrała się długotrwała walka licznych protestujących z pojedynczymi entuzjastami utworu [...] usiłującymi przebić się okrzykami „brawo”.²⁰

Jeszcze ostrzej zareagował krytyk „Telegraph”:

Koncepcja *Symfonii* [...] jest niestety równie jałowa co prymitywna. Nie ma sensu opisywać tego wszystkiego, rozwodzić się nad opętającym narastaniem dźwięków. [...] Publiczność początkowo zachowywała się spokojnie, ale z upływem czasu coraz

²⁰ W. S. *Rebellion gegen die Moderne* [Bunt przeciw współczesności], „Der Abend”, 9 III 1970.

częściej odzywały się protesty zagłuszające tych, którzy próbowali bić brawo. Czy w cyklu „Muzyka XX wieku” Filharmonicy muszą prezentować tego rodzaju opusy i umieszczać je w [najbardziej prestiżowej] serii A?²¹

Pomimo wyróżnienia Trybuny Kompozytorów, licznych wykonań, jakie miały miejsce wkrótce po premierze, a nawet zaangażowania takich entuzjastów utworu jak Esa Pekka Salonen, *II Symfonia* nie weszła do repertuaru i obecnie grywana bywa bardzo rzadko. Nawet samego autora, choć przez dziesięć pierwszych lat dyrygował nią stosunkowo często, z latami obchodziła coraz mniej, w miarę jak tracił zainteresowanie stylistyką właściwą swoim utworom z lat sześćdziesiątych. „Do utworów, które obecnie wykonywam stosunkowo rzadko, a nawet unikam, należy *II Symfonia* — powiedział w 1990 roku. — Taki jest mój subiektywny stosunek do tego utworu; nie wiem jak to wytłumaczyć, może zawiera zbyt wiele rzeczy, których dziś nie lubię?”²². Dwa lata później wyznał Irinie Nikolskiej, że muzykę *Symfonii* uważa za nazbyt agresywną i podobnie jak w *Trzech poematach* przeszkadza mu w niej obfitość ostrych współbrzmień²³. W rozmowie z autorem tych słów powiedział zaś, że drażni go w tym utworze „zbyt mała dbałość o klarowność brzmienia orkiestry”. Reakcją na takie „niezbyt wyrafinowane traktowanie harmonii i zespołu orkiestrowego”, jak dodał, miał być następny utwór, czyli *Livre pour orchestre*.

²¹ K. W. *Sterile Sinfonik. Philharmoniker unter Skrowaczewski* [Bezplodna symfonia. Symfonicy pod Skrowaczewskim], „Telegraph”, 10 III 1970.

²² T. Kaczyński *Potrzeba nachnienia*, op. cit., s. 62.

²³ I. Nikolska *Biesiedy...*, op. cit., s. 112.

Livre pour orchestre

Zamówienie na kolejny utwór symfoniczny przyjął Lutosławski od Hagen, niewielkiego miasta w Zagłębiu Ruhry. Jeszcze w 1962 roku prośbę o nowe dzieło wystosował do niego szef miejscowej orkiestry Berthold Lehmann, wielki entuzjasta muzyki współczesnej. Hagen nigdy nie zaliczało się do centrów kulturalnych Niemiec, miała tam jednak siedzibę opera, a orkiestra operowa — jak to bywa w większości miast niemieckich — dawała również koncerty symfoniczne. Uczestniczyła także w niewielkim festiwalu „Hagener Musiktage” powołanym do życia właśnie przez Lehmana. Możliwości zespołu były stosunkowo skromne, Lehmann należał jednak do pierwszych propagatorów muzyki Lutosławskiego w Niemczech Zachodnich i od paru już lat regularnie umieszczał jego dzieła w programie każdego sezonu. Kompozytorowi zaproponowano honorarium w wysokości 10 000 DM, co stanowiło sumę stosunkowo dużą, zwłaszcza jak na warunki prowincjonalnego ośrodka. Nowy utwór ukończony został w 1968 i 18 listopada tego roku, w ramach wspomnianego festiwalu, doczekał się prawykonania. Miejską Orkiestrą Hagen dyrygował Berthold Lehmann, któremu dzieło — opatrzone tytułem *Livre pour orchestre* — zostało dedykowane.

Tadeusz Kaczyński zasugerował Lutosławskiemu, że *Livre pour orchestre* stworzyło syntezę jego dotychczasowych środków. Twórca nie zaprzeczył, acz ujął to nieco inaczej:

... wykorzystałem tu bardzo wiele wątków, bardzo wiele szczegółów technicznych z poprzednich moich utworów.¹

Istotnie *Livre pour orchestre* zawiera sporo elementów znanych z wcześniejszej jego twórczości.

¹ T. Kaczyński *Rozmowy...*, op. cit., s. 58.

W zakresie dramaturgii analogie zachodzą przede wszystkim do *II Symfonii*. Podobieństwo zauważalne jest nie tylko w ogólnej koncepcji formalnej, bowiem w obu utworach najważniejsza muzyka pojawia się pod koniec utworu, ale i w szczegółach. Tak na przykład zarówno w *II Symfonii*, jak i w *Livre pour orchestre* przed pojawieniem się punktu kulminacyjnego następuje charakterystyczne skracanie kolejnych odinków, co wywołuje efekt przyspieszenia ruchu i potęgowania napięcia. W zakończeniu *Symfonii* funkcję kody pełni aleatoryczna sekwencja grana przez dwa kontrabasy solo, niezależne od chorałowego tła, które tworzą cztery wiolonczele i cztery inne kontrabasy; w kodzie *Livre pour orchestre* analogiczną partię aleatoryczną wykonują dwa flety na tle chorału powierzonego całej grupie smyczkowej. W pierwszej części *Livre pour orchestre*, jeśli weźmie się pod uwagę obecność glissand i rozbudowanego divisi smyczków, można dopatrzeć się pewnych analogii fakturalnych do trzeciej części *Paroles tissées*. Instrumentacja *Livre* zresztą zdradza wiele podobieństw do wcześniejszych utworów Lutosławskiego, przede wszystkim zaś do *II Symfonii*. Bodaj najwyraźniej uwidacznia się to w blokowym operowaniu grupami instrumentów, i to pomimo faktu, że *Livre pour orchestre* pozbawiona jest ostrych współbrzmień właściwych *Symfonii*. Stwierdzenie, że w żadnym z utworów skomponowanych w latach sześćdziesiątych Lutosławski nie nawiązał do poprzednich utworów równie wyraźnie jak w *Livre pour orchestre* nie jest więc przesadą. Sam kompozytor tak widział to zjawisko:

Prawdą jest chyba to paradoksalne powiedzenie, że autor pisze całe życie tę samą powieść. Jest trochę tak i z kompozytorem. Często powraca on do swych ulubionych chwytów, uważając, że coś, co raz zostało powiedziane, nie jest dopowiedziane do końca. Są pewne idee, pewne pomysły muzyczne, nadające się do tego, aby do nich powracać.²

Kilka tysięcy kartek zapisanych szkicami i ćwiczeniami, do których Lutosławski powracał komponując utwory z różnych lat wyśmienicie unaoczniają to pryncypium³.

² Ibidem, s. 59.

³ Na ogrom zgromadzonego w ten sposób i przetwarzanego latami materiału zwraca uwagę M. Homma w artykule *Studia Lutosławskiego nad seriami dwunastotonowymi*, w: *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego*, op. cit., s. 235–254.

Obok rozlicznych pokrewieństw z wcześniejszymi dziełami swego autora, *Livre pour orchestre* zawiera szereg zasadniczych innowacji. Bodaj najważniejszą, a w każdym razie najbardziej efektowną jest oryginalna i wyrafinowana dramaturgia. Utwór, od początku do końca wykonywany bez przerwy, składa się z czterech części połączonych bardzo podobnymi intermediami. Z uwagi na tytuł kompozytor nazwał części *Rozdziałami* (*Chapitres*). Trzy pierwsze, niezbyt obszerne, zawierają niemal wyłącznie muzykę dyrygowaną tradycyjnie, podczas gdy intermedia są aleatoryczne. Intermedium po trzeciej części stopniowo przeradza się w ostatni rozdział, najbardziej rozbudowany. Zmaterializowała się więc koncepcja nakreślona podczas pracy nad *Postludiami*, jakiej wtedy jeszcze Lutosławski nie potrafił zrealizować.

Znamienną cechą dramaturgii *Livre pour orchestre* jest dobitne podkreślenie różnicy pomiędzy muzyką ważną, a fragmentami o niewielkim znaczeniu.

W każdej muzyce rozróżniam momenty większego skoncentrowania wydarzeń muzycznych i pewnego odprężenia czy rozrzedzenia treści. Jest to w moim pojęciu konieczne dla percepcji muzyki, niezbędne jak oddech dla życia człowieka. W percepcji następuje również coś w rodzaju oddechu: najpierw większa koncentracja uwagi, potem mniejsza, wysiłek — odpoczynek, napięcie — odprężenie. Ten naturalny rytm pracy aparatu odbiorczego człowieka jako słuchacza muzyki jest niezwykle ważnym czynnikiem dla budowy większej formy. [W *Livre*] zachodzi wyraźny związek pomiędzy momentami większej koncentracji i momentami rozrzedzenia a dwoma rodzajami muzyki: ścisłym i ad libitum. Pierwsze trzy części utworu [...] charakteryzują się dużą koncentracją wydarzeń muzycznych i przy słuchaniu wymagają uwagi. Po każdej z nich nastąpić więc musi jakiś moment odprężenia. Temu celowi służą intermedia, grane ad libitum i składające się z krótkiej, dość bląhej frazy, która powtarza się pewną ilość razy. Rzeczą szczególną jest w tym wypadku to, że dyrygent — według moich intencji wyrażonych zresztą na wstępie partytury — powinien zasugerować publiczności, że o taki właśnie moment odprężenia w tym momencie chodzi, tzn. powinien przyjąć taki sposób zachowania, jaki zwykle dyrygent przyjmuje pomiędzy częściami utworu. W ten sposób zarówno zachowanie dyrygenta, jak i natura samej muzyki, która umyślnie niewiele mówi, staje się dla publiczności sygnałem oznaczającym chwilę odprężenia. Tym łatwiej przychodzi później skupienie, którego wymaga następna część.⁴

Założenia te z zasady sprawdzają się w czasie koncertów. Podczas intermedii publiczność zazwyczaj zaczyna poruszać się w krzesłach,

⁴ T. Kaczyński *Rozmowy...*, op. cit., s. 64–66.

a nawet kaszleć, tymczasem początki kolejnych *Rozdziałów* przywracają spokój i skupienie.

W niecodzienny sposób pomyślana została dramaturgia ostatniego intermedium, stopniowo przechodzącego w część finałową. Po frazie, która w identycznej prawie postaci rozbrzmiewała we wszystkich poprzednich intermediach, gest dyrygenta sygnalizuje rozpoczęcie sekcji ad libitum przynoszącej załączek nowej treści muzycznej. Kolejne sekcje ad libitum coraz wyraźniej przybierają na znaczeniu, aż w końcu słuchacz, który początek tego epizodu wziął za następne intermedium orientuje się, że tym razem nie chodzi już o moment odprężenia. W muzyce zaczyna dziać się coś istotnego.

W *Livre pour orchestre* znalazło zastosowanie wiele nowych środków technicznych, wśród nich ćwierćtony w smyczkach. Lutosławski zawsze jednak uważał, że budowanie harmonii z ćwierćtonów daje muzykę brzmiącą fałszywie, toteż nie posłużyły mu one do rozszerzenia skali dwunastodźwiękowej tak, jak to się dzieje np. w muzyce Aloisa Háby, lecz wyłącznie melodii — w postaci chromatycznych dźwięków przejściowych:

8

Livre pour orchestre, ćwierćtony na początku *Rozdziału I*

Spośród pomysłów z dziedziny aleatoryki uwagę zwraca partia ksylofonu w pierwszym *Rozdziale*. Wykonawca ma grać dowolne dźwięki, kierując się jedynie przybliżonymi wysokościami i wartościami rytmicznymi zaznaczonymi graficznie. Jest to unikalny w dorobku Lutosławskiego przejaw rezygnacji z dookreślenia podstawowych elementów muzycznych. Nie znajdzie on szerszego zastosowania w jego późniejszych partyturach, pozostając na marginesie eksperymentów z różnymi sposobami użycia aleatoryzmu⁵.

9

Livre pour orchestre, Rozdział I, cyfra part. 109

Wyjątkowo ciekawa i wyrafinowana jest kolorystyka orkiestrowa *Livre pour orchestre*. Szczególną urodą i oryginalnością wyróżnia się początek drugiego *Rozdziału* (jak również jego zakończenie), w którym mienia się różnorodne, zawsze delikatne barwy uzyskiwane dzięki rozmaitym połączeniom dźwięków harfy, fortepianu, celesty, wibrafonu, dzwonek i dzwonek rurowych. Nie przypomina to brzmienia orkiestry żadnego innego kompozytora. Słuchając *Livre pour orchestre* trudno więc oprzeć się pokusie podkreślenia indywidualności tego stylu in-

⁵ Podobny efekt znaleźli zastosowanie w *Koncertie wiolonczelowym* skomponowanym dwa lata później, w nr nr 98 i 100. Partia ksylofonu zawiera dowolne dźwięki (podany został jednak dźwięk pierwszy, tj. g²), po czym dzwony winny wydać dźwięk przypadkowy: wykonawca ma ująć obiema rękami kilka rur, ścisnąć je mocno, a następnie puścić, by swobodnie wybrzmiały. Krótki epizod tak daleko posuniętego aleatoryzmu zawierają jeszcze *Preludia i fuga* ukończone w 1973. W ostatnim *Preludium* skrzypkowie mają wykonywać sąsiednie dźwięki stawiając palce możliwie jak najbliżej jeden przy drugim, co oczywiście u każdego muzyka da nieco inny efekt (podany jest jednak pierwszy dźwięk), tak samo poleci wykonać fragment solowej partii w drugiej części *Łańcucha II*. Później Lutosławski zasadniczo zrezygnował jednak z tego rodzaju dowolności.

strumentacyjnego, choć sam Lutosławski sprzeciwiał się wyodrębnianiu instrumentacji, uważając ją za nierozdzielną od pozostałych elementów całego dzieła.

Zasadnicza różnica pomiędzy *Livre pour orchestre* a poprzednimi utworami polega na ograniczeniu ilości fragmentów aleatorycznych. W pierwszych trzech *Rozdziałach* nie występują one w ogóle (jeśli nie liczyć trzech łącznie kilkusekundowych fragmentów ad libitum w pierwszym i trzecim *Rozdziale* oraz wspomnianej partii ksylofonu grającego wraz z tom-tomami na tle muzyki dyrygowanej). Obecność tradycyjnego przebiegu metro-rytmicznego w pierwszych trzech częściach kontrastuje z dominacją rozluźnionych związków czasowych w *Rozdziale* finałowym (z wyjątkiem — analogicznie do *II Symfonii* — motorycznego, przyspieszonego ruchu tuż przed kulminacją oraz chorału smyczków na końcu). Użycie dwóch technik gry zaważyło na charakterze utworu. Pierwsze trzy części odznaczają się zmiennym, niemal nerwowym przebiegiem, w którym po krótkich momentach spokoju następują gwałtowne przyspieszenia. W ostatniej części napięcie narasta bardzo powoli, muzyka stopniowo nabiera szerokiego, symfonicznego oddechu i osiąga dramatyczną kulminację.

Komentując *Livre pour orchestre* (a słowa te padły niedługo po ukończeniu *II Symfonii*), Lutosławski stwierdził, że aleatoryzm kontrolowany:

... nie jest wystarczający, aby całkowicie na nim oprzeć jakąś większą formę muzyczną — ten sposób komponowania i grania muzyki ma swoje niezaprzeczalne atuty [...]. [Jednakże wiąże się z nim] konieczność pewnego zubożenia materii muzycznej. To zubożenie dotyczy możliwości przebiegu harmonicznego, który we wszystkich sekcjach granych zbiorowo ad libitum jest z konieczności zwolniony, a to pociąga za sobą wrażenie pewnej statyczności. Dlatego też uważam ten system komponowania za jeden z biegunów, przeciwstawiający się drugiemu, jakim jest kompozycja o wspólnym pulsie, metrum czy — inaczej mówiąc — o wspólnym podziale czasowym na odcinki muzyczne w małym wymiarze.⁶

Bodaj po raz pierwszy Lutosławski tak dobitnie podkreślił braki i niewystarczalność stworzonej przez siebie faktury. Konsekwencją tego spostrzeżenia stało się ograniczenie obecności aleatoryzmu w następnych

⁶ Ibidem, s. 58.

utworach. Kompozytor uważał to zesztą za zjawisko naturalne, bowiem styl i indywidualny język są:

... czymś płynnym. [...] Naturalnie pewne cechy właściwe naturze ludzkiej muszą się w czynnościach tego samego człowieka powtarzać, niemniej wrażliwość na pewne zjawiska dźwiękowe ulega rozwojowi. Nie chodzi tu tylko o dążenie do doskonalenia techniki kompozytorskiej czy języka muzycznego, ale również o zmiany głębszej natury, o przekształcenia, jakim podlega własna estetyka muzyczna.⁷

Tytuł *Livre pour orchestre* (*Księga na orkiestrę*) nawiązuje do *Livres pour clavecin* François Couperina i *Orgelbüchlein* Jana Sebastiana Bacha. Nasuwa też myśl o dwóch nieco wcześniejszych dziełach dwudziestowiecznych: *Livre pour quatuor* Pierre'a Bouleza (1949) i *Livre d'orgue* Oliviera Messiaena (1951). Skojzarzenie nie jest przypadkowe, czego zresztą kompozytor nie ukrywał.

Tytuł mojego utworu w istocie miał nawiązywać do różnych „Livres” i sugerować luźny związek między poszczególnymi częściami utworu. Pierwotnie *Livre pour orchestre* miał być cyklem utworów o różnej długości, które zwieńczyłby bardziej rozbudowany finał. Tak właśnie wyobrażałem go sobie, kiedy po raz pierwszy rozmawiałem z Bertholdem Lehmannem. Zaproponowałem wówczas tytuł „Livre pour orchestre” i zarówno tytuł ów jak również idea kompozytorska zostały przez Lehmana skwapliwie przyjęte. Kiedy jednak ukończyłem partyturę po upływie dłuższego czasu, pierwotna koncepcja utworu uległa takim przeobrażeniom, że „Livre pour orchestre” nie miało już uzasadnienia. [...] Nieśmiało poprosiłem więc listownie o zmianę tytułu. lecz zanim nadeszła odpowiedź, otrzymałem wydrukowany program „Hagener Musiktage 1968”, w którym mój utwór zapowiadano pod tytułem „Livre pour orchestre”. Było więc za późno!⁸

Pierwsze wykonanie *Livre pour orchestre* w Polsce odbyło się 20 września 1969 na koncercie inauguracyjnym XIII „Warszawską Jesień” (a poświęconym, jak głosiła notka programowa, XXV-leciu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej). Orkiestrą Filharmonii Narodowej dyrygował Jan Krenz. W programie koncertu znalazła się również *Muzyka na 16 tale-*

⁷ Ibidem, s. 60–61.

⁸ *Livre pour orchestre* by Witold Lutosławski, „Polish Music” 1969 nr 1, s. 12. Pierwotnie Lutosławski planował skomponowanie większej liczby krótszych części, w dodatku pozbawionych wspólnej dramaturgii. Pięć lat później pewną odmianę takiej formy otrzymały *Preludia* i fuga.

ry i smyczki Włodzimierza Kotońskiego oraz dwie nowe polskie symfonie: Zbigniewa Rudzińskiego i *Trzecia* Tadeusza Bairda. Lutosławski siedział na parterze i — jak zauważyło parę osób — w czasie wykonania nerwowo skubał palce; rzadko jego reakcje uzewnętrzniały się w taki sposób. Czy wynikało to z tremy, czy może z przejęcia nadzwyczajną interpretacją dyrygenta? Utwór odniósł sukces tak ogromny, że dwa ostatnie *Rozdziały* bisowano. *Livre pour orchestre* od razu uznano za główne wydarzenie festiwalu i to pomimo niebagatelnego zainteresowania, jakie towarzyszyło prawykonaniu *Poezji* Kazimierza Serockiego i *Muzyki staropolskiej* Henryka M. Góreckiego oraz kreacji Johna Ogdona, który w niezapomniany sposób wykonał *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* Messiaena. Od momentu pojawienia się w muzyce Lutosławskiego aleatoryzmu kontrolowanego żadne z jego dzieł nie wzbudziło podobnie wielkiego entuzjazmu. W poprzednich latach *Gry weneckie* przede wszystkim zaskoczyły większość słuchaczy, *Trzy poematy* Henri Michaux i *Kwartet smyczkowy* zaimponowały nowością, *Paroles tissées* — wykonane w Polsce zaledwie raz i to nie najlepiej⁹ — nie doczekały się właściwego rezonansu, a *II Symfonia* zdobyła równie wielu zwolenników, co przeciwników. Sukces *Livre pour orchestre* porównywalny był tylko z reakcją, jaką niegdyś wywołało prawykonanie *Koncertu na orkiestrę*, a potem *Muzyki żałobnej*.

Krytycy obsypali utwór pochwałami i Tadeusz A. Zieliński nie był odosobniony, gdy stwierdzał, że *Livre pour orchestre* jest arcydziełem, i to „jednym z największych, jakie zdarzyło nam się usłyszeć na wszystkich dotychczasowych Jesieniach”¹⁰. Zachwyt ten podzielali zagraniczni goście „Warszawskiej Jesieni”. Nawet na łamach „Sowieckiej Muzyki”, zawsze z niechęcią odnoszącej się do warszawskiego festiwalu, tym ra-

⁹ Na koncercie kompozytorskim Lutosławskiego w Warszawie 16 i 17 II 1968. Śpiewał tenor belgijski Luis Devos, Orkiestrą Filharmonii Narodowej dyrygował kompozytor.

¹⁰ T. A. Zieliński *Jesienne konfrontacje*, „Ruch Muzyczny” 1969 nr 23, s. 12. B. Pociąg wystąpił z obszernym artykułem *Lutosławski i wartość muzyki* pisząc o *Livre pour orchestre* jako o dziele „wielkim” („Ruch Muzyczny” 1969 nr 22, s. 7–9), T. Kaczyński skonstatował, że cały festiwal odbył się pod znakiem Lutosławskiego (ibidem, s. 10–12), S. Krukowski posunął się jeszcze dalej, uznając *Livre pour orchestre* za „jedno z najświetniejszych dzieł współczesnej muzyki” („Gazeta Robotnicza”, 11–12 X 1969).

zem podkreślano rolę i znaczenie najnowszego dzieła Lutosławskiego. Władimir Fere pisał o „najwybitniejszej polskiej kompozycji”, Sergiej Słonimski — o „największym wrażeniu”, jakie w czasie całego festiwalu wywarł na nim ten właśnie utwór¹¹. Wkrótce po zakończeniu festiwalu kompozytor otrzymał entuzjastyczny list od Michała Bristigera:

Drogi Witoldzie, piszę Ci tych parę słów z potrzeby wewnętrznej, jaką odczułem przy słuchaniu *Livre pour orchestre*. Wolałem jednak przestać Ci te słowa już „po świętach”, ponieważ to co mam na myśli nie wiąże się ani z koncertem, ani z festiwalem. Mało jest takich momentów przesilenia się muzyki współczesnej, kiedy przestaje się słyszeć kompozycję, a zaczyna dotykać samej muzyki. W takich to chwilach słuchacz wie co to jest treść i to właśnie poczułem słuchając *Livre*...¹²

Wielu polskich dyrygentów niemal tuż po warszawskiej premierze włączyło *Livre pour orchestre* do swego repertuaru. Wielokrotnie wykonywał go m.in. Jan Krenz, Witold Rowicki i Henryk Czyż. Krenz i Rowicki nagrali utwór na płytę, co stało się wydarzeniem bezprecedensowym, gdyż w kulejącej i znikomej produkcji płytowej tamtych lat nie zdarzyło się jeszcze, by „Polskie Nagrania” w tak krótkim okresie udostępniły dwie realizacje tego samego utworu, tym bardziej współczesnego. Interpretacja Krenza była klasyczna i emocjonalnie wstrzemięźliwa, Rowicki wydobył z partytury wiele romantycznej ekspresji i piękna¹³. Przez długie lata wzorcem pozostawało jednak nagranie opublikowane przez EMI, a dokonane przez katowicką Wielką Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia i Telewizji pod dyrekcją samego kompozytora.

Spośród utworów pochodzących z tzw. okresu aleatorycznego *Livre pour orchestre* stało się pierwszym, który szybko utorował sobie drogę do repertuaru koncertowego, choć i on nie wszędzie i nie zawsze budził entuzjazm. Stanisław Skrowaczewski opowiadał autorom o zajściu podczas wykonania w Berlinie. W trakcie któregoś z początkowych inter-

¹¹ „Sowietskaja Muzyka” 1970 nr 1, s. 125–134.

¹² List z 29 IX 1969, Fundacja Paula Sachera.

¹³ W 1971 Janowi Krenzowi i Orkiestrze Symfonicznej Filharmonii Narodowej oraz Witoldowi Lutosławskiemu, Tadeuszowi Bairdowi i Januszowi Urbańskiemu przyznano nagrodę „Złotej Muzy” za najlepsze nagranie utworów polskiej muzyki współczesnej, tj. *Livre pour orchestre* Lutosławskiego i *III Symfonii* Bairda. Wkrótce potem to samo nagranie otrzymało Grand Prix du Disque w Paryżu.

mediów jeden ze słuchaczy zaczął wykrzykiwać na cały głos: „Was ist den das? Das ist keine Musik, das ist Scheiße!”, [Co to ma być? To nie muzyka, to g...!]. Hałaśliwie żądał wezwania policji, toteż zaczęto go uciszać, aż zrobiło się ogólne zamieszanie. Incydent był jednak odosobniony. Dzisiaj *Livre pour orchestre* nie wzbudza już podobnych emocji, traktowany raczej jak „klasyka schyłkowej awangardy”.

Koncert wiolonczelowy

Nieporozumienia, do jakich prowadziła quasi-programowa interpretacja *Koncertu wiolonczelowego* wynikały ze specyficznej dramaturgii dzieła. Już pewne rozwiązania formalne w *Kwartecie smyczkowym* wzorowane były na sytuacjach teatralnych, czego zresztą kompozytor nie ukrywał. O niektórych — gdy instrumenty poniekąd przyjmują na siebie role *dramatis personae* — wspomiano na s. [74]. Idąc dalej za sugestią Lutosławskiego można by dodać, że kiedy w monolog pierwszych skrzypiec włączają się pozostałe instrumenty, a prymariusz przerywa ich dyskurs w gwałtowny sposób, to jakby „przywoływał” swoich partnerów „do porządku”. Nieco inny charakter mają w *Kwartecie smyczkowym* epizody, w których na podobieństwo inscenizacji teatralnej ukształtowane zostały relacje między wykonawcami-aktorami a publicznością. I tak na przykład na samym początku pierwszy skrzypek powinien niepostrzeżenie powtarzać jeden i ten sam dźwięk *g* — tak długo, dopóki słuchacze nie zauważą, że utwór już się rozpoczął i na sali nie zapanuje cisza (mając okazję wysłuchać tego utworu na żywo, kilkadziesiąt razy nigdy jednak nie zaobserwowałem takiej sytuacji założonej przez kompozytora: zawsze, od pierwszego momentu słuchano *Kwartetu* w skupieniu [K.M.]). Podobny rodowód mają intermedia w *Livre pour orchestre*: ich ostentacyjna nijakość winna sugerować publiczności, że właśnie nastąpił moment odprężenia. Zwłaszcza, że zgodnie z intencją Lutosławskiego dyrygent ma zachowywać się tak, jakby nastąpiła pauza między częściami utworu. Oba rodzaje efektów znalazły zastosowanie w *Koncertcie wiolonczelowym*, acz kompozytor jak zwykle zastrzegął, że żaden z tych quasi-teatralnych epizodów nie ma bezpośredniego związku z ewentualnymi sytuacjami pozamuzycznymi.

Mnie nie zależy na tym, aby ktoś rozumiał np. interwencje instrumentów blaszanych w *Koncertie wiolonczelowym*, które przerywają w sposób dość drastyczny tok melodyczny partii solowej [...] jako konflikt. Zależało mi na tym, aby wprowadzić coś, co odświeży sposób rozwijania muzycznej myśli.¹

Nie była to sytuacja odosobniona w dziejach muzyki. Na przykład kalejdoskopową formę wielu utworów fortepianowych Roberta Schumann — reakcję na dramaturgię klasycznej sonaty — zainspirowała romantyczna poezja. W XX wieku takich oddziaływań innych sztuk na wyobraźnię kompozytorów odnotowano dużo, żeby wspomnieć chociażby rolę gestykulacji clowna w powstaniu *Trzech utworów* na kwartet smyczkowy Igora Strawińskiego, abstrakcyjnego malarstwa Kandinsky'ego dla wielu utworów Vladimira Vogla, bądź techniki literackiej Marcela Prousta w ukształtowaniu formy *Tria smyczkowego* Sylvano Bussottiego². Teraz zaś Lutosławski, zwracając się w stronę teatru, mówił: „chcę znaleźć nową zasadę rozwiązywania muzycznej myśli, świadomie zapożyczyłem ją od innych sztuk”³, a wcześniej wyjaśniał:

Wykroczenie poza granice czystej muzyki i szukanie wzorów w innych dziedzinach jest oczywiście pewnym kompromisem. Nie zapominajmy jednak, że w obecnej chwili na terenie czystej muzyki brak trwałych konwencji, do których można by się odwoływać. [...] W tej sytuacji naturalnym odruchem wydaje się poszukiwanie poza samą muzyką jakiegoś znanego wszystkim zjawiska i posłużenie się jego przebiegiem jako wzorem w budowie formy muzycznej. Słabą stroną jest tu oczywiście nie tylko wspomniane już naruszenie zasady homogeniczności muzyki, lecz również dowolność z jaką z konieczności traktuje się sposób przenoszenia praw rządzących zjawiskami pozamuzycznymi na teren muzyki. Tę słabość wynagradza pewna doza świeżości, jaką wprowadzają do muzyki zapożyczenia spoza jej terenu.⁴

Słuchacze, od wielu pokoleń nawykli do personifikowania tematów allegro sonatowego (główny „męski”, poboczny „żeński”) oraz interpretowania go w kategoriach dramatu (przetworzenie jako faza konfliktu,

¹ Witold Lutosławski. *Prezentacje...*, op. cit., s. 156.

² „Powziąłem pomysł skomponowania utworu zamkniętego w jednej tylko frazie. Miałem przy tym w pamięci technikę literacką Marcela Prousta, te jego frazy, które zapełniają całe stronicie zanim dojdą do pointy” (program „Warszawskiej Jesieni” 1991, s. 65).

³ Witold Lutosławski. *Prezentacje...*, op. cit., s. 155.

⁴ *Z zagadnień związanych z konstrukcją wielkich form zamkniętych*, op. cit.

reprzyza — pojednania), przyzwyczajeni do programowości obfitującej w „bohaterów”, „konflikty”, „apoteozy” i „dramaty” chętnie przyjęli taki właśnie sposób słuchania mimo woli zasugerowany przez Lutosławskiego, jakby z ulgą odstępując od „jedynie słusznego” w czasach awangardy spojrzenia na muzykę pod kątem złożoności techniki lub odkrywczości brzmieniowej.

Jednoczęściowy *Koncert wiolonczelowy* tworzą cztery „akty”. Pierwszy pełni rolę introdukcji wprowadzającej obie strony „dramatu”, tj. solistę i orkiestrę (albo — jeśli kto woli — jednostkę i zbiorowość). Na drugi składają się cztery epizody, w których — inaczej niż w klasycznym dramacie — strony jakby usiłowały „porozumieć się”, zamiast wylać w „perypetie”. Trzeci „akt” wypełnia liryczna kantylena, zaś ostatni przynosi symfoniczny finał (i rzeczony „tryumf jednostki”).

Introdukcja przypomina rozpoczęcie *Kwartetu smyczkowego*, w którym pierwsze skrzypce wykonywały długi, półtoraminutowy monolog zainicjowany wspomnianą, wielokrotnie powtarzaną nutą g. Na początku *Koncertu wiolonczelowego* solista w sposób obojętny (*indifferente*), w dynamice piano i w równych odstępach czasowych wykonać ma 15 do 20 razy dźwięk *d* sprawiając wrażenie jakby niedostatecznie jeszcze skoncentrowanego, lub wręcz roztargnionego. Jeśli obycie z nową muzyką wśród słuchaczy koncertów kameralnych sprawiło, że pomysł uciśnienia ich przez prymariusza chybił celu, to przydatny okazał się on w *Koncertie*. Stanisław Skrowaczewski opowiadał, jak zdarzyło mu się dyrygować w Düsseldorfie tzw. „koncertem mistrzowskim” z udziałem Mściława Rostropowicza, który wykonywał *Wariacje rokoko* Czajkowskiego i *Koncert* Lutosławskiego. Zamożna, snobistyczna publiczność nie nawykła do nowoczesnej muzyki, słysząc pojedyncze dźwięki swobodnie gaworzyła przekonana o tym, że solista ciągle jeszcze stroi instrument⁵. Nastrój zmienia pojawienie się nowych wątków, lecz i one nie podlegają rozwojowi. Istotą tej części jest bowiem przemienność wyrazowo obojętnych fragmentów — statycznych i dynamicznych, których odmienny charakter podkreślają oznaczenia wykonawcze, takie jak *grazioso*, *un poco buffo ma con eleganza*, *marziale*. Rozbudowana, pra-

⁵ Epizod ten S. Skrowaczewski wspominał w rozmowie z autorami książki wiosną 1996.

wie czterominutowa *Introdukcja* przedstawia więc partię solową w sposób bardzo urozmaicony, a wśród wielu oryginalnych pomysłów obecnych na początku *Koncertu* dwukrotnie uwagę zwraca niespotykane dotąd w literaturze wiolonczelowej zastosowanie flażoletów:

10 a i b *Koncert wiolonczelowy, dwa fragmenty początkowego solo*

W partii solowej pojawiają się też ćwierćtony, które w swoim czasie wywołały dość żywą reakcję Rostropowicza. Kompozytor opowiadał:

Kiedy przyjąłem zamówienie, Sława mi powiedział: „Nie myśl o wiolonczeli. Wiolonczela — to ja. Pisz muzykę”. Naturalnie myślałem bardzo dużo o wiolonczeli. Nawet zrobiłem sobie schemat czterech strun na gryfie, bo chciałem wiedzieć, jak będzie wyglądało palcowanie, czy niektóre rzeczy są łatwe czy trudne, czy są wykonalne. W końcu posłałem część partytury i Sława mi mówi: „Trzydzieści lat gram na wiolonczeli i muszę się uczyć nowego palcowania!” Tam są ćwierćtonowe pasaże i dla nich Rostropowicz sam napisał palcowanie. Wynalazł wspaniałą metodę: wszystkie dźwięki, które należą do dwunastotonowej temperowanej skali, oznaczył większymi cyframi, a ćwierćtony — mniejszymi. To świetny pomysł⁶. Później przerobiłem dwie strony, jednakże Sława nie znalazł już czasu na to, by wpisać do nich palcowanie.⁷

Rozbudowany monolog solisty, który uporczywie, niemal do znudzenia powraca do dźwięku *d* przerywa ostra interwencja trąbek grających jeden dźwięk unisono fortissimo. Następuje trzysekundowa pauza, po której wiolonczela usiłuje powtarzać początkowy dźwięk, lecz znów przeszkadzają jej w tym trąbki. Podobna „próba sił” powtarza się jeszcze parokrotnie.

Kolejne interwencje dętych komplikują się fakturalnie. Współbrzmienia grane przez trąbki przypominają fragment pierwszej części *II Symfonii*, gdzie występuje podobny trójgłos: dwa instrumenty wykonują wyłącznie małe seksty i wielkie tercje, a trzeci — trytony. Ograniczenie do tych interwałów sprawia, że mimo zastosowania techniki aleatorycznej niemożliwe jest wystąpienie współbrzmień konsonujących (zob. przykl. 11 i 12, s. 138)

Druga część, jakby próba „porozumienia stron” i nawiązania dialogu między solistą a orkiestrą, odznacza się wyjątkowym zróżnicowaniem kolorystyki brzmieniowej. Początkowo migotliwą fakturę zwiewnej i szybkiej muzyki tworzy barwa klarnetów stopionych z harfą i pizzicattami smyczków oraz bogata paleta dźwięków perkusyjnych wydobywanych z instrumentów o nieokreślonej wysokości. Brutalnie przerywa ją wejście trąbki i puzonu. Kolejny epizod poszerza kolorystykę orkiestry: do klarnetów i harfy dołączają flety, klarnet basowy, fagoty i fortepian,

⁶ I. Nikolska *Rozmowy...*, op. cit., s. 47.

⁷ I. Nikolska *Biesiedy...*, op. cit., s. 59.

Koncert wiolonczelowy, cyfra part. 7

7 Ad lib.
♩ = ca 200

II Symfonia, cyfra part. 8

8

a do perkusji dochodzą dzwony, wibrafon i celesta. Solista w zawrotnym tempie wykonuje karkołomne figury w całej skali instrumentu do momentu, kiedy blacha — teraz są to puzony — raz jeszcze wkracza z brutalną interwencją. Podobny przebieg mają dwa następne epizody, aż po ostatnim wejściu blachy solista, jakby „zrezygowany”, wraca do

początkowego, obojętnie granego dźwięku *d*. Wymowa tego fragmentu może być bardzo czytelna: wszelkie próby rozwinięcia muzyki spełzają na niczym, blacha nie daje bowiem za wygraną i solista rezygnuje z muzykowania, powracając do stanu początkowego.

Niejasna sytuacja rodzi oczekiwanie na „ważne wydarzenie” i faktycznie, wiolonczela rozpoczyna szeroką, śpiewną kantylenę, „niekończącą się” melodię. Ekspresja tej kantyleny, niespotykana w dotychczasowej twórczości Lutosławskiego, pod względem temperatury emocjonalnej znacznie przewyższa nawet ostatnią część *Paroles tissées*. W partię solisty niepostrzeżenie włączają się kontrabasy, a później pozostałe instrumenty smyczkowe, ponieważ zaś pierwszy raz w *Koncertie* grają one arco, więc powstaje wrażenie zupełnie nowej barwy dźwiękowej. Orkiestra, jak nigdy przedtem, całkowicie podporządkowuje się soliście, zaledwie subtelnie mu towarzysząc.

Ustęp ten przypomina początek *Livre pour orchestre* (por. przykł. 8), gdzie w analogiczny sposób Lutosławski użył ćwierćtonów jako chromatycznych dźwięków przejściowych:

Koncert wiolonczelowy, cyfra part. 67

67 ♩ = ca 140
a tempo

Partię orkiestrową przenika coraz wyraźniejszy kontrapunkt, a wyafinowane, quasi-klasterowe brzmienie grupy smyczków zastępuje cienka faktura pojedynczych instrumentów. Nowy, subtelny efekt barwowy stwarza połączenie fletów i klarnetów z celestą, harfą i fortepianem. Po chwili wraca grupa smyczków, które stopniowo przyłączają się do solisty prowadzącego kantylenę. Ostatni motyw, wielokrotnie powtarzany unisono, grają wszystkie smyczki, wiolonczela zaś całkowicie wtapia się w orkiestrę. Ruch ulega przyspieszeniu, dynamika narasta i nagle — by raz jeszcze odwołać się do skojarzeń teatralnych — pojednanie bohaterów brutalnie zakłóca interwencja całego zespołu dętych, do których po chwili dołączają smyczki.

W tym momencie rozpoczyna się ostatnia część *Koncertu*, czyli brawurowy finał, w którym wiolonczelę nieustannie „atakują” coraz to inne grupy instrumentów. Solista najpierw jakby przedrzeźniał motyw grany tutti, później w sposób niezwykle efektowny technicznie „biega” po całej skali instrumentu nie przerywając gry, mimo ustawicznych przeszkód ze strony orkiestry. W ten sposób utwór zmierza do kulminacji, w której dziesięciokrotnie powtarzany akord poprzedza kilkunastosekundowe współbrzmienie grane w najgłośniejszej dotychczas dynamice. Przypomina to analogiczne formalnie miejsca *II Symfonii* i *Livre pour orchestre*, ale także zdradza pokrewieństwo z początkiem samego *Koncertu*. To ostatnie podobieństwo kompozytor... odkrył po usłyszeniu utworu.

Jadąc w dzień po premierze do następnego miasta tym samym samochodem, co dyrygent, powiedziałem mu: „Wie pan, to dosyć dziwne, ale dla mnie stało się to jasne dopiero wczoraj, że początek tego utworu jest pod względem rytmicznym zupełnie identyczny z punktem kulminacyjnym”. On spojrzał na mnie jak na wariata, bo przecież to było dla niego oczywiste od pierwszego przejrzania partytury. Dla mnie nie było to oczywiste [...], gdyż bardzo wiele spraw jest rezultatem podświadomego działania.⁸

Po kulminacji muzyka cichnie i stopniowo zamiera, a solista wykonuje melancholijną frazę o opadającej melodii, połączoną z ekspresyjnymi glissandami w dół. I pewnego razu Rostropowicz wyjawiał, że grając owe glissanda, zawsze ma łzy w oczach.

⁸ Witold Lutosławski. *Prezentacje...*, op. cit., s. 148.

- Dlaczego płaczesz? — spytał go Lutosławski.
- Ponieważ w tym miejscu umieram — odpowiedzieć miał wiolonczelista.
- No dobrze, ale na końcu jest twój tryumf, nie? — zaoponował kompozytor.
- Tak, ale nie z tego świata — wyjaśnił Rostropowicz.⁹

Krótką i szybką coda „z tamtego świata” pozbawiona jest dramatyizmu, nawiązuje do pogodnej i bezkonfliktowej atmosfery początku utworu. Ostatnie słowo należy do solisty, który dziesięciokrotnie powtarza dźwięk a^2 , jakby klamrą spinając formę dzieła.

„Uważam [*Koncert* Lutosławskiego] za unikalny utwór w całej literaturze wiolonczelowej” — wyznał Rostropowicz¹⁰. Specyficzna dramaturgia utworu pozwalała nadzwyczaj emocjonalnemu, wręcz egzaltowanemu artyście utożsamić się z solową partią. Chętnie więc wykonywał go, a w miarę upływu lat jego interpretacja stawała się coraz dojrzała i doskonalsza, jakby zgodnie z deklaracją, którą złożył Lutosławskiemu wkrótce po prawykonaniu: „W przyszłości utwór ten będę grał sto razy lepiej”¹¹. Wyjątkowo wspaniałą kreację stworzył podczas festiwalu w La Rochelle w 1977, długo jeszcze wspomnianą przez kompozytora:

Ze Sławą dosyć często wykonywaliśmy *Koncert* w Anglii i USA, ale mnie najbardziej zapadło w pamięć wykonanie z La Rochelle, na zachodzie Francji, gdzie odbywał się konkurs wiolonczelowy Rostropowicza i jednocześnie festiwal muzyczny — regularnie tam organizowany. Tak się zdarzyło, że jednego dnia grał mój *Koncert* z orkiestrą z Lotaryngii w ramach konkursu laureat pierwszej nagrody Louis Claret, a następnego dnia Sława grał go ze mną w ramach festiwalu, z holenderską Orkiestrą Radiową Hilversum pod moją dyрекcją. Sława na pewno musiał sobie powiedzieć: „Teraz pokażę, jak się gra ten koncert”. Ćwiczył może pół godziny, może godzinę, nie wiem, a grał jak nigdy przedtem. Było to tak zaraźliwe, że i ja, dyrygując orkiestrą, prawie „wpadłem w trans”. Również orkiestra grała jak w „uniesieniu”. Wykonanie było fenomenalne, nigdy przedtem ani potem nie słyszałem już takiego. Jest to jedno z najpiękniejszych wspomnień mego życia.¹²

⁹ I. Nikolska *Rozmowy...*, op. cit., s. 48. Przy innej okazji Rostropowicz miał wyznać, że moment ten nasuwa mu skojarzenie z umierającym jeleniem (!).

¹⁰ T. Kaczyński *Rostropowicz o Lutosławskim*, op. cit.

¹¹ T. Kaczyński *Rozmowy...*, op. cit., s. 129.

¹² I. Nikolska *Rozmowy...*, op. cit., s. 48 oraz *Biesiedy...*, op. cit., s. 57.

Preludia i fuga

Ostrożność wobec sformułowań używanych przez Lutosławskiego zalecana jest podczas rozważań nad kolejnym utworem. Początkowo gotową partyturę kompozytor chciał obdarzyć mianem *x+1*, co miało akcentować jej specyficzną, poliwersyjną formę (bardzo spodobało się to Stefanowi Jarocińskiemu). W rozmowach z Tadeuszem Kaczyńskim wspominał też nazwę *Trzyście* i ta wersja tytułu miała z kolei wskazywać na ilość instrumentów smyczkowych w obsadzie¹. W końcu jednak zdecydował się na rozwiązanie brzmiące tradycyjnie: *Preludia i fuga*. Tyle, że tytuł ten może zwodzić, gdyż określenie drugiej części „fugą” jest bardzo umowne. Lutosławski zastrzegł się wprawdzie, że:

... jest [ona] na pewno raczej aluzją do fugi barokowej, niż fugą w ścisłym sensie tego słowa. Tym niemniej są tutaj oczywiste analogie. Na przykład podział na fragmenty aleatoryczne, wykonywane *ad libitum*, a zatem będące muzyką raczej statyczną, i fragmenty ściśle określone w czasie, wykonywane *a battuta*, a więc aktywniejsze harmonicznie — odpowiada klasycznej dyspozycji odcinków utrzymanych w jednej tonacji i fragmentów modulujących. Te pierwsze służą ekspozycji tematów, drugie — przejściom pomiędzy ekspozycjami.²

¹ T. Kaczyński *Gespräche mit Witold Lutosławski*, Lipsk 1976, s. 72.

² Program „Warszawskiej Jesieni” 1973, s. 190. Jest to raczej dziwne uogólnienie licznych, różnorodnych modeli fugi barokowej (i klasycznej), w których trudno mówić o jednej generalnej zasadzie statyczności tematów i dynamiki „fragmentów modulujących”. Poza tym różnicę pomiędzy dramaturgią poszczególnych faz fugi trudno porównywać z kontrastem wyrazowym, jaki powstaje z zestawienia epizodów o ściśle określonym przebiegu czasowym z aleatorycznymi. Ten ostatni wynika bowiem z antynomii dwóch różnych rodzajów muzyki, podczas gdy w tradycyjnej fudze napięcia i rozładowania reguluje wspólny im tonalny system harmoniczny. Zasugerowane aluzje też są bardziej intencjonalne niż rzeczywiste. Niezwykle złożona forma fugi Lutosławskiego

Analogie te wcale nie są jednak oczywiste, co najwyżej mogą budzić podejrzenie, że „dodano je” dla potrzeb komentarza, odwołując się do pewnych powierzchownych podobieństw (jak niegdyś programy do niektórych utworów orkiestrowych skomponowanych z inspiracji wyłącznie muzycznej).

Pracę nad utworem zamówionym przez Mario di Bonaventurę Lutosławski rozpoczął wkrótce po ukończeniu *Koncertu wiolonczelowego*, zakończył zaś latem 1972³. Premiera dzieła miała uświetnić festiwal organizowany przez zaprzyjaźnionego z kompozytorem dyrygenta w Dartmouth, ale nie doszło do niej z powodu trudności finansowych. Po raz pierwszy *Preludia i fuga* usłyszano więc w niewielkiej austriackiej miejscowości Weiz pod Grazem 12 października 1972 podczas „Styryjskiej Jesieni”, orkiestrą kameralną Radia i Telewizji w Zagrzebiu dyrygował M. di Bonaventura. Polscy słuchacze poznali utwór 30 września 1973, na wieczorze autorskim Lutosławskiego zamykającym XVII „Warszawską Jesień”, kiedy również po raz pierwszy w Polsce wykonano *Koncert wiolonczelowy*; Zespołem Kameralistów Filharmonii Narodowej dyrygował kompozytor.

W dorobku Lutosławskiego ów utwór trwający około 35 minut stanowi najdłuższą pozycję. Po raz kolejny forma została w nim ukształtowana jako następstwo części pierwszej, mającej charakter wprowadzenia i drugiej — zasadniczej — przynoszącej kulminację. O ile jednak w *Kwartecie smyczkowym*, który otwierał serię utworów tak właśnie skomponowanych, część wstępna była znacznie krótsza od głównej i w porównaniu z nią stosunkowo błaża, to w *Preludiach i fudze* relacja między częściami jest inna, a czas ich trwania — podobnie jak w *II Symfonii* — zbliżony⁴. Siedmiu krótkim preludiom przeciwstawiona jest jedna, za to rozbudowana *Fuga*; nasuwa to z kolei skojarzenie z formą *Livre pour orchestre*, choć zasadnicza różnica między tymi dwoma utworami pole-

nie ma bowiem właściwie nic wspólnego z barokową fugą. Nie występuje w niej temat w tradycyjnym pojęciu tego słowa, a tym samym nie ma jego odpowiedzi, właściwych fudze przeprowadzeń i przetworzeń tematów, ani klasycznego stretta.

³ W wydrukowanej partyturze podana została data ukończenia utworu: 29 czerwca 1972. W kalendarzu kompozytora pod datą 28 lipca widnieje notatka „skończ. ost. Prel.”.

⁴ W nagraniu Polskiej Orkiestry Kameralnej pod dyktando kompozytora z 1974 roku preludia trwają 18 minut, fuga o 10 sekund krócej.

ga na tym, że w *Livre* ostatni rozdział wylania się z *Intermedium*, *Fuga* zaś oddzielona jest od preludów pauzą. Nowością formalną, odróżniającą ten utwór od poprzednich, jest natomiast poliwersjonalizm, który po raz pierwszy, a zarazem ostatni zagościł w twórczości Lutosławskiego. Kompozytor objaśnia w partyturze:

Utwór może być wykonany w całości lub w różnych skróconych wersjach. W wypadku wykonania w całości obowiązuje wskazana kolejność *Preludów*. Natomiast oddzielnie wykonywać można dowolną ilość *Preludów* w dowolnej kolejności, łącznie ze skróconą wersją *Fugi* lub też bez niej. Pomiędzy *Preludiami* nie należy stosować pauz, skomponowane są bowiem w taki sposób, że zakończenie każdego z *Preludów* może zachodzić na początek któregośkolwiek z pozostałych.⁵

O wyborze wersji dyrygent musi zdecydować przed wykonaniem. Istnieje niewiele możliwości kształtowania formy, a wszystkie zostały przewidziane przez kompozytora⁶. W muzyce polskiej tych lat zbliżona poliwersyjność pojawiła się w *Ad libitum* (1973–77) Kazimierza Serockiego, który zresztą znacznie wcześniej zainteresował się formą otwartą⁷.

Zakończenie każdego preludium zająłoby się z początkiem następnego w taki sposób, że słuchacz może nawet nie zauważyć granicy między nimi. Prototyp tego pomysłu znajduje się w *Passacaglii* z *Koncertu na orkiestrę*, gdzie wariacje w głosach kontrapunktujących zaczynają się i kończą nierównocześnie z tematem. W *II Symfonii* część *Direct* „nakłada się” na *Hésitant*, a ponadto zamaskowana jest cezura pomiędzy nimi, bowiem kontrabasy rozpoczynające *Direct* przez pewien czas grają już swoją partię, gdy raz jeszcze odzywa się fraza fagotów, która przynależała do kody *Hésitant*. Zespolenie każdego preludium z każdym umożliwia fakt, iż początki ich wykonują tylko pierwsze, trzecie, piąte i siódme skrzypce, druga altówka oraz druga wiolonczela (w wypadku trzeciego preludium także kontrabas), natomiast zakończenia — pozostałe instrumenty. Podobnie podzielony został dwunastodźwięk:

⁵ W. Lutosławski *Preludia i fuga*, Kraków 1973.

⁶ Orkiestra Kameralna Filharmonii Narodowej pod dyktando Karola Teutschego wykonywała tylko kilka preludów i maksymalnie skróconą fugę, lecz utwór prawie zawsze grany jest w pełnej wersji, ze wszystkimi preludiami i z pełną fugą.

⁷ Por. *A piacere* na fortepian (1963) i późniejsze, lecz zupełnie różne od muzyki Lutosławskiego *Arrangements* na flety proste (1976).

heksachord *dis, d, h, b, a, gis* pojawia się na końcach, a sześć pozostałych dźwięków na początkach preludium.

Preludia mają wprawdzie różne czasy trwania⁸, ale za to zbliżoną dramaturgię, wynikającą z podobnego następstwa kilku skontrastowanych pomysłów fakturalnych. Z wyjątkiem czwartego, wszystkie rozpoczynają się charakterystyczną myślą forte. Pomysł ów rozwija się, muzyka jednoznacznie zmierza do kulminacji, po czym dynamika i ruch raptownie słabną. Ostry kontrast sforzato, będący jakby erupcją resztek energii z nierozładowanej kulminacji, narusza spokój stopniowo wyciszanej kody. Odrębność zawdzięczają natomiast preludia różnicowaniu wyrazu oraz samych pomysłów fakturalnych.

Pierwsze preludium zaczyna się jakby uroczystą fanfarą (mimo sugerowanej swobody w doborze kolejności wyraźnie naprowadza ona na początkowe miejsce w cyklu). O specyfice jego harmonii decyduje użycie zaledwie kilku interwałów (sekund wielkich, kwart czystych oraz ich przewrotów). Tylko pod koniec rozbrzmiewają długie, przeciągłe glissanda (znane z *Livre*) oraz krótkie, „rozsypane” dźwięki. Na ich tle wchodzi następne, „scherzowe” preludium z oryginalnie wykorzystanymi pizzicatami. Wyjątkowo pięknie brzmi quasi-pogłos kończący krótkie motywy, a potem opadające glissanda wykonywane quasi-niente (patrz przykł. 14).

Krótki wstęp otwiera trzecie preludium, po czym pizzicatami granymi przez sześć niższych instrumentów przeciwstawia się brzmieniu siedmiu skrzypiec wykonujących długą linię melodyczną *molto cantabile e espressivo* o stopniowo poszerzającym się ambitus; jest to jeden z najbardziej lirycznych fragmentów w całym utworze. Kolejne preludium zawiera najwięcej muzyki tradycyjnie zrytmizowanej. Chorał pianissimo o skupionym charakterze rozpoczyna się unisonem *f*, do którego — tworząc sekwencję tajemniczo brzmiących akordów — dodawane są kolejne dźwięki, aż do osiągnięcia pełnego dwunastodźwięku. Po dłuższej chwili na tle chorału niespodziewanie odzywają się krótkie dźwięki powtarzane fortissimo przez pierwsze skrzypce i stopniowo podejmowane przez pozostałe instrumenty; pełnią one rolę podobną jak interwencje blachy

⁸ W nagraniu pod dyktando kompozytora przedstawiają się one następująco: I — 2'20", II — 1'50", III — 3'55", IV — 3'15", V — 1'38", VI — 2'02", VII — 4'10".

The musical score is for the beginning of the second prelude. It is in 3/4 time with a tempo marking of ca. 152. The score is divided into two systems. The first system contains staves 1 through 7, and the second system contains staves 1 through 3. Staves 1-4 are for strings (violin I, violin II, viola, and cello/double bass), and staves 5-7 are for woodwinds (flute, oboe, and clarinet). The string parts are marked with *pizz.* and *pp*. The woodwind parts are marked with *con sord.* and *arco*, and *pp quasi niente*. The score shows a series of rhythmic patterns and dynamics, including a *quasi niente* section.

w *Koncertie wiolonczelowym*, a wcześniej — powracające dźwięki *c* w *Kwartecie smyczkowym*. Trzon piątego preludium, najkrótszego i w porównaniu z innymi najprostszego, stanowi solistyczna partia kontrabas, który wykonuje oderwane dźwięki; na ich tle rozbrzmiewają krótkie interwencje pozostałych instrumentów grających pizzicato, a potem tremola i fażolety. Koncertujący charakter ma również następne preludium, z wyeksponowanym duetem wiolonczel. Ruchliwość *presto-furioso* najdłuższego, ostatniego preludium może sugerować przybliża-

nie się większej kulminacji, jednakże kiedy prawie już do niej docho-
dzi, wykonawcy przerywają grę; kompozytor celowo zawodzi oczeki-
wanie słuchaczy. Potem następuje już tylko statyczna koda z zachwyca-
jącym brzmieniowo, melancholijnym, aleatorycznym segmentem ostat-
nim, przypominającym nieco *lugubre* z *Kwartetu smyczkowego*.

Każde preludium z osobna jest misternie zorganizowanym wydarze-
niem muzycznym. Połączenie ich nie tworzy jednak wyraźnej całości
dramaturgicznej, nawet jeśli zauważa się w niej ślady wielkiej formy
symfonicznej. Prawie dwadzieścia minut ustawicznych zmian nastrojów,
fluktuacji dynamicznych, ciągłych kontrastów gry arco i pizzicato, prze-
ciwstawień muzyki szybkiej i wolnej, a przy tym niemal stała obecność
aleatoryzmu determinującego pewną statyczność przebiegu może stwa-
rzać poważne problemy: wykonawcom — z udźwignięciem formy, słu-
chaczom — z utrzymaniem koncentracji. W wersjach skróconych łatwo
natomiast zaburzyć proporcje dramaturgiczne. Na przykład poprzedze-
nie kompletnej fugi jednym tylko preludium (zwłaszcza krótszym) tak
dalece zachwieje równowagą, że nie zdąży ono spełnić roli, jaką kom-
pozytor przydziela częściom wstępnym. Z kolei połączenie wszystkich
preludium ze skróconą fugą pozostawi wrażenie wyraźnego niedosytu.

Początek fugi nie wyznacza wyraźnej cezury w dziele, podobnie jak
to zauważało się pomiędzy częściami *Kwartetu smyczkowego* i *II Symfo-
nii*, gdyż z powodu łagodnego przebiegu muzyki sprawia ona wrażenie
kontynuacji preludium (zwłaszcza, że miarowy ruch ćwierćnut w czwar-
tym preludium odbywał się w podobnym tempie). Tylko wytrawny od-
biorca uchwyci zmianę harmonii spowodowaną zastosowaniem interwa-
łów innych niż w preludiach: sekund wielkich, kwart czystych oraz ich
przewrotów. Jeśli jednak tak się nie stanie, to być może dopiero po kil-
ku minutach zorientuje się, że słucha nowej części oraz muzyki o innej,
znacznie bardziej szerokooddechowej dramaturgii. Ten brak cezury —
obcy tradycyjnym połączeniom preludium z fugami — wynika również
z faktu, iż fugi Lutosławskiego nie rozpoczyna temat, ale rozbudowany
wstęp (materiał wstępu znajdzie później zastosowanie w łącznikach po-
między tematami). Ale i to, co kompozytor nazywa tematami, nie przy-
pomina tradycyjnych tematów fug, aczkolwiek jest to sześć wyrazistych
pomysłów muzycznych o zindywidualizowanych rodzajach dźwięku,
sposobów frazowania i interpretacji, opatrzonych oznaczeniami podkre-

ślającymi właściwy im wyraz: *cantabile*, *grazioso*, *lamentoso*, *misterio-
so*, *estatico* i *furioso*. Nie są one bowiem liniami melodycznymi, lecz
— jak to ujął Lutosławski — wiązkami głosów; oryginalnym pomy-
ślem polegającym na heterofonicznym zestawieniu instrumentów grają-
cych takie same szeregi dźwięków, ale rytmicznie niezależnie. Tematem
furioso są zaś zaledwie dwa powtarzane, tremolowane dźwięki połą-
czone glissandami (w pierwszej wiązce w odległości septymy wielkiej,
w drugiej — mającej spełniać rolę odpowiedzi — w odstępnie trytonu,
czego wymaga struktura akordu przydzielonego temu fragmentowi);
nigdy jeszcze do miana tematu⁹ nie aspirowała konstrukcja równie ską-
pa i statyczna:

15

Fuga, temat *furioso*, cyfra part. 21

Amorficzność tematu *furioso* jest wprawdzie wyjątkowa, lecz zjawis-
sko to dotyczy również — choć w nieco mniejszym stopniu — pozosta-
łych tematów. Od wyrazistości samych tematów ważniejsza jest bowiem
odmienność owych sześciu pomysłów od pozostałych epizodów. O ile

⁹ Temat [gr. *thema* = rzecz, materia, przedmiot rozprawy], główny element konstruk-
cji dzieła muzycznego o wyrazistym rysunku melodycznym, zajmujący eksponowane
miejsce w utworze i specyficznie traktowany (najczęściej jako podstawa pracy tematycz-
nej). W fugach barokowych i późniejszych temat był odcinkiem melodycznym prze-
prowadzanym imitacyjnie poprzez głosy utworu i wykorzystywanym w pracy moty-
wicznej.

bowiem łączniki zanotowane są tradycyjnie, to tematy — aleatorycznie. Jeszcze silniejszym źródłem kontrastu jest zróżnicowanie harmoniczne: w łącznikach występują jedynie sekundy wielkie, kwarty czyste oraz ich przewroty, natomiast w tematach — sekundy małe i ich przewroty oraz trytony. I ta właśnie odrębność jest znacznie istotniejsza od różnicowości, jaką wprowadzają tematy. Tym bardziej, że pomimo wyrazowej indywidualności, wywodzą się one z podobnego materiału interwałowego: z serii dźwięków przypominającej szereg znany z *Muzyki żałobnej*:

16

Fuga, temat *cantabile*, cyfra part. 1

The musical score is for the first part of a fugue. It is written for Violin I (vln. I), Violin II (vln. II), and Viola (vcl.). The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece with a tempo marking of 'f cantabile' and a metronome marking of quarter note = ca 80. The second system shows the end of the piece with dynamics ranging from 'f' to 'pp'.

W gruncie rzeczy mamy więc do czynienia jakby z tematem i jego pięcioma wariacjami zróżnicowanymi rytmicznie, fakturalnie, a przede wszystkim ekspresyjnie, lecz nie zawsze w stopniu równie wysokim, jak to sugeruje kompozytor. Na przykład *lamentoso* różni się od *cantabile* przede wszystkim (albo raczej: zaledwie) obecnością dwóch dodatkowych szesnastek.

Mimo kontrastów zachodzących między tematami a łącznikami oraz obecności kilku bardziej ożywionych fragmentów (przede wszystkim

w ostatnich trzech tematach) w rozbudowanej, prawie dziewięćminutowej ekspozycji fugi panuje statyka. Z rozpoczęciem przetworzenia słuchacz oczekuje więc udratycznienia muzyki, tymczasem — wbrew tradycji fugi — nic takiego nie następuje. Przeciwnie, muzyka staje się jeszcze spokojniejsza (choć jej miarowy ruch kilkakrotnie zaburzą *acceleranda* i *ritardanda*). Linearyzm ustępuje coraz wyrazistszym współbrzmiom, zmierzając ku pełnemu akordowi-agregatowi. W kolejnym epizodzie, nazwanym przez kompozytora *strettem*¹⁰, wszystkie tematy zazębiają się, ale odwrotnie niż w tradycyjnych *strettach*, zamiast spotęgowania napięcia następuje dalsze osłabienie dramaturgii. Dopiero w *subito fortissimo* muzyka zdąża do punktu kulminacyjnego, osiągając go zresztą nadszpiewanie szybko, szybciej niż to bywało w poprzednich utworach Lutosławskiego.

Kulminację fugi tworzy trzynastogłosowy segment aleatoryczny (podobnie jak w *Kwartecie smyczkowym*). Można by przypuścić, że dojdzie w niej do nałożenia wszystkich tematów, a tymczasem pojawia się zupełnie nowa muzyka, z dotychczasową związaną jedynie podobną harmonią. Lutosławski tak objaśnił ów zabieg:

Element irracjonalności czasami wprowadzany bywa także w sposób metodyczny. Posłużę się przykładem *Preludiów i fugi*. Jest fuga zawierająca sześć tematów o jasno określonym materiale. Są intermedia i wstęp fugi przed ekspozycją pierwszego tematu, które stanowią wątek niezależny od tematu. Jednym słowem, wydawałoby się, że logika jest nie do podważenia. I to byłoby straszne. Ale ja wprowadzam w tym utworze, w końcowych partiach, element absolutnie irracjonalny. W pewnym momencie dochodzi do *stretta* wszystkich tematów w dwu kolejnych sekcjach. Po tym *strecie* wprowadzam coś, czego przedtem w ogóle nie było, coś zupełnie nowego, co właśnie stanowi kulminację utworu. Jest to świadomie wprowadzony moment irracjonalny, i to jest to, jak można by powiedzieć „metoda-szaleństwo”.¹¹

¹⁰ Lutosławski użył tego określenia podczas sympozjum w Baranowie (por. nast. przypis). Nazwanie tego i trzech następujących epizodów „*strettem*” zupełnie nie odpowiada temu pojęciu w fudze. W przypadku tematów będących jedynie szeregiem dźwięków, pozbawionych wyraźnego początku i końca, *stretto* w ogóle nie może zaistnieć. Stosując poprawną definicję *stretta* można by ewentualnie mówić o jego obecności w ekspozycji; np. w momencie pojawienia się trzeciej wiązki *grazioso* (druga wiązka wchodzi po 21 dźwiękach pierwszej, zaś trzecia już po trzech dźwiękach drugiej).

¹¹ *Spotkania muzyczne w Baranowie*, op. cit., s. 91. Określenie zabiegu zastosowanego w kulminacji mianem „metody-szaleństwa” nasuwa skojarzenie z pewną relacją Luto-

Po kulminacji następuje jeszcze jedna nowość, w postaci bardzo ekspresyjnej kantyleny. Inicjują ją pierwsze skrzypce, po czym stopniowo rozprzestrzenia się ona — coraz niżej — na pozostałe instrumenty. Utwór niespodziewanie kończy trzytaktowa, szybka, efektowna koda, harmonicznie spokrewniona z pierwszym preludium oraz z wszystkimi łącznikami.

W porównaniu z poprzednimi utworami w *Preludiach i fugach* wyraźnie przybyło ustępów o dużej temperaturze emocjonalnej. Wydaje się, że kompozytor zaczął przewycięzać zubożenie melodyczne, jakie dało się zauważyć w jego muzyce po 1961 roku. Po raz pierwszy rozbudowana melodia pojawiła się w ostatniej części *Paroles tissées*, następnie w trzeciej części *Koncertu wiolonczelowego*, teraz najwyraźniej zaistniała w szóstym preludium i w niektórych końcowych fragmentach fugi. Interesująco rozwinął też Lutosławski kilka pomysłów z wcześniejszych dzieł, takich jak intensywne użycie ćwierćtonów i przyspieszenie ruchu przed kulminacją w szóstym preludium — znane z *II Symfonii* i *Livre pour orchestre*, a w czwartym preludium quasi-chorał, który tak charakterystycznie zabrzmiał tuż po kulminacji w *Livre pour orchestre*.

Zarówno po austriackiej premierze, jak i po pierwszym polskim wykonaniu krytycy entuzjastycznie przyjęli *Preludia i fugę*. To właśnie wtedy Tadeusz A. Zieliński stwierdził — i zdanie to z latami powtarzano coraz częściej — że Lutosławski jest największym polskim kompozytorem po Chopinie¹². Kilku dyrygentów włączyło utwór do repertuaru, a Jerzemu Maksymiukowi i Karolowi Teutschowi zawdzięczał on bodaj najwięcej wykonań. Z upływem czasu zainteresowanie tym dziełem jakby osłabło. Być może sprawiła to niewielka sugestywność dramaturgii, zwłaszcza w zestawieniu z dwoma poprzednimi utworami, czyli *Livre pour orchestre* i *Koncertem wiolonczelowym*, które wyróżniają się wręcz wirtuozowskim kierowaniem uwagą słuchacza. Tymczasem roz-

slawskiego z jego życia prywatnego. Zdegustowany dość swobodnym zachowaniem, a przede wszystkim słownictwem szwagierki Kaliny Jędrusik, zrobił „straszna awanturę” — jak sam to określił — jej mężowi, czyli Stanisławowi Dygatowi. „Poprosiłem go, by usiadł — opowiadał Lutosławski — i powiedziałem: «Staszku! To jest nie do przyjęcia!»”

¹² T. A. Zieliński *Perspektywy piękna wyrazu i formy*, „Ruch Muzyczny” 1973, nr 18, s. 6.

budowanej, arcybogatej w szczegóły muzyce *Preludiów i fugi o par excellence* intelektualnie wykonanej formie (pomimo „metody-szaleństwa” w kulminacji fugi) niejednokrotnie brakuje wyrazistych konturów i często pozostawia ona słuchaczowi jedynie możliwość delektowania się pięknie brzmiącymi fragmentami. Od wykonawców wymaga długotrwałych przygotowań, nie gwarantując rezultatu równie efektownego jak wiele innych utworów Lutosławskiego. Niemniej utwór włączają do repertuaru różni dyrygenci, a w minionych latach — co ciekawe — stosunkowo najczęściej grywano go w Finlandii.

Mi-parti

W gabinecie Lutosławskiego, trochę z boku, stał niewielki, niski stół z blatem przykrytym szybą. Spoczywały pod nią rozmaite kurioza, a wśród nich pismo z ZAiKS-u:

Przypominamy uprzejmie, że do Działu Repartycji nie zgłosił Pan jeszcze utworu pt. *Mini-party*...

Mini-party narodziła się w wyniku przeinaczenia tytułu *Mi-parti*, utworu komponowanego w latach 1975–76 dla amsterdamskiej orkiestry Concertgebouw¹. Przez dłuższy zresztą czas kompozytor nie mógł znaleźć dla niego tytułu. Rozważał kilka pomysłów, najdłużej zastanawiając się nad *Summer Music*, czyli *Muzyką letnią*; łatwo sobie jednak wyobrazić, iż budziłoby to raczej niepożądane skojarzenia z *Autumn Music* Andrzeja Panufnika. Kiedy utwór doczekał się wreszcie nazwy, Lutosławski objaśnił ją następująco:

Tytuł *Mi-parti* (według słownika Quilleta „composé de deux parties égales mais differantes” — składający się z dwóch części równych, ale różnorodnych) nie odnosi się do formy utworu, lecz raczej do sposobu rozwijania myśli muzycznej. Frazy muzyczne składają się tu często z dwóch części, z których druga przy powtórzeniu występuje z elementem nowym².

Po latach natomiast wyznał:

¹ W kalendarzu Lutosławski zanotował pod datą 26 III 1976: „skończ.[ony] szkic” i prawdopodobnie chodziło o *Mi-parti*. Czystopis *Mi-parti* ukończony został 15 VI 1976.

² Książka programowa XXI „Warszawskiej Jesieni” 1977, s. 15.

Mi-parti, melodia w cz. I

① $\frac{3}{4}$ (solo) *p*

cl. b.

② *mp*

cl. b.

cor. 1

③ (solo) *f*

cl. 1

cor. 2

④ *mp*

cl. b.

cor. 1

⑤ *mp*

cor. 2

⑤ (solo) *mf*

cl. 1.

④ *pp*

cl. 1.

cl. 2

cl. b.

cor. 1

cor. 3

„Mi-parti” jest słowem, które mi się spodobało i potem dopiero zacząłem szukać, jak by je można usprawiedliwić. I rzeczywiście usprawiedliwienie znalazłem, ale właściwie chodziło o słowo, które mogłoby służyć identyfikacji utworu.³

Mi-parti łączy wyjątkową ścisłość i złożoność techniki z prostotą wyrazu, rzadko spotykaną we wcześniejszej muzyce Lutosławskiego. W porównaniu z poprzednimi dziełami brzmi o wiele bardziej eufonicznie. Akordy-agregaty zastosowane w tym utworze są wyrazistsze, współbrzmienia w odcinkach ad libitum — przejrystsze i w przeciwieństwie do analogicznych fragmentów na przykład *Gier weneckich* — każdy dźwięk jest w nich doskonale słyszalny.

Dzieło trwa około piętnastu minut, składa się z trzech połączonych części. Jego rozmiary są skromniejsze, a brzmienie bardziej kameralne niż to było w przypadku *Livre pour orchestre*. Porównanie tych akurat utworów nie jest przypadkowe, bowiem wykazują one pewne podobieństwa — przede wszystkim na samym początku (por. pierwszych 7 taktów przykł. 20, s. 208 z początkiem *Livre pour orchestre* — przykł. 8, s. 109).

Oba utwory zaczynają się w wolnym tempie i ściszonej dynamice, wykonywane przez smyczki podzielone na grupy. W *Livre pour orchestre* grają one ekspresyjne quasi-glissanda uzyskiwane za pomocą wstępujących bądź zstępujących wycinków gamy podzielonej na ćwierćtony. W *Mi-parti* ćwierćtony są wprawdzie nieobecne, ale za to pojawiają się rzeczywiste glissanda. Ekspresyjnie tak są jednak zbliżone do tamtych, że fragment ów brzmi niemal jak wariacja *Livre*⁴. Co więcej, początki obu utworów przyjmują kształt dwukrotnych „falstartów”, czyli krótkiej, powtórzonej myśli, po której muzyka zatrzymuje się (w *Mi-parti* występuje nawet pauza z fermatą), by dopiero za trzecim razem podążyć dalej.

W *Mi-parti* melodia pełni rolę o wiele ważniejszą niż w poprzednich dziełach. Pojawiają się szerokie, śpiewne, niemal romantyczne kantyle-

³ G. Michalski *Sztuka i powinność*, „Znak” 1988 nr 399 (8), s. 78. Uwaga ta dodatkowo wzmacnia podejrzenia, jakich nabyliśmy wobec tytułu *Preludiów i fugi*. Lutosławski przypuszczalnie nie wiedział, że słowem „mi-parti” określano pstrokaty strój średnio-wiecznych szpilkmanów, w którym lewa i prawa strona różniły się kolorami i wzorami tkaniny.

⁴ Bardzo podobnie brzmi również początek drugiego odcinka *Les espaces du sommeil*, będący jakby zapowiedzią rozpoczęcia *Mi-parti*.

ny. Na początku — w instrumentach dętych (zob. przykł. 18, s. 204/205).

Partytura *Mi-parti*, podobnie jak wszystkie dojrzałe dzieła Lutosławskiego, obfituje w arcyście porządki wynikające z jego systemu harmonicznego i specyficznego sposobu organizacji czasu. Niektóre niemal rzucają się w oczy, odkrycie innych wymaga pewnej dociekliwości. Z tego punktu widzenia utwór rzeczywiście może przypominać katalog „łamiągówek”, co wypominał Lutosławskiemu niegdyś Kisielewski. Imponujące jest jednak to, że owe z pozoru abstrakcyjne prawidłowości liczbowe doskonale służą ekspresji. Pewien wgląd w to zjawisko dać może chociażby początek utworu.

Pierwszą część stanowią trzy nierówne (coraz krótsze) epizody. Dwa z nich poprzedzone są wspomnianymi „falstartami” (pierwszy z epizodów dwoma, drugi jednym „falstartem”). Każdy epizod ma własną kulminację z sekcją ad libitum. Harmonia tej części wspiera się na ośmiu akordach-agregatach, które różnią się w niewielkim tylko stopniu:

19

Mi-parti, akordy-agregaty
(nuty zaczernione pokazują zmiany w stosunku do poprzedniego akordu)



Po wystąpieniu ósmego akordu powraca pierwszy, przetransponowany o pół tonu w górę.

Dzieląc obszar zajmowany przez dwunastodźwiękowe akordy-agregaty na trzy pola (odpowiadające niskiemu, środkowemu i wysokiemu rejestrowi) zauważymy, iż każde z tych pól zajmuje czterodźwięk, a zależności pomiędzy tymi czterodźwiękami przejawiają wyraźne prawidłowości. W każdym polu najbardziej symetrycznego, ósmego akordu pojawia się czterodźwięk zmniejszony. W pierwszym, drugim oraz siódmym akordzie identyczna struktura interwałowa, tj. czterodźwięk do-

3/4 $\text{♩} = \text{ca } 58$
con sord.

vni I div. *pp*
con sord.

vni II div. *pp*
con sord.

vle div. *pp*
con sord.

ve. div. *pp*
con sord.

ve. div. *pp*
con sord.

ve. div. *pp*
con sord.



4/4

vni I div. in 3

vni II div. in 3

vle div.

ve. div.

cb. div. *pp*
con sord.

cb. div. *pp*
con sord.



②

vni I
div. in 3

vni II
div. in 3

vle
div.

vc.
div.

ch.
div.

③

vni I
div. in 3

vni II
div. in 3

vle
div.

vc.
div.

ch.
div.

minantseptymowy znajduje się w polach zewnętrznych. Natomiast w trzecim, czwartym, piątym i szóstym akordzie czterodźwięki z poszczególnych pól są interwałowo zróżnicowane. Najbardziej różni się od otoczenia czwarty akord, gdyż w najniższym jego polu występują dysonujące współbrzmienia dwóch tercji odległych od siebie o wielką septymę.

Dla potrzeb harmonii podzielona została grupa instrumentów smyczkowych: I i II skrzypce *divisi* a 3, altówki, wiolonczele i kontrabasy *divisi* a 2, co łącznie daje 12 głosów. Instrumenty występują w dopełniających się parach (zob. przykł. 21) i to w taki sposób, że każdy z nich wykonuje jedynie dwa dźwięki akordu, a co najmniej jeden łączy te dźwięki *glissandami*. Wartości dźwięków uporządkowane są w kanonie rytmicznym w odległości ćwierćnuty (regularność ta nie dotyczy *glissand*, które pojawiają się rozmaicie, niezależnie od kanonu)⁵ (patrz przykł. 20, s. 208–211).

Dwunastodźwięki ukształtowane w ten sposób dają osobliwie pulsujące brzmienie, na którego tle odbywają się solistycznie traktowane instrumenty dęte. Wykonują one frazy melodyczne, których zasadnicze dźwięki dublują (w identycznej oktawie) dźwięki grane przez smyczki, a więc należące do kolejnych akordów. Uplastyczniają tę linię melodyczną półtonowe odstępstwa od owych dźwięków. Z wyjątkiem klarнету basowego, instrumenty dęte również występują w parach. Komplementarność tych par jest jednakże inna niż w przypadku smyczkowych, bowiem dęte prezentują swoje partie oddzielnie i po kolei, tj. przejmując frazy jeden od drugiego; wyjątkiem od tej zasady są tylko zakończenia wszystkich trzech epizodów. Motywika każdej z tych par wyróżnia się indywidualnym charakterem, wynikającym ze specyfiki brzmienia danych instrumentów. Na przykład więc, flety wykonują szybkie repetycje dźwięków w wysokim rejestrze, a oboje — długie nuty. Wejście

⁵ Co się tyczy „falstartów”, to każdy z nich obejmuje cztery takty i zakończony jest pauzą wydłużoną fermatą. W pierwszym „falstarcie” pojawia się sześć dźwięków z pierwszego akordu (pełen czterodźwięk ze środkowego pola i po jednym dźwięku z pozostałych dwóch pól), w drugim — osiem dźwięków (pełen czterodźwięk ze środkowego pola i po dwa dźwięki z pozostałych czterodźwięków). Pełny dwunastodźwięk następuje dopiero „przy trzecim podejściu”, czyli przy właściwym rozpoczęciu epizodu. Ośmiogłosowy „falstart” poprzedzający drugi epizod zbudowany został na środkowym czterodźwięku i dwóch dźwiękach z zewnętrznych pól ostatniego akordu.

każdego kolejnego instrumentu dętego pociąga za sobą zmianę dwunastodźwiękowego akordu granego przez smyczki.

Jako pierwszy z dziewięciu głosów solowych wchodzi klarnet basowy, w charakterystycznym dla siebie niskim rejestrze. Następnie po kolei do gry przyłączają się pozostałe instrumenty dęte, tj. dwa rogi, dwa klarnety, dwa oboje i dwa flety. Jednakże z wyjątkiem samej kulminacji i poprzedzających ją dwóch taktów, tworzą one kontrapunkt nie ośmio, lecz pięciogłosowy, bowiem — jak już powiedziano — instrumenty w parach przekazują sobie frazy melodyczne. Długości fraz są regularnie skracane.

W pierwszym epizodzie (poprzedzonym dwoma „falstartami”) kolejność wejść instrumentów dętych i długość fraz jest następująca:

- klarnet basowy — 7 taktów (długość frazy: 13 ćwierćnut),
- klarnet basowy + róg — 6 taktów (długość frazy rogu: 11 ćwierćnut),
- klarnet basowy + róg + klarnet — 5 taktów (długość frazy klarnetu: 9 ćwierćnut),
- klarnet basowy + róg + klarnet + obój — 4 takty (długość frazy oboju: 7 ćwierćnut),
- klarnet basowy + róg + klarnet + obój + flet — 3 takty (długość frazy fletu: 5 ćwierćnut),
- wszystkie dziewięć instrumentów — 1 takt (ponieważ I część utworu zapisana jest w metrum $\frac{3}{4}$, frazy z konieczności przechodzą do następnego taktu),
- wszystkie instrumenty dęte, rytmicznie niezależne (sekcja *ad libitum*).

W drugim epizodzie (poprzedzonym jednym „falstartem”) kolejność wejść instrumentów dętych jest odwrotna w stosunku do pierwszego, a odcinki są jeszcze krótsze:

- flet — 5 taktów (długość frazy: 10 ćwierćnut),
- flet + obój — 4 takty (długość frazy oboju: 8 ćwierćnut),
- flet + obój + klarnet — 3 takty (długość frazy klarnetu: 6 ćwierćnut),
- flet + obój + klarnet + róg — 2 takty (długość frazy rogu: 4 ćwierćnuty),
- flet + obój + klarnet + róg + klarnet basowy — 1 takt (długość frazy klarnetu basowego: 2 ćwierćnuty),

— wszystkie instrumenty — 1 takt (analogicznie jak poprzednio, frazy przechodzą do następnego taktu),

— wszystkie instrumenty, rytmicznie niezależne (sekcja ad libitum).

W trzecim, ostatnim epizodzie (bez „falstartu”), instrumenty dęte pojawiają się w kolejności, która wiąże porządki występujące w poprzednich epizodach:

— flet + klarnet basowy — 3 takty (frazy: 6 i 5 ćwierćnut),

— flet + klarnet basowy + obój — 2 takty (długość frazy oboju: 3 ćwierćnuty),

— flet + klarnet basowy + obój + róg — 1 takt (długość frazy rogu: 2 ćwierćnuty),

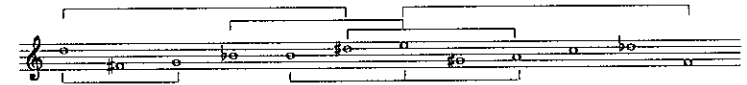
— flet + klarnet basowy + obój + róg + klarnet — 2 takty (długość frazy klarnetu: 2 ćwierćnuty),

— klarnet basowy + obój + róg + dwa klarnety + flet piccolo (bez fletu) — 1 takt (piccolo powtarza połowę frazy fletu wielkiego),

— w ostatnim taktie, który podobnie jak zakończenia poprzednich epizodów grany jest ad libitum, lecz w odróżnieniu od nich jest trzykrotnie dłuższy, niespodziewanie wchodzi teraz pozostałe instrumenty dęte (razem jest ich 23) i równocześnie wykonują trzy różne dwunastodźwięki. Stanowi to kulminacyjny moment pierwszej części utworu.

Druga część *Mi-parti* jest znacznie bardziej złożona⁶. W odróżnieniu od medytacyjnego początku, obfituje w ustawiczne zmiany faktur i ostre kontrasty dynamiczne. Zmienia się w niej także sposób kształtowania materiału dźwiękowego. Dwunastodźwięki, które determinowały harmonikę części poprzedniej, początkowo w ogóle nie występują. Lutosławski przyjął tu inny sposób organizacji wysokości dźwięków, oparty na dwunastodźwiękowej serii, której druga połowa jest transpozycją pierwszych sześciu dźwięków o sekundę wielką w górę, a zarazem ich rakiem inwersji:

⁶ Szczegółową analizę dzieła zob. M. Homma *Witold Lutosławski: Mi-parti*, „Melos” 1985 nr 3, s. 22–57 oraz J. Paja-Stach, rozdz. *System in concreto. Konfiguracja systemu na przykładzie Mi-parti*, op. cit., s. 87–109. Drobiazgową prezentację tej partytury przedstawił też sam kompozytor; w: *Z problemów muzyki współczesnej*, Zeszyty Naukowe Zespołu Analizy i Interpretacji Muzyki nr 3, Kraków 1978, s. 43–55.



Akordowe brzmienie smyczków, charakterystyczne dla pierwszej części utworu, ustępuje nowej barwie — uzyskiwanej artykulacją pizzicato, natomiast instrumenty dęte, które wcześniej grały solistycznie, teraz występują w grupach. Uwagę zwracają fanfarowe motywy powierzone trąbkom i puzonom, zbudowane z nieregularnych motywów, których poszarpany rysunek rytmiczny z charakterystycznym zatrzymaniem ostatniego dźwięku przywodzi na myśl środkowy epizod z *Capriccio notturno* w *Koncertie na orkiestrę*; w *Mi-parti* po raz pierwszy od czasów *Muzyki żałobnej* odzywają się echa muzyki, wobec której Lutosławski przez lata deklarował całkowitą obojętność.

Część drugą, podobnie jak pierwszą, tworzą trzy odcinki. Początkowy wyróżnia się obecnością kontrapunktu aleatorycznego (dwukrotnie przerwane wspomnianymi motywami fanfaryowymi). Ilość grup instrumentalnych uczestniczących w tym kontrapunkcie stopniowo zwiększa się, natomiast długość kolejnych odcinów równomiernie maleje. W drugim odcinku partytura zapisana jest w sposób tradycyjny, przez co muzyka staje się ruchliwsza i bardziej dynamiczna. Z kolei następujące znane z poprzednich utworów orkiestrowych skracanie kolejnych odcinków, prowadzące bezpośrednio do kulminacji, lecz dokonuje się ono w sposób bardziej wyrafinowany niż to miało miejsce w *II Symfonii* czy w *Livre pour orchestre*. Trudniej prześledzić je słuchem, a i kulminacja pojawia się wcześniej, niż w tamtych utworach: prawie dokładnie w dwóch trzecich czasu trwania całości.

Kulminacja *Mi-parti* trwa stosunkowo krótko. Podobnie jak w poprzednich utworach, stanowi ją aleatoryczny odcinek oparty na dwunastodźwięku (w tym przypadku jest nim akord-agregat bardzo podobny do siódmego dwunastodźwięku z pierwszej części utworu). Jest to wprawdzie kolejna wersja pomysłu znanego przede wszystkim z *II Symfonii*, *Livre pour orchestre*, *Koncertu wiolonczelowego* i *Les espaces du sommeil*, ale zrealizowana w sposób niezwykle. Na znak dyrygenta wszyscy

muzycy dogrywają do końca aleatoryczną, powtarzaną frazę, po czym — według określenia kompozytora — „ruch zatrzymuje się na «lodowatym» akordzie instrumentów dętych *pianissimo*”⁷. Brzmienie tego akordu (dwunastodźwięku zbudowanego ze struktur trytonowo-małosiekundowych) rzeczywiście sprawiać może wrażenie uderzającego chłodu, zwłaszcza, że artykulacja *non vibrato* potęguje sugestię „lodowatości”. (zob. przykł. 22, s. 216/217). Dynamiczny, gwałtowny ruch znamieny dla tej części *Mi-parti* ulega całkowitemu wstrzymaniu i tylko cztery brutalne interwencje puzonu oraz trąbki, odzywające się w różnych rejestrach, jakby odległym echem przypominają o niedawnej żywiołowości muzyki.

„«Lodowatość» z wolna przemienia się w «ciepło» — opisywał dalszy przebieg utworu kompozytor — wraz ze stopniowym wchodzeniem trójga skrzypiec solo”⁸. Na tle zamierającego „akordu lodowatego” rozpoczyna się najbardziej ekspresyjny fragment utworu, wywierający jeszcze większe wrażenie niż analogiczne fragmenty w *Preludiach i fudze* (tj. główna myśl trzeciego preludium oraz przedostatni epizod fugi, również po kulminacji). Koncertmistrz inicjuje liryczną kantylenę, po czym przyłączają się do niego dwaj skrzypkowie. Znowu uderza obecność oryginalnego porządku: pod względem rytmicznym jest to bowiem konstrukcja symetryczna (zob. przykł. 23).

Trio skrzypiec gra tak długo, dopóki nie zamilknie „lodowaty akord”. Wtedy dołącza do niego dziewięciu następnym muzyków, którzy niezależnie od siebie snują linie melodyczne (*cantabile*) wznoszące się coraz wyżej i dające heterofoniczną wiązkę głosów. Wreszcie wszyscy spotykają się na unisonie *c*⁴. 43-dźwiękowa kantylena opiera się na dwóch zaledwie interwałach: sekundy wielkiej i tercji małej (na początku także na ich przewrotach). W sposób typowy dla Lutosławskiego snucie kantylenowego wątku pięciokrotnie zaburzały krótkie interwencje grup instrumentów, za każdym razem innych. Niemal mistycznie brzmi koda (dwunastodźwięk rozdzielony między czeleste, harfę, fortepian, kotły i smyczki) — jeden z najbardziej urzekających i niezwykłych fragmentów w całej twórczości Lutosławskiego.

⁷ Książka programowa XXI „Warszawskiej Jesieni” 1977, s. 15.

⁸ Ibidem.

Prawykonanie *Mi-parti* odbyło się parę miesięcy po ukończeniu partytury, 22 października 1976 w Rotterdamie. Orkiestrą Concertgebouw dyrygował kompozytor. Dwa dni później koncert powtórzono w Amsterdamie. Pierwsze polskie wykonanie utworu miało miejsce na inauguracji XXI „Warszawskiej Jesieni”, 17 września 1977; tym razem kompozytor dyrygował Wielką Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia i Telewizji. Jednym z pierwszych dyrygentów, jacy włączyli *Mi-parti* do swego repertuaru był Daniel Barenboim, który w 1978 poprowadził wykonanie m.in. w Nowym Jorku. Zarówno w Holandii, jak i w Polsce utwór odniósł ogromny sukces, a krytycy tradycyjnie już niemal jednoznacznie uznali go za arcydzieło i obwołali kamieniem milowym co najmniej w dorobku swego twórcy.

Z perspektywy czasu *Mi-parti* przedstawia się jednak nie tyle jako nowe słowo, co raczej kolejne dzieło napisane tym samym językiem i za pomocą podobnych, choć jeszcze bardziej rozwiniętych i bogatszych środków niż *Livre pour orchestre* oraz *Koncert wiolonczelowy*. Nie dorównuje im efektywnością wirtuozerii brzmieniowej i prawdopodobnie to właśnie sprawiło, że nigdy nie doczekało się podobnej popularności. Dyrygenci, którzy chcą zaprezentować muzykę Lutosławskiego z tego okresu, częściej wybierają *Livre pour orchestre*, a nawet *Preludia i fugę* niż *Mi-parti*.

W okresie pracy nad tym dziełem i jeszcze przez jakiś czas potem Lutosławski przywiązywał szczególną wagę do uproszczonej faktury i konsonujących współbrzmień, które w *Mi-parti* zastosował po raz pierwszy. Dwa tygodnie po ukończeniu partytury z podekscytowaniem pokazywał te nowości i podkreślał, że melodię, jaka wystąpiła w *Mi-parti* uważa za ważny etap w ewolucji swego języka muzycznego⁹. Trudno powiedzieć, jak długo podtrzymywał to zdanie. Jedenaście lat później wypowiadał się na ten temat już bardzo krytycznie.

Melodie wysnute z podłoża harmonicznego uważam za mierne. W ten właśnie sposób skomponowałem początek *Mi-parti* i wiem, że będę w przyszłości tego unikał [...] zwłaszcza powtarzania przez instrumenty solowe dźwięków wchodzących w skład akordów harmonii. Takie rozwiązanie mnie nie zadowala. Skomponowałem ten utwór, zanim odkryłem możliwości innych sposobów komponowania, i gdybym miał napisać

⁹ W rozmowie z K. Meyerem 29 VI 1976.

tę część *Mi-parti* jeszcze raz, zrobiłbym to w zupełnie inny sposób. Byłaby to dokładniejsza realizacja mojej wizji brzmienia.¹⁰

Krytyczne spojrzenie na *Mi-parti* podtrzymywał w późniejszych latach:

Livre jest bardziej udana niż *Mi-parti*. Gdybym *Mi-parti* miał jeszcze raz skomponować, to niewątpliwie zrezygnowałbym z dwunastodźwięków w smyczkach na początku utworu i zastąpiłbym je ośmiodźwiękami.¹¹

Na ile jednak zastrzeżenia twórcy wypowiedziane pod adresem jednego ze swych najważniejszych i najpiękniejszych dzieł należałoby potraktować dosłownie?

¹⁰ Ch. B. Rae *Muzyka Witolda Lutosławskiego*, tłum. S. Krupowicz, Warszawa 1996, s. 151. Inne uwagi krytyczne na temat *Mi-parti* Rae przytacza w wywiadzie *Brak skromności jest śmieszny*, „Ruch Muzyczny” 1994 nr 10, s. 1 i 3.

¹¹ W rozmowie z K. Meyerem w październiku 1992.

Novelette

Mściława Rostropowicza, emigranta pozbawionego radzieckiego obywatelstwa, w 1977 roku mianowano dyrektorem artystycznym Narodowej Orkiestry w Waszyngtonie. Pozycja ta umożliwiła mu zamawianie utworów symfonicznych dla swego zespołu i Rostropowicz niemal natychmiast zwrócił się z taką propozycją do George'a Crumba, Henriego Dutilleux, Gunthera Schullera, Williama Waltona oraz paru innych osób, w tym do Lutosławskiego, który pod koniec 1978 roku przystąpił więc do pracy nad nową partyturą. Szybko, bo 5 maja 1979 gotowy był kolejny utwór: pięcioczęściowa *Novelette* zadedykowana „to Mstislav Rostropovich and National Symphony Orchestra, Washington”.

Pierwszą część nazwałem *Zapowiedź*, gdyż prezentuję w niej niejako próbki wydarzeń, które nastąpią. Trzy *Wydarzenia*¹ kontrastują między sobą — na początku powolne, środkowe ma charakter buffo, trzecie jest szybkim i błyskotliwym scherzandem. *Konkluzja* składa się głównie z powolnej, heterofonicznej kantyleny dwóch grup skrzypiec z towarzyszeniem innych instrumentów grających ad libitum.²

Komentując *Novelette*, Charles Bodman Rae zauważył:

... zasada konstrukcji tego pięcioczęściowego utworu może być uważana za próbę rozszerzenia formy czteroczęściowej, użytej wcześniej zarówno w *Grach weneckich* jak i w *Livre pour orchestre*, gdzie pierwsze trzy części mają charakter wprowadzających epizodów, po których następuje finał będący nośnikiem głównej idei dramatur-

¹ W cytowanym komentarzu kompozytor nazywa środkowe części *Wydarzeniami*, w partyturze wydanej przez PWM (Kraków 1985) tłumaczone są one jako *Zdarzenia*.

² Komentarz kompozytora z okazji wykonania utworu w Glasgow jesienią 1981 roku; A. Tuchowski *Witold Lutosławski: Novelette na orkiestrę*, „Ruch Muzyczny” 1983 nr 17, s. 3.

gicznej utworu. W *Novelette* sytuacja jest podobna; zagęszczenie materiału muzycznego i kulminacja utworu pojawia się w części piątej, choć tym razem poprzedzają ją cztery (a nie trzy) epizody.³

Powstał więc kolejny wariant formy, w której to, co najważniejsze, pojawia się na końcu utworu, z planem dramaturgicznym nieco zmodyfikowanym w stosunku do wcześniejszych realizacji chociażby przez fakt rozpoczęcia i zakończenia utworu takimi samymi akordami (uderzająco zgrzytliwymi i brutalnymi). Inaczej jednak niż w utworach poprzedzających *Novelette*, czterech początkowych części nie odbiera się jako wyraźnego przygotowania do finału. Po zakończeniu każdego z rozdziałów *Livre* słuchacz odczuwał niedosyt i oczekiwał dalszego rozwoju. W *Novelette* poszczególne *Zdarzenia* mają większą samodzielność i wydają się dramaturgicznie „spełnione”. Gdyby nie miniaturowe rozmiary trzeciego *Zdarzenia*, całość przyjąłaby niecodzienną formę opartą na zasadzie wydłużania każdej kolejnej części⁴.

Rozpoczęcie *Novelette* wnosi nowy akcent (i to niemal w dosłownym znaczeniu) do muzyki Lutosławskiego. Wspomniane turpistyczne akordy niewiele bowiem mają wspólnego z elegancją i szlachetnością początków wielu poprzednich dzieł tego kompozytora. Jest to 15 siedmiodźwięków ustawicznie zmieniających się w obrębie zwielokrotnionej septymy (*f-e*). Brutalność tych dysonansów nasunęła Rae'owi skojarzenie z *Tańcem ofiarnym ze Święta wiosny* Strawińskiego, choć oczywiście ich rola w tym utworze jest zupełnie inna. Prawdopodobnie winny one zaatakować uwagę słuchacza, a zarazem utrwalić się w jego pamięci, co jest o tyle ważne, że — jak wspomniano — pojawią się one raz jeszcze, na samym końcu⁵. Ofensywę dysonansowych akordów przerywa klaster łagodnie brzmiących smyczków pianissimo, na którego tle pojawiają się trzy charakterystyczne motywy będące zapowiedzią środkowych części. Każdy z nich przerywa brutalna interwencja wstępnego akordu tutti. Pierwszy motyw eksponują skrzypce solo, drugi mały flet,

³ Ch. B. Rae *Muzyka Witolda Lutosławskiego*, op. cit., s. 152.

⁴ W nagraniu kompozytora z BBC Symphony Orchestra czas trwania poszczególnych części przedstawia się następująco: 1'44", 2'57", 3'38", 2'11" i 7'01".

⁵ O roli pamięci w percepcji dzieła muzycznego zob. uwagi Lutosławskiego cytowane w rozdz. II *Symfonia; Nowy utwór na orkiestrę symfoniczną*, przyp. 4 i 5.

Menó mosso (♩ = 176-184)

1
cl. 2
3
1
fb. 2
3
Stesso movimento
1
2
cor. 3
4
1
trbn. 2
3
tb.
tmp.
pftc

Stesso movimento

vni I
div. in 4
vni II
div. in 4
vle
div. in 3
vc.
div. in 4
cb.
div. in 3

trzeci zaś ksylofon. Po wejściu trzeciego motywu następuje kolejna wrzaskliwa interwencja tutti, tym razem ukształtowana w postaci opadających gamek chromatycznych. Doprowadza ona do nagłej kulminacji: wybuchu energii w zgiełkowej fakturze aleatorycznej. Trzy skontrastowane grupy instrumentów, tj. drzewo, blacha i smyczki równocześnie wykonują trzy rodzaje heterofonicznych wiązek. Również ten epizod zapowiada materiał muzyczny kolejnych części, gdyż klarnety i fagoty grają muzykę *Zdarzenia* drugiego, najdonośniejsze rogi i puzony trzeciego, a instrumenty smyczkowe — pierwszego (zob. przykł. 24, s. 248/249).

Zapowiedź stopniowo cichnie, niepostrzeżenie przechodząc w *Zdarzenie* pierwsze (gdzie dla odmiany w ogóle nie ma techniki ad libitum). Jego początek urzeka delikatnością instrumentacji i miękkością współbrzmień. Na tle prostego, homofonicznego akompaniamentu pojawia się „przekorny” temat oparty na szeregu motywów „westchnień”, zbudowany wyłącznie z małych sekund i trytonów (podobnie jak temat *Muzyki żałobnej* i pierwsze trzy tematy *Fugi*). Wrażenie „przekory” stwarza złożony, nieregularny rytm oraz nierówna długość fraz (zob. przykł. 25, s. 251/252)

Krótkie recitativo klarnetu, pozbawione pulsacji tak charakterystycznej dla poprzedniego epizodu, a przy tym oparte na zupełnie innych interwałach, wyraźnie z nim kontrastuje. Powraca „przekorny” temat. Jest teraz bardziej rozbudowany i ekspansywny, lecz i tak snucie owego nieregularnego wątku dwukrotnie przerywają przenikliwe tryle i frulata fletów, klarnetów, trąbek i rogów (podobny efekt brzmieniowy wcześniej wystąpił w *Koncertie wiolonczelowym*). Po chwili w temat zaczynają wnikać motywy z recitativa klarnetu, oba wątki mieszają się, muzyka staje się coraz bardziej agresywna, aż dochodzi do eksplozji tutti. Po raz ostatni powraca temat, teraz na tle masywnych dwunastodźwięków. W miarę jak narasta siła melodii, wielodźwięk kurczy się do unisonu. Wybucho jednak raz jeszcze, w postaci dwunastodźwięku o regularnej strukturze tercjowo-wielkosekundowej. Energia stopniowo wygasa, instrumenty cichną i słychać zupełnie nową barwę: pięć różnie strojonych tom-tomów (efekt ów przywołuje na myśl zakończenie drugiej części *Koncertu na orkiestrę*). Na samo zakończenie klarnet basowy przypomina główny motyw pierwszego *Zdarzenia*.

Musical score for the beginning of the first event. It includes staves for Flute 1 and 2 (fl. 1, 2), Clarinet 1 and 2 (cl. 1, 2), and Trombone 1 (tr. 1). The tempo is marked $\text{♩} = \text{ca } 168$. The time signature changes from 3/8 to 3/16, then to 5/8, and back to 3/8. The music is marked *pp* (pianissimo) and includes the instruction *con sord.* (con sordina). The score shows a complex, irregular rhythmic pattern with various note values and rests.

Musical score for the beginning of the first event, continuing from the previous page. It includes staves for Violin I and Divisi (vni I div.), Violin II and Divisi (vni II div.), and Viola and Divisi (vle div.). The tempo is marked $\text{♩} = \text{ca } 168$. The time signature changes from 3/8 to 3/16, then to 5/8, and back to 3/8. The music is marked *pp* (pianissimo) and includes the instruction *con sord.* (con sordina). The score shows a complex, irregular rhythmic pattern with various note values and rests.

3/16 1/8 5/8 3/16 1/8 3/16 5/8

1. 2. 3. 1. 2. 3. tr. 1.

pp p

cor. 1, 3 a 2 con sord.

3/16 1/8 5/8 3/16 1/8 3/16 5/8

vni I div. vni II div. vlc div.

p pp

Zdarzenie drugie również wypełnia kilka krótkich, bardzo skonstruowanych epizodów. W skrajnych znów dominują małe sekundy i trytony, tym razem jednak nie w melodii, lecz w punktualistycznie rozproszonych motywach granych przez róg angielski, klarnet i fagot. Co jakiś czas towarzyszy im „komentarz” w postaci cichego współbrzmienia dwóch harf i fortepianu, wraz z jakby „spóźnionym” marimbafonem. Po chwili na tle pojedynczych współbrzmień instrumentów strunowych fagot intonuje melodię, do której przyłączają się łagodnie opadające glissanda tremolujących skrzypiec. Daje to niezwykle efekt brzmieniowy (zob. przykl. 26).

Kompozytor szybko jednak rezygnuje z tego oryginalnego pomysłu i kolejne epizody bardzo już przypominają fragmenty poprzednich dzieł. Niekiedy podobieństwa bywają tak duże, że mogą być odbierane nie-

5/16 f = ca 180 (1/8) (5/16) (3/8) (5/16) (1/8)

c.l. c.l. I (g. I)

p mp pp mf

mr. 1. 2. ar. 1. 2. pfic

p p

omal jak autocyty. Biegniki instrumentów dętych drewnianych oparte na strukturach trójdźwiękopodobnych znane są z *Koncertu wiolonczelowego*⁶, aleatoryczny fragment brzmi jakby wyjęty z pierwszej części *II Symfonii*. Wznoszące się figury w partii instrumentów smyczkowych budzą wspomnienie *Paroles tissées* i podobnie jak w tamtym utworze prowadzą do gwałtownej kulminacji⁷. Ostro brzmiący dwunastodźwięk tutti urywa się, po czym jakby z oddali dobiega miarowy chorał smyczków — efekt znany z *Livre pour orchestre*. Na jego tle wstępuje kantylena instrumentów dętych drewnianych, przypominająca pierwszy epi-

⁶ Por. *Koncert wiolonczelowy*, od cyfry part. 30.

⁷ Por. *Paroles tissées* cz. III, nr 68.

zod *Mi-parti*⁸. Niespodziewanie powraca początkowa, zagadkowo brzmiąca faktura punktualistyczna, tym razem zakończona kantyleną małego fletu, który stopniowo zwalnia, zatrzymuje się na jednym dźwięku i — jakby jękając się — zamiera.

Początek *Zdarzenia* trzeciego przypomina analogiczne miejsce w *Mi-parti*: dwa „falstarty” poprzedzają właściwy rozwój. Waltornie, które przerywając tę narrację, wstępują z dobrze znanym kontrapunktem aleatorycznym, przywołując w pamięci fragmenty *II Symfonii* i *Livre pour orchestre*. Orkiestra gra na przemian tutti lub w grupach ograniczonych do kilku instrumentów, na przykład do zestawu trzech klarnetów i dwóch harf, lub kombinacji dzwonek, celesty i pary skrzypiec solo. Ulotne fragmenty o wyrafinowanej kolorystyce stwarzają aurę brzmieniową, która może wydawać się nieomal „ćwiczeniem w stylu Lutosławskiego”. Na chwilę krótkie glissanda smyczków zatrzymują rozwój, po czym wracają migotliwe brzmienia i szybko kończą to *Zdarzenie*.

W podobieństwa do dawniejszej muzyki Lutosławskiego bodaj jeszcze bardziej obfituje *Konkluzja*. Jak zwykle w „częściach głównych” wyraźny i jednoznaczny rozwój prowadzi od pianissima ku potężnej kulminacji. Następuje ona zresztą stosunkowo późno, bo dopiero w ok. 9/10 trwania całego utworu. Potem napięcie stopniowo rozładowuje się, dynamika cichnie. Sam początek *Konkluzji*, wylaniający się jakby z nicności, przypomina otwarcie ostatniego rozdziału *Livre*. Kantylena, która kształtuje się w efekcie stopniowego przyłączania się do gry kolejnych skrzypiec (cyfra part. 36), z charakterystycznym oparciem na dolnej nucie (f) i eksponowaniem czterech dźwięków w ramach kwarty (f-ges-a-b), budzi wspomnienie brzmienia smyczków tuż przed końcem *Paroles tissées* (cyfra part. 88). Z kolei niespodziewane wejście grupy solo traktowanych skrzypiec (cyfra part. 46) stwarza kontrast barwowy mający swój odpowiednik w ostatnim rozdziale *Livre pour orchestre* (cyfr. part. 420 i 422), chociaż w *Novelette* występują inne współbrzmienia. Jest również aleatoryczny epizod rogów i puzonów, fakturalnie spokrewniony z *II Symfonią*, a także typowe dochodzenie do kulminacji z fanfaryowym dwunastodźwiękiem w dętych blaszanych, po czym sama aleato-

⁸ Por. *Mi-parti*, cyfra part. 5.

ar. 1 pp $\text{a ca } 50$

ar. 2 p

cl. 1 mp

cl. 2 p

ar. 1 poco cresc.

ar. 2 pp poco cresc.

vni I $\text{pp cresc. poco a poco}$

vni II $\text{pp cresc. poco a poco}$

fl. 1 mf poco cresc. poco f p rit. poco f

ob. 2 poco f p poco f

cl. 1

cl. 2

cl. 3 poco f p poco f

ar. 1 poco cresc. poco f p rit. poco f

ar. 2 poco f p poco f

vni I $\text{poco f molto cantabile}$ p

vni II $\text{poco f molto cantabile}$ p

ryczna kulminacja, z charakterystycznym opadaniem dźwięków, ściszeniem dynamiki i wyłączaniem z gry kolejnych instrumentów.

Konkluzja zawiera jednak również nowości. W dotychczasowej muzyce Lutosławskiego na większą skalę nie występowała imitacja, która nawiązywałaby do tradycyjnej polifonii. W tej części jest to nadrzędna zasada prowadzenia głosów w ramach poszczególnych grup instrumentalnych. Rozpoczyna ją zaś quasi-fugato, oparte na sześciogłosowym kanonie rytmicznym przewijającym się poprzez instrumenty sukcesywnie włączające się do gry: obie harfy, klarnet basowy, oba klarnety i flet (zob. przykl. 27, s. 256/257).

Użycie dwóch harf solo pianissimo w najniższym rejestrze na początku *Konkluzji* należy do nowych pomysłów instrumentacyjnych. (Niestety, są one nie tylko słabo słyszalne. Tłumienie bądź przestrajanie ich strun powoduje niepotrzebne zakłócenia, co w tym rejestrze i przy tej dynamice jest nieuniknione.)

Najbardziej istotną nowość przynosi zakończenie. Sześć dysonansowych współbrzmień zawartych w obrębie septymy wielkiej *f-e*, a stanowiących wariant początkowych akordów, na podobieństwo kłamry spina całe dzieło. Lutosławski z zasady dbał o oryginalność, a zarazem czytelność związków między początkami i zakończeniami utworów. Na przykład *Gry weneckie* rozpoczynają się i kończą klasterem w smyczkach (na początku utworu w niskim rejestrze w ramach kwinty, na końcu w wysokim w obrębie kwarty). Początek i koniec *Kwartetu smyczkowego* tworzą prawie te same wysokości dźwięków (na początku w skrzypcach *g-as-a-b*, na końcu w wiolonczeli *g-as-b*). Również *II Symfonię* obramowują identyczne dźwięki *es* i *f* (obecne także w kulminacji), a w *Koncertie wiolonczelowym* na początku i końcu uwagę skupiają charakterystyczne repetycje pojedynczych dźwięków w partii solowej. Lutosławski dość szybko odszedł od konwencjonalnego w ówczesnej muzyce obyczaju kończenia utworów wolno i cicho (będącego z kolei reakcją na inną konwencję — finalizowania dzieł głośno, wirtuozowsko, a nawet patetycznie). Po „awangardowym przełomie” 1961 roku po raz pierwszy dało się to zauważyć w *Koncertie wiolonczelowym*, gdzie na tle wybrzmiewających dźwięków tam-tamu, harfy i fortepianu solista wielokrotnie powtarza dźwięk *a² tutta forza*. Jeszcze oryginalniej wypada zakończenie *Preludiów i fugi*, kiedy po długotrwałym zamieraniu

muzycznej akcji niespodziewanie wstępuje szybka, efektowna, trzytaktowa koda fortissimo. Nawiązaniem do takiego właśnie zakończenia są gwałtowne akordy zamykające *Novelette*, zaś pomysł obramowania całego dzieła podobnymi współbrzmieniami znalazł wkrótce zastosowanie w *III Symfonii*.

Prawykonanie utworu pod batutą Rostropowicza odbyło się 29 stycznia 1980 w waszyngtońskim Kennedy Center. Pierwsza polska prezentacja dzieła miała miejsce 18 września 1981 na koncercie inauguracyjnym XXV „Warszawską Jesień”; Wielką Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia i Telewizji z Katowic dyrygował Jacek Kaspszyk⁹. Krytycy, jak zwykle, nowe dzieło Lutosławskiego przyjęli z entuzjazmem, uznając je za szczytowe osiągnięcie swego twórcy, lecz wśród dyrygentów *Novelette* nie wzbudziła oczekiwanego rezonansu. Jeszcze cztery lata po powstaniu utworu na łamach „Ruchu Muzycznego” ukazał się o niej artykuł pod znamienym nagłówkiem: „Nie znacie? A szkoda”¹⁰.

Partytura *Novelette*, podobnie jak wielu poprzednich dzieł Lutosławskiego, a zwłaszcza tych skomponowanych po *II Symfonii*, nieodmiennie zdradza rękę mistrza. W kunszcie panowania nad orkiestrą z Lutosławskim konkurować mógłby tylko Messiaen. Niezwykła jest jego wrażliwość na barwę, a przy tym dar pozyskiwania nowych brzmień z konwencjonalnej obsady i za pomocą tradycyjnych sposobów gry. Podziw wzbudza finezja harmonii, przy czym — podobnie jak w *Mi-parti* — akordy ośmiodźwiękowe zaczynają wypierać dwunastodźwięki, w wyniku czego zwiększa się konsonansowość współbrzmień. Gdyby nie wstęp i zakończenie, można by dojść do wniosku, że Lutosławski odszedł od dysonujących, „brudnych” współbrzmień właściwych jego pierwszym utworom aleatorycznym, a obecnych — choć w mniejszym już stopniu — jeszcze w *Livre pour orchestre* i *Koncertie wiolonczelowym*.

Pomimo tych niewątpliwych walorów *Novelette* nie zawsze brzmi porywająco i świeżo. Wszelkie takie oceny są z natury rzeczą kwestią

⁹ Po raz drugi na warszawskim festiwalu *Novelette* wykonała Junge Deutsche Philharmonie pod dyrekcją Heinza Holligera 26 IX 1984 (w programie znalazło się wtedy również pierwsze polskie wykonanie *Łańcucha I*).

¹⁰ A. Tuchowski *Witold Lutosławski: Novelette na orkiestrę*, „Ruch Muzyczny” 1983 nr 17, s. 3–6.

subiektywnego odbioru, ale wrażenie pewnego niedosytu wyraża wielu muzyków. Na przykład dosyć nijako wyrazowo wypada fraza klarnetu w pierwszym *Zdarzeniu* (cyfra part. 7 i 8). Z kolei *Zdarzenie* drugie sprawia wrażenie kompilacji epizodów nie zawsze spójnych stylistycznie, ostatni zaś epizod w tej części wydaje się nazbyt rozciągnięty w czasie i pozbawiony sugestywności zdolnej podtrzymać zainteresowanie słuchaczy. W *Zdarzeniu* trzecim razić może ilość powtórzeń z wcześniejszych utworów, tym bardziej, że pod względem celności dramaturgicznej część ta ustępuje poprzednim. Konkluzja stanowi samodzielną całość, odrębną od *Zdarzeń*, ale nazbyt mało rozwiniętą, by mogła pełnić rolę zasadniczego członu cyklu. Dojście do kulminacji i rozładowanie jej następuje według dobrze znanego schematu, ale ta akurat realizacja wypada słabiej od innych. I wreszcie forma całości wyraźnie przypomina pomysł wykorzystany w *Livre pour orchestre*, ustępując mu jednak umiejętnością zestrojenia fragmentów istotnych z blahymi, w skuteczności kierowania uwagą słuchacza.

Tytuł *Novelette*, zrazu używany w odniesieniu do utworów literackich i oznaczający anegdotę lub humoreskę, do muzyki wprowadził — i to w liczbie mnogiej — Robert Schumann, który tak właśnie nazwał cykl ośmiu utworów fortepianowych op. 21 z 1838 roku¹¹. Określenie to miało sugerować narracyjny przebieg muzyki, lżejszy charakter i swobodną formę. Podobna intencja przyświecała Lutosławskiemu:

... napisałem *Novelette* specjalnie akcentując pewną umyślną blahość idei utworu. Nie miała to być wcale jakaś poważna kompozycja w rodzaju symfonii czy partity, lecz właśnie coś lżejszego — nie w sensie lekkiej muzyki, ale przeżycia.¹²

Uderzająco krótki czas powstania *Novelette* i zastanawiająco kompilacyjny charakter tej partytury skłaniają jednak do zastanowienia się nad rzeczywistymi przyczynami „umyślnej blahości idei utworu”. Kalendarz i korespondencja kompozytora odsłaniają spiętrzenie przeszkód utrudniających spokojną pracę nad partyturą, a nawet koncentrację: na prze-

¹¹ Wybierając tytuł Schumann myślał również o śpiewacze Clarze Novello. Z późniejszych utworów opatrzonych takim tytułem warto wspomnieć *Noveletty* na klarnet i fortepian N. Gade, 5 *novellett* na kwartet smyczkowy A. Głazunowa i 2 *noveletty* na fortepian F. Poulenca.

¹² G. Michalski, op. cit.

łomie listopada i grudnia 1978 koncerty w ZSRR, w styczniu 1979 dziesięciodniowy pobyt w szpitalu z powodu zapalenia ucha, po czym intensywne zabiegi i dalsze kłopoty ze słuchem¹³, w drugiej połowie lutego koncerty w Holandii, prawie cały marzec wypełniony koncertami w Hiszpanii i Włoszech, druga połowa kwietnia pobyt w Helsinkach, a na 8 maja zaplanowany miesięczny wyjazd do Danii.

Pozostaje jeszcze pytanie o to, czy słabości *Novelette* wynikały wyłącznie z owego napiętego kalendarza zajęć (a może i choroby?), czy też Lutosławski i tak znajdował się wtedy w momencie twórczego przesilenia. Trudno na to pytanie odpowiedzieć jednoznacznie, najbliższe miesiące pokazały jednak, że kompozytor silnie odczuł potrzebę odświeżenia wykorzystywanych dotychczas środków wypowiedzi.

¹³ Już przeglądając kalendarz z lutego 1969 natrafia się na notatki, które niedwuznacznie wskazują na to, że przez pewien czas Lutosławskiego nękało buczenie w uszach. Kłopoty nasiliły się zimą 1979, a w wyniku zapalenia ucha powstało nawet niebezpieczeństwo częściowej głuchoty. Badania przeprowadzone przy tej okazji wykazały, że drugie, zdrowe ucho ma sprawność — jak to sam Lutosławski określał — 30-letniego organizmu. W tym czasie dało też o sobie znać wyjątkowo uciążliwe zaburzenie słuchu, w wyniku którego Lutosławski słyszał jednym uchem pół tonu wyżej niż drugim. Musiało to brzmieć jak rozstrojony instrument, w którym dwa różne dźwięki odzywają się równocześnie, uniemożliwiając usłyszenie jednego, czystego tonu. W następnych latach zdarzały się nawroty niezytu tzw. trąbek słuchowych, nasilające się w okresach zmian ciśnienia atmosferycznego, przeziębień i lotów samolotem. Dystorsją bywały też szумы w „zablokowanym” uchu, wprowadzające dodatkowe zakłócenia w percepcji dźwięków (informacje te zawdzięczamy uprzejmości prof. dr hab. med. Grzegorza Janczewskiego, kierownika Kliniki Otolaryngologicznej Akademii Medycznej w Warszawie, gdzie Lutosławski leczył się w latach osiemdziesiątych).

Koncert podwójny

Na początku lat siedemdziesiątych Lutosławskiego fascynowała idea wymieniałości segmentów utworu, czyli poliwersjonalizm, jaki zastoso-
wał w *Preludiach i fudze*. W 1973 roku opowiadał Bálintowi Andrásowi Vardze, w jaki sposób wykorzysta go w dziele, nad którym akurat pra-
cuje:

W tym utworze przypadek odegra rolę większą niż w poprzednich. I chociaż może to zabrzmieć jak paradoks, utwór ten będzie również precyzyjnie zorganizowany, mimo że możliwe będą większe różnice między różnymi jego wykonaniami. [...] Zapewne dałoby się porównać go do rzeźby wykonanej z płynnego materiału. Bardzo mi się ten pomysł podoba. [...] Pierwsza część będzie miała charakter krótkiego wstępu, ostatnia zaś będzie serią marszy; rozpocznie ją marsz szybki, a zakończy pogrzebowy. Eksperymentalny charakter będzie miała druga część, złożona z krótkich epizodów. Podany będzie tylko początek i zakończenie; w ramach tej części poszczególne instrumenty będą miały prawo wyboru czasu trwania poszczególnych zdarzeń. Zasadniczo pauzy między zdarzeniami i kolejność ich występowania będą dowolne. Część ta będzie tak skomponowana, żeby dowolne jej segmenty mogły być grane równocześnie z dowolnymi innymi segmentami.¹

Utworem, którego dotyczył ów opis był koncert na obój i harfę dla Heinza i Ursuli Holligerów. W wersji zrelacjonowanej Vardze nigdy jednak nie powstał.

Parę lat później Lutosławski otrzymał od Paula Sachera zamówienie na koncert na obój z orkiestrą.

Napisanie utworu koncertowego na instrument monodyczny, jakim jest obój, było dla mnie w tym czasie zadaniem niemal niewykonalnym, dlatego odetchnąłem z ulgą,

¹ B. A. Varga *Lutosławski Profile*, op. cit., s. 36.

kiedy Sacher zgodził się, bym mógł dodać drugi instrument koncertujący, mianowicie harfę. Fakt ten ułatwił mi rozwiązanie całego szeregu problemów.²

Utwór rozpoczęty w 1979 roku, już 9 marca 1980 ukończony został w szkicach, zaś wpisany do partytury — 31 marca. 24 sierpnia, podczas dorocznego festiwalu w Lucernie, odbyło się prawykonanie *Koncertu podwójnego* z udziałem Ursuli i Heinza Holligerów oraz Orkiestry Collegium Musicum pod batutą Paula Sachera, powtórzone następnego dnia. Uznany przez autora za dzieło o mniejszym ciężarze gatunkowym, w programie plenerowego koncertu połączony został z *Divertimentem* Mozarta i wykonany przy słynnym pomniku Iwa projektu Thorvaldse-
na. Atrakcyjna sceneria nie kłóciła się z charakterem muzyki, acz — jak twierdzili sprawozdawcy — może trochę szkodziła wyrazistości utworu. Niemniej podczas obu koncertów publiczność zażądała powtórzenia części *Marciale e grottesco*.

W stosunku do pierwotnego zamysłu w *Konercie podwójnym* nastąpiły zasadnicze zmiany. Pierwsza część ani nie jest szczególnie krótka, ani nie ogranicza się do roli wstępu. W drugiej brakuje zapowiedzianego poliwersjonalizmu, a w trzeciej pojawia się wprawdzie muzyka marszowa, lecz szybka i groteskowa — brakuje natomiast marsza żałobnego. Trudno w ogóle dopatrzeć się w tym utworze eksperymentów, gdyż pod wieloma względami jest on wręcz konwencjonalny, a związki z tradycją są w nim zadziwiająco silne. Lutosławski wyraźnie zdystansował się wobec wielu swoich wcześniejszych odkryć i — co znamienne — jakby odczuł z tego powodu ulgę. W tym czasie mówił:

Wreszcie wyzwoliliśmy się spod terroru awangardy lat sześćdziesiątych. Nareszcie skończyła się sytuacja, w której wszystko, co pisane wczoraj, nie jest już ważne dzisiaj, a to, co pisane dzisiaj, nie będzie ważne jutro. Teraz już możemy pisać *sub specie aeternitatis*, z przekonaniem, że musimy się przybliżyć do jakichś trwałych wartości.³

W założeniu formalnym uderza powrót klasycznego schematu cyklicznego: szybkie i ruchliwe części skrajne rozdziela powolny, liryczny ustęp

² Relacja K. Meyera.

³ Relacja Józefa Patkowskiego *Styl czy indywidualność? Rozmowa o XXIV „Warszawskiej Jesieni”*, „Ruch Muzyczny” 1980 nr 23, s. 7.

środkowy. Nawet powtórzenia epizodów w poszczególnych częściach, a zwłaszcza w finale, wyraźnie nawiązują do tradycji. Daremnie szukać w *Koncertie podwójnym* formy dwufazowej. Z drugiej jednak strony więcej w nim fragmentów ad libitum niż w utworach z minionego dziesięciolecia, a pojawiają się one przede wszystkim w partiach solowych, wykonywanych niezależnie od siebie (parę lat później Lutosławski rozwinął ten pomysł w *Particie* na skrzypce i fortepian).

Pierwszą część utworu wypełniają dwa ustępy: *Rapsodico* oraz *Appassionato*. W *Rapsodico* gwałtowne brzmienie smyczków wielokrotnie kontrastuje z finezyjnymi duetami granymi przez solistów bez towarzyszenia. Aleatoryczne epizody orkiestrowe przypominają fragmenty niektórych wcześniejszych utworów, przede wszystkim *Preludiów* i *fugi* (siódme preludium i kulminację fugi). Z kolei ustępy solowe nawiązują do mobilii z *Kwartetu smyczkowego*. Słuchacz dobrze obeznany z twórczością Lutosławskiego odbierze początek *Koncertu podwójnego* nieomal jak wariację poprzednich dzieł kompozytora, tyle, że szeregowanie statycznych epizodów orkiestrowych — tak niezwykle w początkach „okresu aleatorycznego” — w *Koncertie* nie brzmi już równie frapująco. Dramaturgia także rozwija się według znanego modelu: po dość rozbudowanej sekwencji orkiestrowej następuje epizod solowy, po czym kolejne fragmenty skracane są w charakterystyczny sposób (znany z *II Symfonii* i *Livre pour orchestre*), jednoznacznie prowadząc do kulminacji. Następuje ona stosunkowo późno, niemniej raptowne uderzenie tom-tomów i tamburynu jest podświadomie oczekiwanym momentem o szczególnej wadze. Wysmakowane brzmieniowo *Appassionato* — antyteza pokawałkowanego dramaturgicznie *Rapsodico* — sprawia wrażenie jakby zminiaturyzowanej opozycji między *Hésitant* a *Direct* z *II Symfonii*. Nakładają się dwie warstwy: dolna w postaci trygłosowego, heterofonicznego, ciągłego akompaniamentu skrzypiec i altówek oraz górna, w której raz po raz odzywają się soliści z błyskotliwymi, krótkimi sekwencjami. Ten fragment koncertu jest wyjątkowo piękny. Kulminację tworzy dwukrotne wejście orkiestry tutti z pulsującym akordem-agregatem (w przeciwieństwie do analogicznych fragmentów z poprzednich dzieł, akord ten zapisany jest ściśle). Rozdziela je brutalna interwencja perkusji (stanowi to niemal kopię efektu z *I Rozdziału Livre pour orchestre*, trzeci

takt cyfry 106). *Appassionato* zamyka rozbudowana kadencja solowa, w której soliści znów grają niezależnie od siebie⁴.

W drugiej części *Dolente* uważny odbiorca rozpozna wyjątkowo dużo pomysłów nieomal skopiowanych z dawniejszych utworów. Początek, polegający na stopniowym budowaniu akordu-agregatu od pojedynczego dźwięku aż do pełnego dwunastodźwięku, wykonywany artykulacją pizzicato i w dynamice pianissimo kojarzy się z *V Preludium*. Na zakończenie dwunastodźwięku w partii orkiestry połączone glissandami — efekt skądinąd bardzo piękny — przypominają *Livre pour orchestre*, a jeszcze bardziej *Mi-parti*. Prawie jak cytat z *Koncertu wiolonczelowego* brzmi kantylenowe wejście oboju na początku:

31

Koncert podwójny, cz. II



32

Koncert wiolonczelowy, cyfra part. 66



Wśród nowych pomysłów, przede wszystkim kolorystycznych, wyjątkową urodą wyróżnia się oniryczny fragment, w którym parze soliści towarzyszą wyłącznie tremola wibrafonu i marimby. Frapująco brzmi

⁴ Pod względem harmonicznym część ta (podobnie jak cały *Koncert*) skonstruowana jest nadzwyczaj misternie. W *Rapsodico* podstawą materiału w partii orkiestry są dwunastodźwięki złożone z dwóch rodzajów interwałów (sekund i tercji). Solistom „przydzielona” jest pełna skala dwunastodźwiękowa, w tym pięć wysokości obojowi, siedem — harfie (np. w pierwszym wejściu solistów partia oboju korzysta wyłącznie z dźwięków a-b-h-dis-e, a harfa z dźwięków his-cis-d-eis-fis-g-as.) Podstawę organizacji wysokości dźwięków w *Appassionato* tworzą serie dwunastodźwiękowe, w przeważającej mierze zawierające interwały konsonujące, co daje charakterystyczne dla muzyki Lutosławskiego eksponowanie układów trójdźwiękowych.

duet solistów — zrazu synchroniczny, później rozpadający się na dwie niezależne warstwy. W tej kameralnej, wyrazowo powściągliwej części urzeka połączenie prostoty z elegancją i wyrafinowaniem brzmienia.

Brutalnie przerywa tę wysmakowaną muzykę wejście (attacca) finału *Marciale e grotesco*. Karykaturalny temat grany przez obój — taki, o jakim Lutosławski wspominał Vardze — rozwija się dosyć długo, na tle orkiestry, która zredukowana bywa do paru zaledwie instrumentów, np. do trójga skrzypiec solo i ksylofonu. Po zamilknięciu oboju prowadzenie obejmuje harfa. Trzeci epizod, grany przez wszystkich, stanowi najbardziej groteskowy fragment tej części, stylistycznie bardzo odległy od aury dźwiękowej pozostałej muzyki i brzmiący raczej jak ciało obce. W oboju odzywa się kilka piskliwych dźwięków kombinowanych, a mocne przyciskanie smyczków tak, by drzewce dotykało włosia sprawia, że z orkiestry wydobywają się dźwięki zgrzytliwe⁵. Po kadencji pary solistów, zbudowanej z czterech „mobilów”, jak w tradycyjnej reprzyzie wraca początkowy marsz. Tym razem jednak główny temat wykonuje obój w kanonie z ksylofonem, a wprowadzenie stretta wywołuje takie wrażenie, jakby co chwilę któryś z muzyków mylił się w liczeniu taktów i wchodził ze swoją partią w niewłaściwym miejscu. Nagle ruch ustaje, na tle zatrzymanego akordu w smyczkach ksylofon i dzwonki szybko grają drobne wznoszące się motywy, po czym dzieło kończy się w efektownym, konwencjonalnym sposobie.

Pomysł marsza był pierwotną ideą utworu, źródłem, z którego cały utwór się wywodzi. Reszta została niejako „dopisana” do marsza.⁶

Groteskowo-karykaturalna muzyka wielu słuchaczom wydała się jednak niezrozumiała i obca, toteż *Koncert podwójny* wywołał mnóstwo

⁵ Lutosławski tak objaśniał istotę tego epizodu: „W finale *Koncertu* jest pewien ciekawy szczegół techniczny, swojego rodzaju żart formalny, a mianowicie przekształcenie marsza szybkiego w wolny. Słuchacz nie jest w stanie wysłyszeć tej zmiany, opartej na zmianach metrum, a może jedynie post factum skonstatować jej zaistnienie. Notabene w moich początkowych szkicach marsz wolny pomyślany był jako pogrzebowy. To jednak mogło jeszcze bardziej skomplikować zrozumienie *Koncertu*, zrezygowałem więc z tego pomysłu i postanowiłem ograniczyć się wyłącznie do sfery ekscentryczności, groteski i śmiechu”; I. Nikolska *Biesiedy*, op. cit., s. 51.

⁶ Ibidem.

sprzecznych niekiedy zdań i ocen⁷, a szczególnie namiętnie dyskutowano właśnie o ostatniej części utworu. Niektórzy doszukiwali się w niej związków z... Szostakowiczem, spod którego pióra często wychodziły groteskowe marsze. Finał *Koncertu podwójnego* Lutosławskiego nie ma wiele wspólnego z muzyką autora *Nosa*, niemniej raz rzucona uwaga prowokowała pytania o ewentualne związki i wpływy, na co kompozytor odpowiedział w rozmowach z Iriną Nikolską:

... jest to swojego rodzaju karykatura muzyki uliczno-cyrkowej. Styl muzyki w tym utworze jest do tego stopnia nietypowy dla mnie, że zadziwił wielu słuchaczy. Szwedzki muzykolog Ove Nordwall spytał w liście: „Skąd u ciebie bierze się związek z Szostakowiczem?” Odpowiedziałem mu: „żadnych związków z Szostakowiczem nie ma, jest natomiast wspólne źródło”. Szostakowicz często odwoływał się do tego rodzaju źródeł i na przykład finał jego *VI Symfonii* także oparty jest na tematach z muzyki jakby ulicznej, cyrkowej, czy nawet operetkowej. Podobnie marsz z mojego *Koncertu podwójnego* jest takim rodzajem naśmiewania się, choć środki melodyczne czy harmoniczne są absolutnie moje. [...] „Przetłumaczyłem” melodyczne „gesty” i rytmikę muzyki ulicznej na własny język.⁸

Istotnie, humor trzeciej części *Koncertu podwójnego* brzmi bardzo „po lutosławsku”, choć można go porównać z Prokofiewowskim czy Ravelowskim.

Czym wytłumaczyć fakt, że *Novelette*, a przede wszystkim *Koncert podwójny* pomimo licznych walorów nie dorównały wcześniejszym utworom Lutosławskiego? Pod koniec lat siedemdziesiątych kompozytor zaczął swobodniej poruszać się w wypracowanym już i nieco uproszczonym systemie organizacji dźwięków, co pozwoliło mu — jak twierdził — tworzyć szybciej niż poprzednio. I faktycznie, oba te utwory powstały, jak na Lutosławskiego, szybko, niewątpliwie przy udziale „natchnienia”, ale również wsparte pewną rutyną, z użyciem bardzo wielu

⁷ Nawet w Polsce, gdzie od lat z zasady jednogłośnie gloryfikowano każde nowe dzieło Lutosławskiego, nastąpił wyłom. Tadeusz A. Zieliński napisał: „Karykaturalnie banalny (mimo atonalnych środków!), rytmiczny temat III części jest zbyt sprzeczny z moim pojęciem gustu muzycznego, bym mógł go słuchać bez przykrości [...]. Tutaj wspomniany pomysł nie przekonuje mnie, wywołuje jakiś niesmak, zwłaszcza że tak dosadnie (bez chwili na najmniejszą refleksję — attacca) przecina wrażenie cudownej II części”; „Ruch Muzyczny” 1980 nr 23, s. 13.

⁸ I. Nikolska *Biesiedy*..., op. cit., s. 51.

środków wcześniej opanowanych. Czy aby nie z tego właśnie powodu okazały się mniej interesujące od partytur, przy których Lutosławski czuł się zmuszony zdobywać nowe doświadczenia i ustawicznie szukać? A może, o czym była już mowa, chwilowy spadek inwencji wynikał z niezależnego od sposobu pracy kryzysu, jaki nawiedza wszystkich, nawet największych twórców? W każdym razie parafrazując słowa Debussy'ego na temat *Symfonii pastoralnej* Beethovena, można by powiedzieć o Lutosławskim: „nawet muzyk tak utalentowany jak on może się mylić z większym zaślepieniem niż kto inny [...] Nikt nie musi pisać samych arcydzieł i jeśli za takie arcydzieło mamy uważać *Koncert podwójny*, nie starczyłoby nam określić dla innych dzieł”⁹.

⁹ „Byłoby niedorzecznością przypuszczać, że chcę Beethovenowi uchybić; pragnę tylko powiedzieć, że nawet muzyk tak genialny jak on może się mylić z większym zaślepieniem niż kto inny [...] Nikt nie musi pisać samych arcydzieł i jeśli za takie arcydzieło mamy uważać *Symfonię pastoralną*, nie starczyłoby nam określić dla innych dzieł”; C. Debussy *Monsieur Croche*, tłum. A. Porębowiczowa, Kraków 1961, s. 64. Pewnego razu w prywatnej rozmowie Lutosławski stwierdził: „Złośliwości tego człowieka zawarte w *Monsieur Croche* są dla mnie nie do przyjęcia”; relacja K. Meyera.

III Symfonia

Rok 1983 przyniósł długo oczekiwaną *III Symfonię*. Stanowiła ukoronowanie dotychczasowej twórczości Lutosławskiego, a co więcej — można by ją chyba zaliczyć do najznakomitszych osiągnięć światowej symfoniki XX wieku. Pewien spadek sił twórczych kompozytora, zauważalny pod koniec lat siedemdziesiątych, zrekompensował utwór pełen wyjątkowego piękna.

Podobnie jak to miało miejsce w przypadku kilku wcześniejszych, najwybitniejszych dzieł Lutosławskiego, również ta partytura rodziła się długo. Historia jej powstania sięga roku 1972, kiedy dyrekcja Chicago Symphony Orchestra zaproponowała Lutosławskiemu napisanie utworu symfonicznego. Perspektywa współpracy z jedną z najlepszych orkiestr świata bardzo ucieszyła kompozytora. Przyjął zaszczytne zamówienie, lecz — jak to już czynił nie raz — bez zobowiązań terminowych. Zrodził się projekt utworu złożonego z czterech części granych bez przerwy, a zatytułowanych: *Inwokacja*, *Cykl etiud*, *Toccata* oraz *Hymn*¹. Powstały nawet pierwsze szkice. „Przede wszystkim napisałem część główną — opowiadał później twórca — którą jednak porzuciłem. Zdyskwalifikowałem ją całkowicie...”² Jesienią 1973 przerwał pracę nad utworem dla chicagowskich symfoników; to właśnie wtedy doszło do wspomnianego wcześniej spotkania Lutosławskiego z Dieterem Fischer-Dieskauem, które zaowocować miało *Les espaces du sommeil*. W czerwcu 1974 Lutosławski odbierał honorowy doktorat Northwestern University Evanston w Chicago. Przybyły na ceremonię przedstawiciel orkiestry

¹ S. Stucky, op. cit., s. 195.

² T. Marek „*III Symfonia*” Witolda Lutosławskiego, „Ruch Muzyczny” 1983 nr 16, s. 3.

ponowił prośbę sprzed dwóch lat, na co kompozytor zaproponował symfonię. Nowy, stosunkowo obszerny szkic i tym razem jednak nie zyskał jego aprobaty, kończąc żywot w szufladzie. W 1977 roku, po napisaniu *Mi-parti*, Lutosławski powrócił do symfonii i sporządził kilka szczegółowych szkiców, które dwa lata później podzieliły los poprzednich. Ukończywszy w 1981 roku *Novelette* przystąpił do pracy nad tylekroć porzucanym utworem od podstaw, adaptując część skomponowanego wcześniej materiału do nowego schematu formalnego. Dopiero teraz wysiłek twórczy zaczął przynosić pożądane rezultaty, a praca posuwać się szybciej. W marcu 1982 dzieło było gotowe, a 31 stycznia 1983 czystopis otrzymał ostateczny kształt. Wieloletni trud opłacił się, dobroczynny okazał się krytycyzm, który skłaniał kompozytora do „dyskwalifikowania” kolejnych prób: powstało arcydzieło.

Na czym polega mistrzostwo *III Symfonii*? Można próbować opisać piękno muzyki, jeśli wirtuozowsko włada się słowem. Wtedy jednak z reguły rodzi się samoistne dzieło literackie, jak chociażby znane fragmenty prozy Aldouxa Huxleya, Jarosława Iwaszkiewicza, czy Tomasza Manna, będące zresztą nie tyle przedstawieniem samej muzyki, co wywołanych nią przeżyć. Pozycji muzykologa sprzyja natomiast fakt, iż utwór to owoc nie tylko natchnienia — co chętnie podkreślał Lutosławski, ale i wytężonej pracy rozumu, której efekty stosunkowo łatwo poddają się analizie oraz opisowi. W twórczości Lutosławskiego, a *III Symfonia* nie stanowi wyjątku, przejawia się to chociażby obfitością „dźwiękowo-arytmetycznych prawidłowości”. Niekiedy są one tak atrakcyjne, że łatwo przypisać im wartość samą dla siebie. Odsyłając najbardziej dociekliwych do „rentgenowskiego” prześwietlenia tej partytury, jakie w 60-stronicowej rozprawie przeprowadził Aloyse Michaely³, ograniczymy się do zarysowania zrębów oryginalnej formy *Symfonii* oraz zwrócenia uwagi na niektóre szczegóły użytej w niej techniki kompozytorskiej.

Lutosławski powrócił do idei wielkiej formy uzyskując w *Symfonii* bodaj najdoskonalsze jej wcielenie. Monumentalna konstrukcja o znakomitym rozkładzie napięć złożonością przekracza jego wcześniejsze dzie-

³ A. Michaely *Lutosławskis III. Symphonie. Untersuchungen zu Form und Harmonik*, w: *Musik-Konzepte*, op. cit., s. 52–197.

la. Swoiste dla wielu dawniejszych utworów następstwo dwóch dopełniających się części, tj. wstępnej i głównej, tworzy jedynie trzon całości, którą poprzedza wstęp („Inwokacja”?), a zamyka bardzo rozbudowany epilog („Hymn”?) z wyraźnie wyodrębnioną kodą.

Już początek brzmi elektryzująco. *III Symfonię* otwiera — a po ponad pół godzinie zamknie — charakterystyczny motyw-sygnal w postaci czterokrotnie powtórnego dźwięku *e* (na podobnej zasadzie identyczne współbrzmienie obramowuje *Novelette*). Niektórzy krytycy dopatrzili się w nim aluzji do „motywu losu” z *V Symfonii* Beethovena, lecz skojarzenie to nie wydaje się zasadne, skoro pozbawiony jest on zarówno charakterystycznego skoku ostatniej nuty o tercję wielką w dół, jak również zatrzymania ostatniego dźwięku. Motyw-sygnal rozbrzmiewa w *III Symfonii* wielokrotnie, rozpoczynając wszystkie jej epizody, czym przypomina pierwszą część *Kwartetu smyczkowego*, gdzie podobną funkcję pełniły rozłożone oktawy *c* przerywające zasadniczy tok muzycznej akcji. Obfitość i czytelność zbieżności między *III Symfonią* a wcześniejszymi utworami jej autora nie jest oczywiście ani zjawiskiem odosobnionym w historii muzyki, ani psychologiczną osobliwością. Wiadomo jednak, że u źródeł wielu tych powinowactw leżała nie tyle bezwiedna „podpowiedź” wyobraźni, co świadome nawiązanie do wcześniejszych pomysłów, o czym przekonują notatki w szkicach w rodzaju: „podobnie jak [takie] miejsce w utworze [tytuł] ale lepiej” (por. rozdz. *W oczekiwaniu na natchnienie*).

Zachwycająca i niezwykła introdukcja urzeka kontrastami barw i dynamiki, właściwymi zresztą całemu dziełu. Po zdecydowanym motywie początkowym, na tle stojącego dźwięku *e* pianissimo rozpiętego w skali pięciu oktaw odzywają się filigranowe, aleatoryczne motywy. Intonują je trzy flety (dźwięki: *f-c-as-h*), do których dołączają trzy oboje (*a-fis-cis-d*) i cztery rogi (*g-es-b-e*), razem dając dwunastodźwięk o wyrafinowanym brzmieniu. W sposób niemal niezauważalny dla słuchacza barwa tej grupy instrumentów przeobraża się w inną, powstała z połączenia trzech obojów, trzech klarnetów, dwóch harf i fortepianu. Ambitus motywów maleje, kierunek ich zmienia się na opadający. Niespodziewanie powraca początkowe fortissimo wywołując taki efekt, jakby utwór rozpoczynał się po raz drugi. Ten „drugi początek”, w zasadzie stanowiący powtórzenie poprzedniego, trwa jednak krócej i jeszcze bardziej zaostrza

ciekawość słuchacza. Kolejne, niemniej gwałtowne, czterokrotne powtórzenie *e* anonsuje rozpoczęcie głównej części *Symfonii* złożonej, jak już wspomniano, z ustępu wstępnego i zasadniczego.

Na wstępny ustęp składają się trzy epizody przeznaczone na obsadę zdominowaną przez smyczki, przeplatane refrenami wykonywanymi przez instrumenty dęte drewniane. Epizody są zawsze dwuczłonowe, a charakteryzuje je nieciągłość fraz, które rozbijane są pauzami generalnymi z fermatą. Obraz partytury sugeruje jeszcze jedno podobieństwo między nimi, a mianowicie stałe tempo, tymczasem podczas słuchania muzyki pierwszy epizod okazuje się szybki, drugi umiarkowany, trzeci zaś najwolniejszy. Zmiana ta wynika z konsekwentnego wydłużania wartości rytmicznych: po triolach ósemkowych następują triole ćwierćnutowe, a później półnuty (przypomina to zabieg zastosowany w *Grave*, gdzie z kolei przy zachowaniu stałego tempa ruch ulegał przyspieszaniu).

Druga połowa XX wieku wniosła do muzyki ogrom nowych, niekonwencjonalnych efektów dźwiękowych, tymczasem w zakresie umiejętności panowania nad orkiestrą, a tym bardziej twórczego posługiwania się nią, zaznaczył się raczej kryzys. Wiele utworów symfonicznych powstałych w ostatnich dekadach nuży monotonna, wręcz „brudną” kolorystyką i schematycznym korzystaniem z turpistycznych pomysłów powojennej awangardy. Nawet tak chwalone osiągnięcia polskiego sonoryzmu często nie wykraczały poza „chwyty” i „tricki” pozbawione większych walorów estetycznych. Na tym tle po raz kolejny Lutosławski okazał się mistrzem instrumentacji, czego dowodzi chociażby pierwszy epizod *III Symfonii*. Grupa skrzypiec wprowadza ruchliwą, niespokojną, nieco tajemniczą w charakterze muzykę pozbawioną linii melodycznej, ale za to pełną niespodziewanych kontrastów kolorystycznych (w tym kontekście przypomina się uwaga rzucona niegdyś przez Szostakowicza jako komentarz do obyczajów Prokofiewa i pozostałych kompozytorów zlecających innym instrumentację swojej muzyki: „dar melodyczny dany jest przez Boga, ale instrumentacji można się nauczyć”)⁴. Taki sposób traktowania smyczków nie jest zresztą nowością w muzyce Lutosławskiego, bowiem zawsze zdradzał on zamiłowanie do zwiewnej muzyki i szybkich przebiegów, w których motoryczny ruch zderzał się

⁴ *Shostakovich. A Life Remembered*, red. E. Wilson, London–Boston 1994, s. 175.

z nieregularnymi i niespodziewanymi akcentami (widać to na początku drugiej części *Koncertu na orkiestrę*, w *II Postludium*, w drugiej części *Gier weneckich*). „Lutosławska” jest też interwalika motywów tworzących ów epizod (zarazem podobna do trzydziętkowych komórek bartókowskich) zbudowanych z półtonu i całego tonu. Do skrzypiec przylączają się, w równie zawrotnym tempie, inne instrumenty, tworząc feerię barw o wyjątkowej atrakcyjności brzmieniowej (przypominającą nieco drugi odcinek *Koncertu wiolonczelowego*).

Barwa instrumentalna drugiego epizodu jest ciemniejsza, a charakter muzyki poważniejszy. Na tle brzmienia czterech rogów rożek angielski rozwija ekspresyjną melodię zbudowaną z zaledwie trzech interwałów (półtonu, małej tercji i trytonu). Napięcie rośnie, ponad aleatoryczną fakturą trzech klawetów pojawiają się gwałtowne motywy wykonywane przez smyczki (zob. przykł. 33, s. 322).

Trzeci, najkrótszy epizod rozpoczynają wiolonczele pizzicato (podparte brzmieniem harfy). Dalej, już arco, grają opadającą kantylenę z ćwierćtonami. Takie poprzedzenie jednogłosowej melodii grupą dźwięków pizzicato przypominać może antycypację tematu arco w drugiej części *Muzyki żałobnej*, w *III Symfonii* jednak — inaczej niż w tamtym utworze — melodię przerywają pauzy, a same pizzicata odgrywają ważniejszą rolę. W miarę przybywania głosów tworzą się dwa komplementarne sześciodźwięki zbudowane z tercji, które łącznie dają symetryczny dwunastodźwięk (zob. przykł. 34, s. 323).

Na tle rogów a potem dętych drewnianych skrzypce wykonują kapryśną linię melodyczną, której każdy dźwięk — grany arco — zdwaja identyczna wysokość artykułowana pizzicato. Motywikę tę przejmują klawety. Napięcie rośnie aż do małej kulminacji, po czym następuje powolne intermezzo z udziałem fletów na tle długo wytrzymywanych akordów smyczkowych, zanikających później w pasmach wznoszących się glissand (efekt ten przypomina środkową część *Les espaces du sommeil*, co dziwi tym mniej, że było ono jednym z „intermediów” w pracy nad *III Symfonią*).

Refreny kontrastują z epizodami wolniejszym tempem i brakiem napięcia. Pierwszy — wykonywany przez dwa klawety i fagot — jest wyjątkowo statyczny i pozbawiony wszelkiej melodii. Drugi, identycznie zinstrumentowany, przejawia nieco większą ruchliwość, a ponadto wy-

stępują w nim załączki melodii. Dopiero ostatni refren, powierzony obojowi, dwóm klawetom i fagotowi, odznacza się większą ruchliwością i bogatszą melodyką.

Faktura wstępnej części *III Symfonii* jest bardziej kameralna niż symfoniczna. Z nielicznymi wyjątkami tworzą ją grupy instrumentów wyodrębnionych z orkiestry, dzięki czemu tutti obecne dopiero w części głównej oddziałuje ze wzmożoną siłą. Od zarania muzyki orkiestrowej kontrast wolumenu należał do środków wręcz obiegowych, wyśmienicie posługiwał się nim dotychczas również Lutosławski. Komentując *III Symfonię* uznał jednak za stosowne przedstawić ten jej aspekt jako godny szczególnego podkreślenia, bo wreszcie sprzęgnięty z jego metodą organizacji wysokości dźwięków.

[Zawsze uważałem, że na to, aby język dźwiękowy miał wystarczającą „całkowitość”, „pełnię”, potrzebna jest umiejętność operowania cienkimi fakturami, małymi ilościami głosów, nawet monodią. [Pewne] odkrycia pozwoliły mi [wcześniej] napisać takie utwory jak np. *Koncert podwójny*, *Grave*, aż wreszcie włączyć te możliwości do *III Symfonii* i na tym terenie je rozwijać. Jest tu więc coś nowego, właśnie ta metoda posługiwania się wysokością dźwięku, która umożliwiła mi operowanie „cienkimi” fakturami. Mamy zatem do czynienia z jednogłosowością lub dwugłosowością, a tam gdzie występuje wiele głosów, możliwa jest w tym idiomie, jaki sobie stworzyłem, również bardziej złożona polifonia.⁵

W sposób typowy dla muzyki Lutosławskiego część wstępna rozbudzać ma oczekiwanie na coś bardziej ważkiego. Zaspokaja je rozpoczęcie części głównej. Przyjmuje ono postać trzykrotnie powtórnego unisonu fortissimo, po którym następuje rozbudowany fragment inicjujący pełen impetu i witalności, monumentalny rozwój symfoniczny. Uważny słuchacz natychmiast wychwyci zasadniczą nowość: ciągłość fraz, której pozbawiona była część poprzednia. Ponadto wcześniej przeważały statyczne fragmenty ad libitum, podczas gdy teraz muzyka notowana jest głównie tradycyjnie, metrycznie.

W dotychczasowych utworach Lutosławskiego dramaturgia części głównych z reguły rozwijała się jednoznacznie, a więc najogólniej mówiąc — od pianissimo do kulminacji. Zasadnicza część *III Symfonii* obfituje natomiast w rozmaite wątki i niespodziewane zmiany ekspresji,

⁵ Witold Lutosławski. *Prezentacje...*, op. cit., s. 144.

które mogą sprawiać wrażenie następstwa fragmentów jakby nie zawsze powiązanych ze sobą. O tym, czy słuchacz „powiąże je”, czy uzna za niespójne, w znacznym stopniu zadecyduje jego nastawienie, a ono wpływa chociażby ze znajomości wcześniejszych utworów i ewentualnych sugestii kompozytora. Lutosławski, mówiąc kiedyś, że *III Symfonia* jest utworem dwuczęściowym, poniekąd podobnym do *Kwartetu smyczkowego*, *II Symfonii*, a nawet *Novelette*, *Livre pour orchestre* i *Gier weneckich*⁶ sprawił, że niektórzy podjęli wysiłek „dopasowania” tej części do owego dobrze znanego schematu opartego na ciągłym rozwoju. Oczywiście nie udawało się to równie dobrze jak w innych partyturach. „Druza część *III Symfonii* zawiera tak wiele różnych wątków tematycznych, że jej rozwój jest dość chaotyczny — stwierdził Rae — a efekt końcowy stwarza raczej wrażenie sekwencji epizodów niż konstrukcji podporządkowanej jakiemuś jasno określone celowi”⁷. Stawiając wyraźny znak zapytania nad doskonałością formy Rae znalazł zresztą wsparcie dla swych wątpliwości w okolicznościach towarzyszących powstawaniu utworu. „Właśnie ta część była źródłem wielu problemów — przypomniał — i to ona sprawiła, że [kompozytor] kilka razy porzucił pracę nad tym utworem”⁸. Lutosławski zaś przy innej okazji jeszcze bardziej zagramatwał sytuację, gdy określił tę część jako „aluzję do formy sonatowej, ze względu na kontrastujące dwa elementy tematyczne [...] i reprzykę, która pojawia się przed kulminacją utworu”⁹. Podobieństwa te są jednak równie powierzchowne jak między fugą barokową a „fugą” w *Preludiach i fudze*. Nie po raz pierwszy wskazana byłaby więc wstrzemięźliwość wobec objaśnień kompozytora i ostrożność podczas spoglądania na utwór przez pryzmat gotowych, nawet ogólnych modeli formalnych. Ogarnięcie całości wymaga jednak wielokrotnego wysłuchania *Symfonii*, gdyż stopień komplikacji w przebiegu tej części istotnie jest wyjątkowo duży. O wnioskach zadecyduje natomiast subiektywny stosunek do utworu.

Istota dramaturgii głównej części *III Symfonii* zasadza się na skontrastowaniu odcinków o motorycznym, impulsywnym charakterze z prze-

⁶ T. Marek, op. cit.

⁷ Ch. B. Rae, op. cit., s. 181.

⁸ Ibidem.

⁹ Witold Lutosławski. *Prezentacje...*, op. cit., s. 141, i. Nikolska *Rozmowy...*, op. cit., s. 105.

biegami spokojniejszymi i bardziej śpiewnymi. Te ostatnie uwagę zwracając wyraźnym różnicowaniem na dwie warstwy: melodyczną i akompaniującą. Cecha ta zaczęła częściej pojawiać się w muzyce Lutosławskiego poczynając od *Mi-parti*. Może się ona podobać, ale nie musi, o czym świadczy reakcja Rae’a, którego takie „połączenie ze sobą fakturalnych konstrukcji charakterystycznych dla wcześniejszych kompozycji Lutosławskiego z obfitością melodyki typowej dla jego późnego stylu” skłoniło do nazwania utworu „kuriozalnie hybrydowym”. „To przemieszanie rzeczy nie dziwi — pisze dalej Rae — jeśli się uświadomi sobie, jak wiele czasu zajęła kompozytorowi praca nad tym utworem”¹⁰.

Część ta zawiera inne jeszcze elementy zasadniczo nowe w muzyce Lutosławskiego. Na przykład w jednym ze środkowych odcinków (cyfra part. 49–62) występuje tradycyjna wielogłosowość, niespotykana w jego dojrzałej twórczości. Fascynujący fragment, w którym pojawia się faktura par excellence polifoniczna, tworzą kontrapunktujące się wiązki głosów rozbudowujących się od pojedynczego kontrabasu aż po złożony kanon rytmiczny zespołu smyczkowego. Zamiast typowej dla wcześniejszych utworów Lutosławskiego nadrzędności pionów harmonicznnych, zarysowuje się horyzontalne myślenie melodyczne. Epizod ten zasługuje na wyróżnienie nie tylko jako kolejna adaptacja tradycyjnego środka technicznego dokonana przez Lutosławskiego na potrzeby własnego języka, lecz również, a właściwie przede wszystkim, z powodu swoich walorów estetycznych. Nowość lub tradycyjność, złożoność bądź prostota środków kompozytorskich stanowią kwestie wtórne wobec rezultatu artystycznego. Poparciem tej banalnej, lecz często zapominanej prawdy jest inne rozwiązanie fakturalne: niemniej sugestywnie artystycznie, a przy tym poniekąd „zużyte”. W odcinkach tutti występują bloki dźwiękowe nasuwające wyraźne skojarzenie z utworami Lutosławskiego z lat sześćdziesiątych, a szczególnie z *II Symfonią* (są to fragmenty skomponowane najwcześniej). Jednym z nich jest tutti tuż przed kulminacją (cyfra part. 72), w którym na tle rozedrganej magmy dźwiękowej stworzonej przez drzewo i smyczki fortissimo czterokrotnie wpadają kaskady szyb-

¹⁰ Ch. B. Rae, op. cit., s. 184–185. „Kuriozalną hybrydowość” przypisałibyśmy natomiast *IV Symfonii*.

72

1. *accel.* *sost. accel.* *sost. accel.* *sost. accel.* *a tempo*

II. 1. *ff accel.* *sost. accel.* *sost. accel.* *sost. accel.* *a tempo*

2. *ff accel.* *sost. accel.* *sost. accel.* *sost. accel.* *a tempo*

3. *ff accel.* *sost. accel.* *sost. accel.* *sost. accel.* *a tempo*

1. *ff accel.* *sost. accel.* *sost. accel.* *sost. accel.* *a tempo*

II. 2. *ff accel.* *sost. accel.* *sost. accel.* *sost. accel.* *a tempo*

3. *ff accel.* *sost. accel.* *sost. accel.* *sost. accel.* *a tempo*

1. *ff accel.* *sost. accel.* *sost. accel.* *sost. accel.* *a tempo*

II. 2. *ff accel.* *sost. accel.* *sost. accel.* *sost. accel.* *a tempo*

3. *ff accel.* *sost. accel.* *sost. accel.* *sost. accel.* *a tempo*

1)

xii.

pfite

senza tim

accel. *sost. accel.* *a tempo*

vni I div. *ff accel.* *sost. accel.* *sost. accel.* *a tempo*

vni II div. *ff accel.* *sost. accel.* *sost. accel.* *a tempo*

vle div. *ff accel.* *sost. accel.* *sost. accel.* *a tempo*

vc. div. *ff accel.* *sost. accel.* *sost. accel.* *a tempo*

kich, opadających dźwięków granych przez ksylofon i fortepian. Pomimo „ostrości”, jest to jeden z najwspanialej brzmiących fragmentów całego dzieła (zob. przykl. 35, s. 326/327).

Kulminacja, żeby przytoczyć trafne porównanie Rae'a, „różni się radykalnie od analogicznych momentów we wcześniejszych utworach Lutosławskiego, zarówno co do sposobu jej osiągnięcia, jak i co do funkcji, którą spełnia w całości formy. [...] Podczas gdy *II Symfonię* można porównać do podróży, której celem jest kulminacja, w *III Symfonii* moment ten ma raczej charakter przejściowy niż konkludujący”¹¹. Do ostatecznej konkluzji dojdzie bowiem dopiero w ostatniej części. Wstępuje ona po krótkim, dramatycznym łączniku, a pełni rolę ważniejszą niż ledwie epilog. To właśnie ona przynosi ekspresyjne apogeum *III Symfonii*. W umiarkowanym tempie podkreślającym „dobitność” wyrazu muzyki, dramatyczne recytatywy smyczków przeplatają się z rozległą kantyleną, stanowiącą główny temat tego ustępu. Piękno tej melodii jest wyjątkowe:

36

III Symfonia, cyfra part. 84

84 $\text{♩} = 44-50$
vni I *p cantando* *mf* \rightarrow *p* *mf*

85 *p* *mp* *mp* *poco f* *p* *mf* *p* *mp*

86 *mp* *p* *pp* (f)

W dorobku kompozytora, który latami koncentrował swoje wysiłki na doskonaleniu organizacji wysokości dźwięków, taka kantylenowa fraza stanowiła nowość. Fakt ów oczywiście natychmiast został zauważony, a przez Lutosławskiego opatrzony stosownym wyjaśnieniem oraz nie-

¹¹ Ibidem, s. 182.

mal zachętą do naśladowania. Niejednokrotnie odtąd podkreślał, iż uważa, że melodia „to bardzo ważny element muzyki i nie można go dalej lekceważyć”, dodając kiedyś:

... całkowicie rozumiem negatywny stosunek do melodii na początku naszego wieku, bo w pewien sposób nadużywano tego elementu w muzyce późnego romantyzmu i negatywna reakcja była w pełni usprawiedliwiona. Ale to było już 80 lat temu! Czas najwyższy powrócić do melodii, ale nie do melodii XIX wieku, lecz do nowej melodii, z użyciem wszystkich dwunastu dźwięków naszej skali. Zaniedbano ją, ponieważ są kompozytorzy, którzy uważają, że unikanie melodii jest ich obowiązkiem.¹²

W miejscu oznaczonym w partyturze cyfrą 93 rozpoczyna się ostatni epizod *Symfonii*. Raz jeszcze narasta crescendo, a na tle miarowo powtarzanego, najniższego *e* powraca cantando — tym razem wykonywane przez blachę. Dolny dźwięk stopniowo rozrasta się do dwunastodźwięku szeroko rozłożonego w skali, o charakterystycznej budowie opartej na siedmiu kwintach czystych. Niespodziewanie, a zarazem gwałtownie wchodzi koda. Akordy grane przez drzewo, blachę i smyczki rozdziela ją coraz dłuższe pauzy, podczas gdy instrumenty perkusyjne w zawrotnym tempie wykonują pentatoniczne figury melodyczne. Potęguje to napięcie, podobnie jak „kurczenie się” coraz rzadszych akordów, którym ujmowane są kolejne dźwięki od dołu¹³. Wyładowanie przynosi brutalne wejście ośmiódźwięku tutti. Wybrzmiewa on stosunkowo długo, po chwili dopełniony do kompletnego akordu-agregatu przez trąbki. Nieomal jak tonalne rozwiązanie brzmi unisonowy motyw-sygnal kończący *III Symfonię*.

Kompozytor zadedykował *III Symfonię* George'owi Soltiemu i orkiestrze chicagowskiej. Niemniej żywił pewne obawy, czy do premiery istotnie dojdzie pod batutą sir George'a.

Jest to wielki dyrygent o bardzo żywym temperamencie i sądzę, że byłby znakomitym wykonawcą mojej *Symfonii*. Obawiam się tylko, czy zdecyduje się na wykonanie mego utworu, ponieważ, jak się orientuję, nigdy nie dyrygował utworami pisanymi

¹² *Witold Lutosławski in Conversation with Krzysztof Zanussi*, film w reż. K. Zanussiego, BBC 1989.

¹³ Jest to efekt znany z kilku wcześniejszych utworów; por. *II Symfonia*, cyfra part. 153 [smyczki], *Livre pour orchestre*, cyfra part. 440-443.

przynajmniej częściowo z zastosowaniem elementu przypadku, jak to ma miejsce w moich utworach z ostatnich lat. Wiem jednak, że żywo interesuje się *Symfonią* i obecnie studiuje partyturę. Jaki będzie tego wynik — okaże najbliższa przyszłość. Gdyby nie zdecydował się dyrygować tym utworem, nie będę niestety mógł go wyreżyżować, ponieważ [...] po drugim wykonaniu w Chicago muszę jechać do Londynu i nie będę obecny na trzecim wykonaniu w Milwaukee. Musiałby wówczas dyrygować jakiś inny dyrygent.¹⁴

71-letniego Soltiego aleatoryczne ustępy widocznie nie odstręczyły od utworu, skoro 29 września 1983 w obecności kompozytora znakomicie poprowadził prawykonanie *III Symfonii*. Nowe dzieło uświetniało koncert otwierający sezon, transmitowany z Chicago do większości krajów Europy Zachodniej.

Wiadomość o nowej symfonii Lutosławskiego szybko rozeszła się po całym muzycznym świecie. Już w następnym roku utwór znalazł się w repertuarze wielu dyrygentów i na ogół wszędzie wykonania komentowano z najwyższym uznaniem. Niecodzienne okoliczności towarzyszyły pierwszej prezentacji dzieła w Polsce, gdyż odbyła się ona 26 sierpnia 1984 w kościele św. Michała w Sopocie, w ramach „Gdańskiego Sierpnia '84”. W obecności Lutosławskiego z taśmy odtworzono nagranie dokonane przez Orkiestrę Symfoniczną BBC pod jego własną dyрекcją. Wkrótce też nastąpiło „żywe” wykonanie, 14 września na koncercie dyrygowanym przez Andrzeja Markowskiego, a inauguracyjnym sezon Filharmonii w Łodzi. 30 września *III Symfonia* w wykonaniu Orkiestry Filharmonii Narodowej pod batutą Maria di Bonaventury zamknęła XXVII „Warszawską Jesień”.

W 1985 roku Lutosławski otrzymał za *III Symfonię* nagrodę ufundowaną rok wcześniej przez Amerykanina Charlesa Grawemeyera w wysokości 150 tysięcy dolarów, a ustanowioną przy Uniwersytecie w Louisville (Kentucky). Polski kompozytor został pierwszym laureatem Grawemeyer Award. W przemówieniu wygłoszonym podczas ceremonii wręczenia nagrody Lutosławski poinformował zebranych, że całą otrzymaną sumę przeznacza na utworzenie funduszu stypendialnego dla młodych kompozytorów polskich, pragnąc umożliwić im kontynuowanie

¹⁴ T. Marek, op. cit.

studiów podyplomowych za granicą. Uroczystość dopełnił koncert w wykonaniu Orkiestry Louisville, na którym twórca poprowadził nagrodzone dzieło.

III Symfonią Lutosławski bardzo często i chętnie dyrygował¹⁵. Aż czterokrotnie przedstawił ją w Londynie (1984, 1985, 1986, 1989), dwukrotnie w Wiedniu (1989, 1990), dyrygował nią w Berlinie Zachodnim (1985), Lipsku, San Francisco (1986), Filadelfii, Bernie, australijskim Brisbane, Bergen (1987), Cleveland, Mediolanie (1988), w Tel Awiwie, Jerozolimie, Bazylei, Bambergu, Hadze (1989), Monachium, Brukseli, Oslo, Madrycie, Barcelonie (1990), Los Angeles (1991) i Manchesterze (1993). W Polsce po raz pierwszy dyrygował *III Symfonią* 20 lutego 1988 we Wrocławiu, na koncercie zamykającym festiwal Musica Polonica Nova. Był to jego pierwszy występ z orkiestrą od czasu wprowadzenia stanu wojennego, toteż znaczenie powrotu Lutosławskiego na polskie estrady po blisko sześcioletniej przerwie wykraczało poza ramy wydarzenia czysto artystycznego. Niekończąca się, stojąca owacja w wypełnionej po brzegi sali Wrocławskiej Filharmonii wyrażała uznanie nie tylko dla wspaniałej muzyki.

Po prawykonaniu w Chicago jeden z krytyków napisał: „Ten utwór jest właśnie taki, jakiego można się było spodziewać od kompozytora polskiego o b e c n i e”. Lutosławski skomentował te słowa:

Czy rzeczywiście tak jest? Czuję się zaszczycony, gdyby udało mi się wyrazić coś, co może być związane z przeżyciami nie tylko osobistymi, ale również innych ludzi. Gdyby tak było, byłby to wyraz najwyższego uznania.¹⁶

Kilkakrotnie już jego utwory prowokowały spekulacje na temat ewentualnych aluzji do okoliczności politycznych: z wypadkami na Węgrzech kojarzono *Muzykę żałobną*, obraz zmagania jednostki z totalitarną prze-

¹⁵ Wkrótce po prawykonaniu Lutosławski nagrał *III Symfonię* z orkiestrą BBC oraz Berlińską Filharmonią. To ostatnie nagranie przeniesione na płyty Phillipsa przyniosło mu w 1986 Międzynarodową Nagrodę Krytyków Płyty „High Fidelity”. Z kolei nagranie dokonane przez Los Angeles Philharmonic pod dyrekcją Esa-Pekka Salonena otrzymało Nagrodę im. Kusewickiego.

¹⁶ Witold Lutosławski. *Prezentacje...*, op. cit., s. 152.

mocą dostrzegano w *Koncertie wiolonczelowym*. Teraz w *III Symfonii* ujrzano odbicie sytuacji w Polsce z okresu Solidarności i wprowadzenia stanu wojennego¹⁷. W czasie prelekcji poprzedzającej wykonanie *III Symfonii* na londyńskim „Promie” zapytano kompozytora: „Czy wydarzenia w Polsce w jakiś sposób wpłynęły na muzykę Pana pisaną w tamtym czasie?” — „Nie mogę odpowiedzieć na takie pytanie jednym słowem” — odparł Lutosławski.

... żyjemy w pewnym określonym świecie, twórcy jednak prowadzą swego rodzaju podwójne życie, ponieważ przez kilka godzin dziennie przebywają w innym świecie; świat ten nie ma nic wspólnego (tak się przynajmniej może wydawać) ze światem zewnętrznym, w którym naprawdę żyjemy. Myślę, że ten idealny świat to świat naszych snów, naszych życzeń, naszych koncepcji ideału, i w tym idealnym świecie spędzamy codziennie dość dużo czasu. Naszym zadaniem, naszą rolą, naszą misją do spełnienia jest udostępnienie tego idealnego świata innym, tym, którzy nie mają do niego dostępu. [...] Mamy tylko jedną duszę. Oba więc światy, w których żyjemy, mają na nią pewien wpływ, a przecież to właśnie w naszej duszy gości ów idealny świat. [...] Tak więc świat zewnętrzny i nasze doświadczenia życiowe prawdopodobnie muszą ingerować w nasz świat idealny.¹⁸

Lutosławski, który dotychczas negował wszelkie związki swojej muzyki ze światem zewnętrznym, dopuścił myśl o takiej ewentualności. Nie precyzując swego poglądu, kilkakrotnie dał temu wyraz przy różnych okazjach, z upływem czasu przypisując mu coraz większe znaczenie. „Człowiek ma jedną duszę i to, co przeżywa musi mieć na niego jakiś wpływ — mówił w 1985 roku. — Nie oznacza to, aby miało wpływ bezpośredni. Nie można odmówić słuszności domniemaniu, że jeżeli człowiek ma jedną psychikę, to mimo całej autonomiczności świata dźwięków, jest on funkcją tej psychiki. Silne przeżycia mogą mieć wpływ na rezultaty pracy kompozytorskiej”¹⁹. Nieco później, zapytany przez Krzysztofa Zanussiego o to, czy pełne konfliktów lata osiemdziesiąte miały wpływ na jego twórczość, odparł:

¹⁷ Na początku 1984 z inicjatywy T. Kaczyńskiego Lutosławski otrzymał za *III Symfonię* Nagrodę Artystyczną Komitetu Kultury Niezależnej NSZZ Solidarność.

¹⁸ Ch. B. Rae, op. cit., s. 186.

¹⁹ Witold Lutosławski. *Prezentacje...*, op. cit., s. 153.

Nigdy doświadczenia życiowe nie inspirowały mnie bezpośrednio. To, co inspirowało każdego twórczego artystę dzieje się w sferze psychiki, wprawionej w niepokój przez wydarzenia zewnętrzne. I to może być czasem bardzo pomocne, wzbudzające siły twórcze. I są takie doświadczenia, które pomagają, wspierają aktywność twórczą.²⁰

²⁰ Witold Lutosławski in *Conversation with Krzysztof Zanussi*, op. cit., emisja w Telewizji Warszawa 1993. W ostatnim wywiadzie posunął się w rozważaniach na ten temat znacznie dalej.

„Życie w Polsce — powiedział — jest tak natarczywe, tak wsiąka w naszą mentalność, w naszą psychikę. Jest czymś, czym bezwiednie musimy przesiąkać na co dzień.

— Nie musimy — usiłowała oponować rozmówczyni.

— A jednak musimy — w tym znaczeniu, że jak deszcz pada, to nie można nie zmoknąć”; L. Malewska-Mostowicz *Posłanie ze świata idealnego*, op. cit.

Nie oznaczało to jednak odejścia od tradycyjnie głoszonego przez Lutosławskiego zdania na temat zasadniczej niezależności sztuki od świata zewnętrznego. Od czasów N. G. Czernyszewskiego w poł. XIX w. pojęcie to poszerzone zostało o dwa istotne aspekty: sztuka rzeczywistość nie tylko (lub nie tyle) naśladuje, lecz także — i to jest jej szczególna rola — objaśnia i ocenia. Postawę taką reprezentował Conrad, do którego Lutosławski chętnie nawiązywał, pod tym jednak względem zdecydowanie mu się przeciwstawiając. „Rola, jaką sztuce przypisuje Joseph Conrad, jest «wymierzanie najwyższej sprawiedliwości widzianemu światu». Jeśli więc miałbym rozumieć wyrażanie otaczającego nas świata jako najwyższy obowiązek twórczego artysty, to takiemu stwierdzeniu musiałbym się stanowczo przeciwstawić. Otaczający nas świat sam doskonale sobie radzi w przenikaniu do naszej świadomości i nie potrzebuje w tym niczyjej pomocy. Rolę sztuki widzę raczej w wyrażaniu świata idealnego, istniejącego w twórczej wyobraźni artysty, w jego pragnieniach i marzeniach, świata wolnego od koszmarów, jakich nie oszczędzają nam doświadczenia dnia codziennego”; przesłanie W. Lutosławskiego do uczestników Światowych Dni Muzyki w Warszawie w 1993 roku.

Łańcuchy

Moda na nadawanie utworom tytułów wskazujących na technikę, w jakiej zostały skomponowane panowała w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych; stąd *Kontrapunkty* Karlheinz Stockhausena, *Struktury* Pierre Bouleza, *A piacere* Kazimierza Serockiego czy *Studium w diagramie* Bogusława Schaeffera. Dość nieoczekiwanie w nurt ten wpisał się Lutosławski. 20 lipca 1983 ukończył partyturę utworu przeznaczonego dla czternastu wykonawców¹ z pogranicza muzyki kameralnej i symfonicznej, trwającą niewiele ponad dziesięć minut i nazwał ją *Łańcuchem I*.

Kompozycja ta została tak nazwana, ponieważ napisana jest w formie „łańcuchowej”. Formy takie znajdują się i w innych moich utworach, ale ponieważ tutaj jest tego więcej, utwór nazwałem „Łańcuchem”. Chciałem zwrócić po prostu uwagę na samo zjawisko, a tytuł miał być identyfikowany z formą. „Łańcuch I” dlatego, ponieważ zamierzam napisać więcej takich utworów. Nie oznacza to, aby miał powstać cykl. Będą to różne utwory w tej formie napisane.²

Również i ten sposób tytułowania miał już swoją tradycję, żeby przypomnieć z polskiej muzyki *De natura sonoris I i II* Krzysztofa Pendereckiego oraz cykl *Genesis* Henryka M. Góreckiego — utwory, które podobnie jak *Łańcuchy* nie miały ze sobą właściwie nic wspólnego poza pewną ogólną ideą.

Zwracanie tytułem uwagi na określony aspekt techniki kompozytorskiej stało się symptomatyczne od czasu, gdy kompozytorzy przestali

¹ Obsada: flet (z zamianą na piccolo i flet altowy), obój (z zamianą na rożek angielski), klarnet, fagot, trąbka, róg, puzon, marimba, ksylofon, dwa talerze, gong, tam-tam, klawesyn i kwintet smyczkowy.

² Witold Lutosławski. *Prezentacje...*, op. cit., s. 149.

dysponować w miarę gotowym i sprawdzonym językiem muzycznym, który umożliwiałby skupienie inwencji na samych dziełach i utwory ich zaczęły odgrywać rolę nieomal egzemplifikacji zabiegów podejmowanych w celu stworzenia indywidualnych porządków dźwiękowych. Lutosławski od wielu lat z powodzeniem wpisywał się w ten nurt, nic więc dziwnego, że nadając nazwę nowemu dziełu odwołał się do użytej w nim techniki, choć tymczasem nadeszły lata osiemdziesiąte i coraz powszechniejszy postmodernizm dezaktualizował problem systemów, jednolitości stylistycznej, a nawet oryginalności.

Istotą techniki (nie zaś formy) łańcuchowej jest nierównoczesne rozpoczynanie i kończenie równoległych warstw, a jej celem — odejście od tradycyjnego, sekwencyjnego następstwa fraz.

Zasadniczo cała nowożytna muzyka [...] bazuje na pewnej silnie zakorzenionej konwencji: forma składa się z sekcji zamykanych jakimiś kadencjami, po których następują kolejne sekcje z ich kadencjami itd. I ja chciałem ją złamać i wprowadzić inną zasadę przechodzenia od jednej muzycznej idei do drugiej — poprzez nałożenie na siebie dwóch warstw. Niejednoczesne przechodzenie z jednej sekcji do drugiej w dwóch warstwach daje pewnego rodzaju formalne odświeżenie.³

Przy zastosowaniu tej metody poszczególne warstwy nakładają się na siebie w taki sposób, że ich początki i końce wypadają w różnych momentach. Porównanie z łańcuchem może być jednak zwodnicze, jeśli zasugeruje ząbienie się kolejnych „ogniw-fraz” w sposób podobny do tego, w jaki kolejne epizody antycypowano w niektórych dawniejszych utworach (np. wejście tematu finałowego rondo pod koniec wolnej części *Koncertu fortepianowego Es-dur* Beethovena). Tymczasem technika używana przez Lutosławskiego przybiera różne postaci, a podobieństwo wykazuje przede wszystkim do XIII-wiecznych motetów, w których *ordines* poszczególnych głosów wypadły nierównocześnie (zob. przykł. 37).

Technika łańcuchowa nie pojawiła się u Lutosławskiego nagle. Załączy jej obecne są chociażby w *passacaglii* z *Koncertu na orkiestrę*, gdzie początek tematu nigdy nie wypada równocześnie z rozpoczęciem kolejnych wariacji⁴. Lutosławski nie był też jedynym kompozytorem

³ I. Nikolska *Rozmowy...*, op. cit., s. 68.

⁴ Szczegółowo omawia te przypadki M. Homma, op. cit., s. 202–221.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'triplum (alto)', the middle 'duplum (tenor)', and the bottom 'instr.'. The music is in a medieval style with square neumes on a four-line red staff. The 'duplum' part features a triplet of notes in the second measure. A bracket under the first two measures of the 'instr.' part indicates a rhythmic unit.

The second system continues the three-staff arrangement. The 'duplum' part has a section marked 'A.' in the final measure. A bracket under the first two measures of the 'instr.' part indicates a rhythmic unit.

The third system continues the three-staff arrangement. The 'duplum' part has two sections marked 'A.' in the second and fourth measures. A bracket under the first two measures of the 'instr.' part indicates a rhythmic unit.

XX-wiecznym, który się nią posłużył: wystarczy przypomnieć identyczną zasadę konstrukcyjną *passacaglii* z *VIII Symfonii* Szostakowicza.

Łańcuch I w zasadzie tworzą dwie warstwy: ważniejsza oraz pełniąca rolę jakby dopełniającego kontrapunktu. Owa dwuwarstwowość, niekiedy w najogólniejszym sensie przypominająca podział na głos główny i towarzyszący, stanowi pewne *novum* obok mas dźwiękowych, typowych dla muzyki Lutosławskiego z lat sześćdziesiątych oraz późniejszych „cienkich” faktur.

Na tle innych utworów Lutosławskiego *Łańcuch I* wyróżnia się rodzajem brzmienia. Bez względu na styl i użytą technikę, połączenie kil-

kunastu różnych instrumentów nie pozwala na uzyskiwanie homogenicznej barwy. Lutosławski nie mógł więc eksponować miękkiego, eufonicznego brzmienia właściwego swojej muzyce orkiestrowej — zwłaszcza w tutti, toteż *Łańcuch I* niejednokrotnie brzmi surowo. Manifestuje się w nim przede wszystkim złożona polifonia, nie zaś bogata paleta odcieni kolorystycznych. Podobnie jak dzieła z pierwszej połowy lat sześćdziesiątych zawiera on wyjątkowo dużo fragmentów aleatorycznych. Pozwoliło to na bardziej solistyczne potraktowanie poszczególnych instrumentów, co najpewniej wynikało z faktu, iż wykonawcami *Łańcucha* mieli być znakomici muzycy londyńskiej Sinfonietty. Krótkie rozmiary dzieła zapobiegają osłabieniu formy przez statyczność właściwą epizodom aleatorycznym.

Forma *Łańcucha I* rozwija się nieprzerwanie, niemniej można wydzielić w niej trzy odrębne człony poprzedzone wstępem. Utwór rozpoczyna się energicznym i pełnym rozmachem tutti (bez kontrbasu): „unisonem, który szybko rozwarstwia się na szeroki dwunastodźwiękowy akord [...] po czym zbiega się z powrotem do unisonu, lecz już innego. Efekt tego rozwarstwiania się i składania, pojawiający się na samym początku utworu, jest cechą charakterystyczną całego *Łańcucha I* i pełni funkcję unifikującą cały utwór zasady konstrukcyjnej, leżącej u podłoża zaplanowanej przez kompozytora formy⁵. Na pierwszy odcinek składa się wiele krótkich epizodów, a technika łańcuchowa jest w nim szczególnie wyraźna. W warstwie nadrzędnej, pełniącej rolę melodyczną, dominują półtony i tryton⁶, zaś wśród instrumentów przeważają solowo traktowane dęte. W warstwie towarzyszącej — harmoniczej, interwalia jest zróżnicowana, a obsada przeważnie wielogłosowa. Drugi odcinek, również rozpoczynający się unisonem (cyfra part. 40), obfituje

⁵ Ch. B. Rae, op. cit., s. 188.

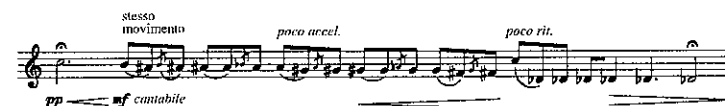
⁶ Tym razem ograniczenie liczby interwałów okazało się zabiegiem niezbyt korzystnym i przychyliłobyśmy się raczej do sceptycznej opinii Rae'a niż polemizującej z nim Nikolskiej. „Konsekwentne używanie pary interwałów półton-tryton w części pierwszej *Łańcucha I* nadaje mu charakterystyczny koloryt harmoniczny — wydaje się jednak, że interwały te są nadużywane. Fakt, że kolejne, zachodzące na siebie ogniwa łańcucha są stworzone z tych samych klas interwałów, powoduje, iż ucho nie jest w stanie zarejestrować zauważalnych różnic między kolejnymi ogniwami”; Ch. B. Rae, op. cit., s. 190; polemika Nikolskiej *O typach związków łańcuchowych...*, op. cit., s. 355.

w linii melodycznej cantabile i w sposób złożony, niemniej jednoznaczny podąża do kulminacji: jedyne w utworze brutalne uderzenie w talerze, gong i tam-tam fortissimo. Trzeci epizod pianissimo to niepełna minutowa koda, w której arabeskowe biegniki instrumentów dętych drewnianych poprzedzają wyciszający akord smyczków pizzicato.

Pomimo tak intensywnego użycia nowej techniki łańcuchowej oraz niekonwencjonalnej obsady, *Łańcuch I* brzmi jak muzyka dobrze znana, chciałoby się nawet powiedzieć — aż nazbyt dobrze znana, prawie jak wariacje na temat fragmentów dawniejszych dzieł Lutosławskiego. Śmieszny w charakterze duet fletu piccolo z obojem (na tle miarowego pizzicato skrzypiec i altówek; cyfra part. 6) przypomina finał *Koncertu podwójnego*. Groteskowe staccata dźwięków powtarzanych przez dęte blaszane (cyfra part. 10–12) przywodzą na myśl *Mini-uwerturę*. Dwugłos trąbki i puzonu, w którym linia melodyczna (w puzonie glissandująca) wykorzystuje wyłącznie trytony i małe sekundy, brzmi nieomal jak karykatura początku *Muzyki żałobnej*. Echa drugiego *Zdarzenia z Novelette* odzywają się w drobnych motywach intonowanych raz po raz przez dęte (cyfra part. 8 i 15), a kanoniczne wejścia smyczków (cyfr. part. 40) powtarzają ideę techniki imitacyjnej *Konkluzji* tamtego utworu. Zamykające *Łańcuch* pizzicata przypominają jeden z fragmentów *Preludiów i fugi*. Najpoważniejszą reminiscencją jest zaś szeroka melodia wiolonczeli (cyfra part. 33), będąca prawie dosłownym powtórzeniem kantyleny z *Koncertu wiolonczelowego* (zob. przykl. 38, por. przykl. 33).

38

Łańcuch I, cyfra part. 33



Nie bez powodu *Łańcuch I* należy dziś do częściej wykonywanych utworów Lutosławskiego. Napisany został z ogromną pewnością i doświadczeniem, a przytoczone reminiscencje nie rażą słuchaczy słabiej obeznanych z jego muzyką, choć dla znawców brzmią mniej przekonująco niż ich „pierwowzory”. Utwór ten chyba jednak nie miał konkurować ani z *Livre pour orchestre*, ani tym bardziej z *III Symfonią* i kto

wie, czy nie był wręcz zamierzoną „twórczością przejściową”. Od końca lat siedemdziesiątych pewne dzieła, z reguły kameralne, stanowiły dla Lutosławskiego jakby ćwiczenia przed większymi partyturami. *Epitafium* poprzedzało *Koncert podwójny*, *Łańcuch I* przygotowywał rozbudowany i symfoniczny *Łańcuch II*. Był też *Łańcuch I* kompozycją poniekąd okolicznościową, zainspirowaną pomysłem London Sinfonietta urzędzenia Lutosławskiemu koncertu kompozytorskiego.

Okazało się, że na ten zespół, nawet z dobranymi muzykami, nie było nowego repertuaru. Nie mogłem zaprezentować nic, co by w Londynie nie było znane. Zrobiłem więc prezent dla London Sinfonietta — napisałem *Łańcuch I*...

— opowiadał Lutosławski⁷. Nową kompozycję, dedykowaną Michaelowi Wynerowi i zespołowi London Sinfonietta, przedstawiono 4 października 1983 w Queen Elisabeth Hall. W Polsce zabrzmiała rok później na „Warszawskiej Jesieni”, z udziałem Junge Deutsche Philharmonie pod dyrekcją Heinza Holligera. Po znakomitym zresztą wykonaniu bodaj po raz pierwszy w historii festiwalu dzieło Lutosławskiego nie spotkało się ani z entuzjazmem publiczności, ani z jednomyślną oceną krytyków. Omawiając prezentowaną na festiwalu muzykę polską Krzysztof Baculewski nie zawahał się napisać, że *Łańcuch I* przypominał mu nieco *Gry weneckie*, ale o ile tamto dzieło miało „walor świeżości i «zabawy» nowym materiałem”, to nowy utwór mimo „dojrzałej konstrukcji” wydał mu się jakby „nadto «rutynowy»”⁸.

* * *

Poczucie niedosytu, jakie u najbardziej krytycznych słuchaczy zrodzić mógł *Łańcuch I*, w pełni zrekomensowały walory *Łańcucha II* — *Dialogu* na skrzypce i orkiestrę. Kompozytor pracował nad nim mniej więcej półtora roku, w latach 1983–85⁹. Partyturę zamówił Paul Sacher

⁷ Witold Lutosławski. *Prezentacje...*, op. cit., s. 149.

⁸ K. Baculewski *Pod znakiem muzyki polskiej*, „Ruch Muzyczny” 1984 nr 23, s. 7.

⁹ Większość publikacji podaje 1984–85. Nie jest to ścisłe, bowiem szkice do pierwszej części gotowe były 31 XII 1983 (w tym czasie Lutosławski nie podjął jeszcze pracy nad *Partią*, którą ukończył przed *Łańcuchem II*), zatem sporządzał je w ostatnich tygodniach tego roku. Szkic partytury (wg daty na autografie) ukończony został 6 VII 1984, a czystopis partytury 7 IV 1985.

(któremu utwór został dedykowany) dla swego zespołu Collegium Musicum w Zurychu, a pierwszą wykonawczynią partii solowej zgodnie z jego życzeniem miała być Anne-Sophie Mutter. Już po śmierci kompozytora skrzypaczka wspominała początki ich współpracy.

W 1985 roku był to dla mnie ogromny szok, ponieważ nigdy wcześniej nie wykonywałam muzyki współczesnej. Nie potrafiłam wzbudzić w sobie zainteresowania taką twórczością i dlatego brakowało mi odwagi. A może było na odwrót: brak odwagi nie pozwalał mi na zainteresowanie się nią? Lutosławski był pierwszy. Kiedy dostałam partyturę od Paula Sachera, wydała mi się zbiorem hieroglifów. Propozycja wykonania *Łańcucha II* schlebiała mi, miałam jednak obawy, czy potrafię tę muzykę zrozumieć, wnieść do niej coś osobistego. Nie tylko zagrać, ale tchnąć w nią życie... Szybko pozbyłam się wątpliwości. Pojęłam, że kompozytor czegoś się ode mnie domaga i że to coś jest we mnie, choć dotąd nie zdawałam sobie z tego sprawy. Lutosławski potrafił nutę, która jeszcze nie zabrzmiała. W *Łańcuchu* jest cudowne wycucie czasu. Myślę przede wszystkim o solowych fragmentach ad libitum, w których kompozytor daje wykonawcy poczucie swobody, współreakcji, spontaniczności. Lutosławski uzyskał tu cudowną płynność, ta muzyka naprawdę płynie naprzód. To był przełom w moim muzycznym rozwoju. Po tym pierwszym utworze chciałam od razu grać następny, marzył mi się pełny koncert skrzypcowy. Ponieważ maestro Lutosławski był twórcą na wskroś poważnym, nie powiedział mi czegoś w rodzaju: „Znakomicie, proszę pani, za pół roku utwór będzie gotowy”, lecz zareagował spokojnie: „Owszem, mam kilka fragmentów, będę nad nimi pracował”. Niestety, nic z tego nie wyszło.¹⁰

Prawykonanie *Łańcucha II*, 31 stycznia 1986 w zuryskiej Tonhalle wypełnionej do ostatniego miejsca, odniosło sukces wręcz triumfalny.

Gdyby do Zurychu przybył osobiście Johannes Brahms, nie byłby tu chyba przyjmowany z większym podziwem i entuzjazmem niż Witold Lutosławski...

— pisał jeden z recenzentów¹¹. Wieczór ten zapoczątkował też przyjaźń artystyczną między 72-letnim twórcą a 22-letnią gwiazdą wioliny. Przetrwać miała do końca życia kompozytora, zaowocowała też dalszymi utworami. Pierwsze polskie wykonanie *Łańcucha II* miało miejsce 28 września tego samego roku, na koncercie zamykającym XXIX „War-

¹⁰ S. Deja *Pierwszy był Lutosławski*, „Studio” 1994 nr 8, s. 9–10.

¹¹ D. Gojowy *Prawykonanie Chain II Witolda Lutosławskiego*, „Ruch Muzyczny” 1986 nr 8, s. 22.

szawską Jesień”, z udziałem Krzysztofa Jakowicza oraz Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Kazimierza Korda¹².

Łańcuch II imponuje mistrzostwem, wyjątkowym nawet na tle innych partytur Lutosławskiego, a przy tym — chciało by się rzec: porywa „młodzieńczo-świeżą” inwencją. Przede wszystkim jednak jest dziełem rzadkiej piękności w najbardziej klasycznym znaczeniu tego słowa, który olśniewa niepospolitym, wysmakowanym brzmieniem. Lutosławski niejednokrotnie dowodził wyjątkowej wrażliwości na kolorystykę dźwiękową, lecz w żadnym z wcześniejszych dzieł nie osiągnął podobnej finezji. Paleta barw *Łańcucha II*, chociaż wyraźnie zakorzeniona w tradycji francuskiej, a zwłaszcza w muzyce Debussy’ego, jest przy tym wysoce oryginalna i charakterystyczna dla jego własnego świata dźwiękowego.

Najbardziej uderzającą nowością w *Łańcuchu II* (podobnie jak w komponowanej równoległe z nim *Particie*) jest melodia: niezwykle bogata i zróżnicowana, o wysokiej temperaturze emocjonalnej, nasycona ekspresją niemal romantyczną. Począwszy od *Mi-parti* Lutosławski coraz intensywniej poszukiwał środków pozwalających na tworzenie nowego rodzaju linii melodycznych. Nie podpowiadała mu ich wszak spontanicznie wyobraźnia, lecz narzucała przyjęta organizacja wysokości dźwięków, a dyktowała przede wszystkim budowa i następstwo współbrzmień. Dzięki „rozdysponowaniu” dwunastu dźwięków pomiędzy harmonię i melodię uzyskał nowy rodzaj melodii. W partyturze *Łańcucha II* zabieg ten na ogół dobrze widać. Przykładowo, w pierwszej części melodyczna partia solowa oparta jest na ośmiu dźwiękach (*d-g-e-es-gis-fis-e-a*), podczas gdy współbrzmienia orkiestrowe eksponują pozostałe cztery (*h-cis-b-c*) (zob. przykl. 39, s. 353).

Kompozytor kreśli linie melodyczne za pomocą starannie dobranych interwałów, pamiętając o regule, którą uświadomił sobie jeszcze w czasie pisania *Muzyki żałobnej*: im mniej interwałów, tym większy poten-

¹² Tego wieczoru kompozytor przybył do sali Filharmonii po raz pierwszy od czasu wprowadzenia stanu wojennego. Publiczność zgotowała mu burzliwą owację, a kiedy wszedł na estradę — powstała (przedstawiciele władzy obecni w loży rządowej chcąc nie chcąc przyłączyli się do sali). Bodaj nigdy w Polsce nie spotkało Lutosławskiego równie gorące przyjęcie, choć trzeba przyznać, że z uznaniem dla muzyki łączyła się demonstracja polityczna.

cjał wyrazowy. Przykładem takiej niezwykle śpiewnej melodii opartej zaledwie na trzech interwałach (tercji małej i wielkiej oraz kwinty czystej) jest kantylena w trzeciej części (pokrewna zresztą jednemu z tematów *III Symfonii*) (zob. przykl. 40, s. 354).

W *Łańcuchu II* Lutosławski zrezygnował z formy dwuczęściowej, tak typowej dla swojej muzyki. Składa się on z czterech części, których tytuły są zarazem objaśnieniami sposobu organizacji materiału: I. *Ad libitum*, II. *A battuta*, III. *Ad libitum*, IV. *A battuta* — *Ad libitum* — *A battuta*. Technika łańcuchowa, użyta w sposób bardzo złożony i wyrafinowany, znalazła zastosowanie w częściach parzystych. Formę tworzy misternie utkana mozaika motywów pojawiających się w różnych instrumentach orkiestry, a mimo to dramaturgię utworu cechuje rozwój *par excellence* symfoniczny.

W pierwszej części partia skrzypiec pełni rolę nadrzędną w stosunku do orkiestry, której towarzyszenie na ogół ogranicza się do prostych,

23

fl. 1

ob. 1

ob. 2

cl. 1

cl. 2

tr. 1

trbn. 1

trbn. 2

xil.

pfte.

vno solo

f rude

vni I

vni II

vie.

vc.

cb. div.

Wątki *rude* i *soave* występują naprzemiennie, natomiast partia orkiestry stopniowo przechodzi od nieregularnych, pojedynczych współbrzmień do pierwszego w utworze pełnego dwunastodźwięku.

W następnej fazie skrzypce wykonują długą, śpiewną melodię na tle bardzo oszczędnej partii orkiestrowej, która może obudzić skojarzenie z muzyką Bartóka. Łatwo usłyszeć aluzję do drugiej części *Koncertu na orkiestrę* samego Lutosławskiego (biegniki skrzypiec kończą się trójdzwiękiem durowym granym przez flety i oboje; w *Konercie* jedynie przez trzy flety). Istotniejsze wydają się jednak czterodźwiękowe komórki obecne w partii solowej. Zasadą ich konstrukcji jest symetryczne połączenie dwóch sekund wielkich z małą pośrodku, tak typowe dla wielu dzieł z dojrzałego okresu twórczości Bartóka. Również początek skrzypcowej kantyleny, z charakterystycznym skokiem kwinty w górę, bardzo przypomina fragment środkowej części *II Koncertu skrzypcowego* węgierskiego twórcy:

42

Łańcuch II, cz. II, cyfra part. 38

38

vno solo

p espress.

43

B. Bartók II Koncert skrzypcowy, cz. II

Brzmienie zakończenia tej fazy stwarza niezwykle wrażenie delikatnego szmeru. Uzyskuje go zespół skrzypiec — solowych oraz trojga wydzielonych z orkiestry — powtarzających dźwięki w rejestrze tak wysokim, że trudno już rozróżnić poszczególne wysokości. Dołącza do nich flet piccolo i ksylofon, powtarzając w kanonie krótkie frazy na tle trójdzwięku C-dur w drugim przewrocie (zob. przykl. 44, s. 358).

Część ta kilkakrotnie urzeka niezwykle kolorystyką dźwiękową. Należy do nich również efekt stworzony przez „chropawe” dźwięki, uzyskiwane przez silne naciskanie smyczka przy jednoczesnym powolnym

talnego stanowi zabieg dobrze znany z dziewiętnastowiecznego repertuaru, jednakże dzięki technice ad libitum i harmonice właściwej Lutosławskiemu fragment ten bynajmniej nie brzmi konwencjonalnie. Wręcz przeciwnie, staje się bardzo oryginalną realizacją tego tradycyjnego elementu formalnego. Podobne wrażenie wywiera niewielka, żywiołowa koda, która efektownie kończy dzieło.

Łańcuch II jest utworem wirtuozowskim, obfitującym w środki znane z wielkiej tradycji wiolinistycznej: dwudźwięki i akordy, rozmaite flażolety, odległości pomiędzy dźwiękami mniejsze niż półtonu¹⁵, nagłe skoki poprzez struny, glissanda i wiele innych. W licznych kantylenach solista musi wykazać się też pięknym dźwiękiem. Ani w *Koncertie wiolonczelowym* ani w *Podwójnym* partia solowa nie osiągnęła podobnego stopnia wirtuozerii, a zarazem bogactwa i różnorodności fakturalnej. Faktura orkiestrowa, mieniająca się rozmaitymi barwami dźwiękowymi, stawia spore wymagania techniczne także przed muzykami orkiestrowymi. Konieczne jest wykonywanie zarówno złożonych rytmów, jak i bardzo ruchliwych fraz, zwłaszcza w instrumentach dętych. Zespołom nieobeznanim ze współczesnym repertuarem pewien kłopot może sprawiać technika zbiorowego ad libitum. Trudno oczywiście orzec, w jakim stopniu o żywotności utworu przesądzają jego walory artystyczne, w jakim względy praktyczne, a kiedy decyduje o tym nieprzewidywalny przypadek, lecz przeglądając listę wykonań i nagrań *Łańcucha II* trudno nie spostrzec, że wyraźnie chętniej utrwalany bywa on na płytach niż włączany do programów koncertowych — odwrotnie niż orkiestrowa wersja nieco późniejszej *Partity*.

* * *

W 1986 roku Lutosławski zastosował technikę łańcuchową w krótkim, jednoczęściowym utworze na wielką orkiestrę. Rozmiarami *Łańcuch III* zbliża się do *Łańcucha I* — trwa niewiele ponad 10 minut, przypomina go też trójfazową budową. W odróżnieniu od intymnej

¹⁵ Nie są to jednak ćwierćtony. W czterodźwiękowych motywach wykonywanych w bardzo szybkim tempie (cz. II) Lutosławski dokładnie zapisał pierwsze dźwięki, dalej wymagając od solisty stawiania palców możliwie blisko obok siebie (por. przypisy na s. 110). Anne-Sophie Mutter nie zrealizowała tego zalecenia, decydując się na tradycyjne półtony.

poetyki *Łańcucha I*, ten *Łańcuch* cechuje jednak silny dramatyzm, a niekiedy wręcz romantyczna ekspresja.

Po gwałtownym, zaledwie dwutaktowym wstępie — opozycji unisonu i dwunastodźwięku — następuje sekwencja dwunastu wątków. Jedynie w tym odcinku użyta została technika łańcuchowa, w dodatku bardzo przejrzyste i w sposób, który faktycznie przypominać może „zahaczanie” ogniów. Z wyjątkiem ostatniego wątku, konsekwentnie stosowana jest technika ad libitum (mimo odmiennego podejścia do czasu, rozwiązanie to przywodzi na myśl pierwszą część *II Symfonii*, gdzie identyczną funkcję w konstrukcji formy spełniało siedem podobnie epizodycznych odcinków *Hésitant*). Każdy z dwunastu wątków ma sobie tylko właściwą obsadę i rodzaj ekspresji. Pierwszy intonują trzy flety, dzwony oraz altówki. Po chwili nakłada się na nie kwartet kontrabasów solo. Kończy się pierwszy wątek i na kontrabasy zachodzi ksylofon z trójgim skrzypiec. W trakcie gry ksylofonu ze skrzypcami rozpoczyna się wątek przeznaczony dla trzech klarnetów itd. Dopiero w ostatnim wątku na połączenie trzech fletów i harfy nakładają się wejścia kolejnych instrumentów dętych drewnianych i wtedy — jako przedłużenie dwunastego wątku — po raz pierwszy rozbrzmiewa tutti, wyraźne kończąc pierwszą fazę utworu. We wstępie i końcowym tutti pojawiają się dwunastodźwięki, podczas gdy w zazębiających się wątkach wykorzystywane są różne podziały materiału chromatycznego na wzajemnie uzupełniające się pasma harmoniczne¹⁶. Motywy melodyczne najczęściej budowane są z niewielkich, trzydźwiękowych komórek.

Presto, w całości zapisane tradycyjnie, spełnia rolę jakby części głównej, choć rozwój muzycznej dramaturgii nie przebiega w nim równie jednoznacznie, jak to bywało regułą w wielu wcześniejszych dziełach Lutosławskiego. Pojawienie się pulsacji metrycznej sprawia wprawdzie, że muzyka zaczyna zdecydowanie podążać naprzód, ciągle jednak bywa przyhamowywana. Po krótkim, wirtuozowskim, a zarazem typowym dla Lutosławskiego fragmencie motorycznym niespodziewanie ruch ustaje i rozbrzmiewa szeroka melodia skrzypiec, prowadzona m.in. na tle powtarzanych, symetrycznych akordów sześciodźwiękowych. Rozwija się ona w trzech etapach o narastającej ruchliwości, stopniowo potęgując

¹⁶ Szczegółowy wykres przebiegu tej części zob. Homma, op. cit., s. 204.

napięciu, a zmierza ku rozładowującej je, rozbudowanej, śpiewnej frazie. Frazę tę wykonuje z kolei cała blacha, w nagłe wprowadzonej technice *ad libitum*, jak to często bywa u Lutosławskiego w podobnych momentach dramaturgicznych. Wbrew pierwszemu wrażeniu, nie jest to jednak jeszcze kulminacja. Orkiestra niespodziewanie cichnie i rozpoczyna się złożony, jedenastogłosowy epizod polifoniczny wykonywany przez smyczki *pianissimo non vibrato*, celowo pozbawiony wyraźnych konturów i ekspresyjnie obojętny. Niepostrzeżenie powraca technika *ad libitum*, muzyka ulega przyspieszeniu, stopniowo narasta dynamika *crescendo*. Krótkie fanfary blachy (spełniają funkcję analogiczną do motywów pozostających w tle „lodowego” akordu w *Mi-parti*) prowadzą do uderzająco konsonującego akordu *tutti*. Dźwięki wchodzące w skład tego współbrzmienia tworzą czyste kwinty (*a-e-h-fis-cis-gis-dis*). Większe interwały znajdują się w niskim rejestrze akordu, mniejsze w wyższym, co powoduje, że słuchacz odbiera go jak lekko przybrudzony trójdźwięk A-dur.

We wcześniejszych utworach Lutosławskiego punkt docelowy formy muzycznej pokrywa się zwykle z punktem kulminacyjnym utworu. Nie zawsze jest to regułą w jego utworach późniejszych. [...] W *Łańcuchu III* zamierzonym punktem docelowym w rozwoju formy muzycznej jest ekspansywne *cantabile* blachy zawarte w bloku *ad libitum* (nr 37–38 w partyturze), do którego prowadzi długie *cantando* grupy skrzypiec. Kulminacja utworu pojawia się jednak później; jest nim grany *fortissimo* akord siedmiodźwiękowy całej orkiestry (nr 44 w partyturze). Lutosławski, który — jak się wydaje — zawsze przywiązywał wielką wagę do psychologicznych aspektów percepcji muzyki, równocześnie nie pozwala sobie na powielanie tych samych pomysłów. Poruszając się po tej samej szachownicy nie można się dziwić, że niektóre jej pola są aż nadto dobrze znane. Nie oznacza to jednak, że wybrana droga musi być zawsze taka sama.¹⁷

Niespodziewane *presto* pędzących „z góry” szesnastek zamykają trzykrotne, agresywne akordy *tutti*. Po nich następuje jeszcze lakoniczna koda w postaci długiego, opadającego glissanda sześciu wiolonczel *divisi piano*.

¹⁷ Ch. B. Rae, op. cit., s. 219. Lutosławski: „Każdy utwór musi być nową przygodą. Musi być czymś nowym, co mnie zajmie, bo inaczej gdybym miał powtarzać to samo, to byłaby fabryka, i nic by mnie to nie obchodziło. W ogóle siedziałbym i czytał książkę, a nie komponował muzykę”; I. Nikolska *Rozmowy...*, op. cit., s. 103.

Sądząc po niezwyklej precyzji, z jaką zorganizowane zostały wszystkie elementy tego utworu, *Łańcuch III* narodził się w rezultacie połączenia ogromnego wysiłku intelektualnego z długoletnim doświadczeniem. Wiele zabiegów kompozytorskich nasuwa jednak myśl o pewnego rodzaju rutynie. A może znów dał o sobie znać pośpiech, w jakim od końca lat siedemdziesiątych powstawało wiele utworów Lutosławskiego? *Łańcuch III*, napisany w 1986 roku dla San Francisco Symphony Orchestra, 10 grudnia tego samego roku zaprezentowano w Davies Hall w San Francisco pod dyktando kompozytora. Polscy słuchacze poznali go 26 września 1987, podczas „Warszawskiej Jesieni”, na koncercie BBC Scottish Symphony Orchestra z Glasgow pod batutą Jerzego Maksymiuka. Mimo kilku dokonanych później nagrań płytowych nie wzbudził jednak większego zainteresowania wśród dyrygentów, nie wszedł do powszechnego repertuaru i dzisiaj wykonywany bywa bardzo rzadko.

Koncert fortepianowy

Przez wiele lat Lutosławski marzył o skomponowaniu koncertu fortepianowego. Po raz pierwszy próbował sił w tym gatunku w latach 1937–39 przymierzając się do „takiego neobarokowego koncertu”¹, którego sam byłby ewentualnym wykonawcą. Powstało szereg szkiców, ale w czasie wojny zginęły one wraz z innymi projektami i kompozycjami złożonymi w skrzyni pozostawionej w Drozdowie². Do idei koncertu powrócił po wojnie i w 1948 prasa muzyczna podała nawet informację, że dzieło takie jest już prawie gotowe³. W latach pięćdziesiątych do napisania koncertu fortepianowego usilnie namawiał Lutosławskiego przyjaciel z lat młodości Witold Małcużyński, a kompozytor przyznał kiedyś publicznie: „Obecnie pracuję nad większym utworem symfonicznym oraz *Koncertem* na fortepian z orkiestrą”⁴. Jednakże i tym razem nic z tego nie wyszło. Małcużyński nie zrezygnował i na początku lat siedemdziesiątych ponowił nalegania, lecz Lutosławskiego absorbowwała akurat partytura *Preludiów i fugi*, nadto przyjął już zamówienia na inne utwory, toteż nie mógł podjąć się tej pracy. W lipcu 1977 Małcużyński zmarł, nie doczekawszy utworu. Idea koncertu fortepianowego nie opuściła jednak Lutosławskiego.

Parę lat po triumfalnym zwycięstwie w Konkursie Chopinowskim z 1975 roku Krystian Zimerman przypadkiem spotkał Lutosławskiego w Edynburgu. „Na moje dyskretne zapytanie, czy nie zechciałby skom-

¹ M. Kominek, op. cit.

² W Fundacji Paula Sachera zachował się jedynie szkic kwartetu smyczkowego bądź muzyki zapisanej w układzie na kwartet sprzed 1939.

³ „Ruch Muzyczny” 1948 nr 23–24, s. 23.

⁴ „Muzyka” 1951 nr 3–4, s. 56.

Krystianem Zimmermanem

KONCERT CONCERTO

DLA FORTEPIAN FOR PIANO AND

I ORKIESTRY ORCHESTRA

PARTYTURA SCORE

WITOLD LUTOSŁAWSKI

5/8 tempo

① AD LIB.

ff. 1. *mf*

ob. 1. *mf*

1. *mf*

kl. 2. *mf*

3. *mf*

ar. *mf*

Cezury nie powinny być dłuższe niż 100 h.

ff. 1. *mf*

ob. 1. *mf*

1. *mf*

kl. 2. *mf*

3. *mf*

ponować koncertu fortepianowego, twórca odpowiedział: «Napiszę, napiszę na pewno, bo już od wielu lat noszę w sobie rozmaite pomysły»⁵. W czasie późniejszych spotkań Zimmerman więcej nie powrócił do tego tematu, co jednak nie oznaczało, że dał za wygraną. „Wiem, że sam Zimmerman zabiegał o ten utwór różnymi sposobami — opowiadał Lutosławski — zresztą nigdy bezpośrednio, co jest skądinąd bardzo charakterystyczne dla tego człowieka — stanowczego i mocnego, ale jednocześnie bardzo delikatnego w stosunkach z innymi ludźmi”⁶. Z kolei Zimmerman relacjonował:

Marzyłem o tym, żeby [Lutosławski] napisał koncert fortepianowy, niekoniecznie akurat dla mnie — po prostu dla wszystkich pianistów [...]. Od czasu spotkania w Edynburgu dość często kontaktowaliśmy się — bezpośrednio albo przez osoby trzecie, czy wreszcie czytając wzajemnie udzielane przez nas wywiady. Pan Lutosławski dowiadywał się z nich, że z mojej strony istnieje zawsze gotowość do rzucenia — w każdej chwili — wszystkiego i zaplanowania realizacji jego *Koncertu* nawet „na wczoraj”. Ja dowiadywałem się o tym, że u niego nastąpiła już pełnia przemyśleń w odniesieniu do dużej kompozycji na fortepian i orkiestrę.⁷

W połowie lat osiemdziesiątych dyrekcja Salzburger Festspiele złożyła Lutosławskiemu propozycję napisania *Koncertu fortepianowego* na rok 1988⁸. Prawykonaniem nowego dzieła zamierzano uczcić przypadającą wtedy 75. rocznicę urodzin kompozytora (zapropozowano jednak dość skromne warunki finansowe i dopiero po interwencji Zimmerman'a wysokość honorarium podwyższono)⁹. „Nie taję, że nader silną inspiracją był fakt, że Krystian Zimmerman był takim utworem ogromnie zainteresowany i w różny sposób dawał mi tego dowody — opowiadał później kompozytor. — Stanowiło to wielką zachętę i trafiło na szczęśliwy moment, kiedy mój język muzyczny był już dostatecznie kompletny,

⁵ T. Kaczyński *Z Krystianem Zimmermanem o Koncercie fortepianowym Witolda Lutosławskiego*, „Ruch Muzyczny” 1988 nr 21, s. 4.

⁶ G. Michalski, op. cit., s. 81, por. też *Nikolska Rozmowy...*, op. cit., s. 44.

⁷ T. Kaczyński, *Z Krystianem Zimmermanem...*, op. cit.

⁸ Było to drugie zamówienie złożone Lutosławskiemu przez Salzburger Festspiele. W 1971 zwrócono się do niego z propozycją napisania utworu na orkiestrę, której Lutosławski nie przyjął.

⁹ Szczegół ten z rozbawieniem opowiadał mi Lutosławski. Zapropozowaną początkowo kwotę 200 000 szylingów podwyższono do 300 000; relacja K. Meyera.

bym takiemu zadaniu mógł podolać¹⁰. Mówiąc zaś o Zimermanie, podkreślał: „Było to dla mnie czynnikiem stymulującym, dlatego że jestem gorącym wielbicielem jego wspaniałej sztuki”¹¹.

Zasadnicza praca nad *Koncertem fortepianowym* przypadła na 1987, z początkiem następnego roku utwór był już gotowy¹². Powstało dzieło zbudowane z czterech skonstrastowanych części połączonych attacca, mocno osadzone w tradycji.

Część pierwsza, choć składa się z czterech członów, zawiera dwie podstawowe myśli muzyczne, co nasuwa pewne skojarzenie z dualizmem sonatowym, jakkolwiek w *Konercie* nie występują tematy w ścisłym znaczeniu tego słowa. Część druga (*Presto*), obfitująca w kontrasty fakturalne, jest quasi-scherzem sporych rozmiarów, określonym przez kompozytora mianem *moto perpetuo*. Pianista ma w nim wspaniałe pole do popisu, wykonując w zawrotnym tempie zarówno motoryczne quasi-biegunki, jak również typowo romantyczne przebiegi oktawowo i akordowe. Spokojniejsze zakończenie przygotowuje wejście części trzeciej, którą otwiera bardzo rozbudowany recitativ solisty, przechodzący w śpiewny temat largo. Środkowy człon tej części, rozpoczęty przez orkiestrę, wprowadza akcenty dramatyczne i coraz gwałtowniejsza muzyka zmierza ku patetycznej kulminacji, po czym wraca łagodny, początkowy temat. W rozbudowanym finale kompozytor nawiązał do barokowej chaconny, stosując przy tym — podobnie jak niegdyś w *Konercie na orkiestrę* — technikę łańcuchową. Wejścia tematu i pozostałych warstw są nierównoczesne, spotkanie wszystkich następuje tylko raz, na końcu utworu. Efektowna, tradycyjnie brawurowa koda wieńczy dzieło.

Mimo wyraźnych aluzji do tradycji forma *Koncertu fortepianowego* pełna jest misternych, indywidualnie wykoncypowanych szczegółów, nie zawsze jednak uchwytnych uchem. Dotyczy to przede wszystkim chaconny, obfitującej w rozmaite idee muzyczne i zmienne układy fakturalne. Także w przypadku pierwszej części dopiero lektura partytury ujawnia obecność czterech segmentów, gdyż podczas słuchania znacznie

¹⁰ E. Markowska *Utwór winien być owocem natchnienia*, op. cit.

¹¹ G. Michalski, op. cit.

¹² W faksymilowym wydaniu partytury PWM podane są daty ukończenia kolejnych części: pierwsza — 16 X 1987, druga — 1 XI, trzecia — 24 XII, czwarta — 20 I 1988.

wyraźniej wyodrębniają się dwa kontrastujące charaktery: quasi-impresjonistyczny oraz patetyczno-romantyczny, ten ostatni oparty na kaskadach akordów należących jakby do nowego tematu. Niemożność wyłowienia uchem wszystkich subtelności konstrukcyjnych *Koncertu* ma jednak inne podłoże niż podobne zjawisko w *Grach weneckich* czy *Trzech poematach*. W tamtych utworach złożone były przede wszystkim kompleksy harmoniczne. Tymczasem w *Konercie fortepianowym*, podobnie jak w większości późnych dzieł Lutosławskiego, obecność „cienkich faktur”, czyli znacznie prostszych harmonii sprawia, że współbrzmienia są stosunkowo łatwe do wysłyszenia. Trudniej natomiast uświadomić sobie zasady porządkowania zarówno tych współbrzmień, jak i pozostałych elementów, czyli rytmiki, kolorystyki, a przede wszystkim formy. Osiągają one tak wysoki poziom złożoności, że wprawdzie wyczuwa się obecność porządku, lecz nie zawsze można ogarnąć go słuchem. Dokładna analiza wykazuje dalsze wzbogacenie systemu harmonicznego o nowe elementy¹³.

Imponuje odkrywczosc kolorystyczna zarówno w partii solowej, jak również w połączeniach fortepianu z brzmieniem orkiestry. Wyjątkowa pod tym względem jest część pierwsza. Dominują w niej szybkie przebiegi dźwiękowe orkiestry i fortepianu mieniące się rozmaitymi barwami dźwiękowymi, usytuowane przede wszystkim w wysokim rejestrze. Orkiestra używana jest nader oszczędnie, na ogół ograniczona do jednej grupy, a nawet do kilku tylko instrumentów. Skameralizowana faktura skrzy się delikatnymi barwami, których rozmigotanie podkreśla obecność techniki ad libitum (zob. przykl. 49, s. 404).

Podobnie dzieje się w drugiej części utworu. Jeden z epizodów wywołał szczególny zachwyt Zimermana.

Najbardziej nowoczesnym, fantastycznym, wręcz genialnym momentem jest akord, trzymany na długim pedale i grane staccato, secco figury należące do materiału tematycznego (ustęp w part. 47, 48, 49). W tym miejscu ważną rolę odgrywa orkiestra, wprowadzająca [niezwykły] dialog z fortepianem.¹⁴

¹³ Szczegółową analizę materiału dźwiękowego *Koncertu fortepianowego* przedstawił Ch. B. Rae w rozdz. X swojej pracy doktorskiej *Pitch Organization in the Music of Witold Lutosławski since 1979*, Uniwersytet w Leeds 1992.

¹⁴ T. Kaczyński, *Z Krystianem Zimermanem...*, op. cit. (zob. przykl. 50, s. 405).

(1) Ad lib.
♩ = ca 100

1 fl. *pp*

2 fl. *pp*

1 ob. *pp* 1^a-2^a

2 ob. *pp* 1^a-2^a

pftc *p* *mf* *p* *mf*
(ca 3^a) *poco rit.* *a tempo poco rit.*

Jeszcze oryginalniejszy jest „szemrzący” efekt w dialogu pomiędzy solistą a fletem piccolo i ksyfolonem (zob. przykł. 51, s. 406), będący rozwinięciem podobnego pomysłu z drugiej części *Łańcucha II* (cyfra part. 46–48 — por. przykł. 45 s).

Na tle dotychczasowego dorobku Lutosławskiego *Koncert fortepianowy* zdecydowanie wyróżnia intensywność związków z tradycją. Do pewnego stopnia dały one o sobie znać już w *Particie*. *Koncert* jest jednak swoistą hybrydą, zadziwiającym połączeniem dziewiętnastowiecznego pianizmu z indywidualnym stylem Lutosławskiego. W całym dziele nie ma ani jednego cytatu, aluzje są zaś takiego rodzaju, że bardziej odczuwa się w nich ducha, atmosferę muzyki, do której nawiązują, niż jej konkretne brzmienie.

Rozmyślając latami nad utworem, Lutosławski miał pełną świadomość ogromnych trudności, jakie gatunek ów stawia przed kompozytorem. Epoka wielkich koncertów fortepianowych odeszła do historii. W XX wieku jedynie Bartókowi i Prokofiewowi udało się stworzyć dzieła nie tylko nowatorskie, ale również zdolne zainteresować wielu

3/4 (27)

pftc *ff* *p* *arco (senza Ped.)*

vlc *arco, sul pont.* *pp*

vc. *pp*

pftc *ff* *p* *arco (senza Ped.)*

I vni *pp* *sul pont.*

II vni *p*

vlc

vc.

pftc *mf* *pp* *arco*

I vni *pp* *sul pont.*

II vni *p*

wykonawców i słuchaczy. Koncerty Strawińskiego, Hindemitha i Szostakowicza znajdują się na marginesie ich dorobku, zaś koncert Schönberga nie utrzymał się w repertuarze. W latach pięćdziesiątych fortepian zdegradowany został do roli podrzędnego instrumentu, traktowanego przede wszystkim perkusyjnie.

Uważam, że obecna pianistyka jest w upadku (nie mówię o wykonawstwie, lecz o kompozycji na fortepian). Wszystko, co kompozytorzy mają do zaproponowania, to pianizm sprymitywizowany, ograniczony do kilku lub kilkunastu „tricków”. [...] Uważam, że jest to marginesowe wykorzystanie fortepianu, bardzo nietwórcze, nudne...¹⁵

Muzyka fortepianowa jest dzisiaj bardzo trudnym problemem. Proszę zobaczyć, co wnosi awangarda lat pięćdziesiątych w tej dziedzinie. Tamta twórczość jest bez szans na utrzymanie się w repertuarach koncertowych. Uważam, że po epoce Liszta, Chopina i Brahmsa nikt już do muzyki fortepianowej wiele nie dodał, trochę Debussy, Prokofiew, jeszcze Messiaen. Ale Messiaen był organistą, więc klawiatura była jego żywiołem, jednak w takich swoich czysto pianistycznych utworach, jak niektóre z *Dwudziestu spojrzeń na Dzieciątko Jezus*, jest właściwie bezpośrednio kontynuato-

¹⁵ E. Markowska, op. cit.

rem Liszta, takim oczywistym. Jest nawet taki utwór z *Vingt Regards*, że aż człowiek się dziwi, że to Messiaen napisał, a nie Liszt. A jest to bardzo piękne.¹⁶

Lutosławski powątpiewał w możliwość stworzenia nowego, współczesnego pianizmu:

Trudno byłoby mi [...] z fortepianu wydobyć rzeczy zupełnie nowe, jakich jeszcze nie było, a które byłyby porównywalne z osiągnięciami pianistyki XIX wieku. Czegoś takiego nie mógłbym w sobie znaleźć w dostatecznie krótkim czasie. Potrzeba całych lat, aby coś podobnego się narodziło.¹⁷

Postanowił więc wyraźnie odwołać się do tradycji i zasadniczym problemem stało się dlań teraz połączenie dawnego pianizmu z własnym światem dźwiękowym.

... „żenienie” sprzeczności staje się czasami dla mnie racją bytu, po prostu racją zabrania się do jakiejś roboty. [...] W *Konercie fortepianowym* też jest taki amalgamat, tak jak w *Konercie na orkiestrę* istniał materiał folklorystyczny i neobarokowe formy. [...] Racją bytu tego utworu było, żeby z surowcem folklorystycznym skojarzyć pewne metody zapożyczone z baroku. Otóż z *Koncertem fortepianowym* jest bardzo podobnie; chodzi w nim o „ożenienie” tej, może nie całkiem skompletowanej, ale w każdym razie bogatszej techniki kompozytorskiej, brzmieniowej, która jest już moją własnością, z aluzjami do wielkiego pianizmu XIX-wiecznego, czyli do pianizmu Chopina, Liszta i Brahmsa. Te trzy aluzje są jasno widoczne w utworze. [...] Sięgam też do wzorów pianizmu jeszcze po Prokofiewie, nie mówiąc oczywiście o Debussym...¹⁸

Dla mnie fortepian nie ma zbyt wielu sekretów, to jest instrument, który dosyć dobrze znam. Problemem była sama muzyka, która musiała być dostatecznie dojrzała, abym mógł się do takiej rzeczy zabrać. Na fortepian trudno się komponuje, gdyż jest to instrument polifoniczny i odnalezienie jakichś sposobów, które by usprawiedliwiały pisanie na fortepian, było dla mnie kwestią czasu. Stało się to możliwe dopiero po jakim takim skompletowaniu moich środków wyrazu, które uzupełniały się przez dziesiątki lat.¹⁹

¹⁶ M. Kominek, op. cit. oraz: Prywatna wypowiedź kompozytora z 1 X 1990, zanotowana przez Mieczysława Kominka i opublikowana w „Studio” 1996 nr 9, s. 16. Znamienne, że nie padło nazwisko Bartóka, którego twórczości fortepianowej nie sposób przecenić, a pewnych jej wpływów w dziedzinie faktury doszukać można się także w *Konercie fortepianowym* Lutosławskiego.

¹⁷ E. Markowska, op. cit.

¹⁸ *Refleksje o tradycji, sztuce pianistycznej i twórczym natchnieniu*, op. cit., s. 26.

¹⁹ G. Michalski, op. cit.

Lutosławski postanowił nawiązać przede wszystkim do Chopina. „Odegrał [on] w moim życiu niezwykle ważną rolę i jest dla mnie zawsze źródłem najsilniejszych przeżyć” — przyznawał w rozmowie z Mieczysławem Kominkiem, by po chwili posunąć się nawet do wyznania, że jego pragnieniem było:

... tego Chopina — nie powiedziałbym: ukraść — ale w każdym razie trochę go «skonsumować» i przetrawić przez mój język muzyczny [...]

Po czym dodał, wychodząc poza sferę problemów związanych bezpośrednio z *Koncertem fortepianowym*:

Myszę, że warto podtrzymywać kontakt z takimi wielkimi duchami przeszłości. To pomaga wznieść się w jakieś lepsze sfery.²⁰

Marzyło mu się skomponowanie koncertu w pełnym znaczeniu tego słowa: efektownego, wirtuozowskiego, dającego wiele satysfakcji pianicie. Wyznał kiedyś Grzegorzowi Michalskiemu:

Znane mi jest uczucie radości w procesie grania, wywoływania pewnego efektu. Ten efekt wcale nie musi być płytki czy płaski. Przykładem takiego właśnie wirtuozostwa jest muzyka Chopina — do ostatnich kompozycji Chopin jest wirtuozem. I to w utworach najgłębszych, powiedzmy *Polonezie-fantazji*, *Barkaroli* [...]. Czuć w nich radość z procesu fizycznego, jakim jest granie na fortepianie i wynikający stąd efekt dźwiękowy. Dla ludzi, którzy nigdy tego nie zakosztowali, jest to rzeczą zupełnie nie znaną.²¹

Przede wszystkim odzywają się więc echa *Koncertu fortepianowego f-moll*, i to kilkakrotnie. W drugiej i czwartej części Lutosławski nawiązał do drugiego tematu pierwszej części dzieła Chopina poprzez bardzo podobną fakturę fortepianową i orkiestrową (cyfry part. 64 i 105). Jeszcze wyraźniejsze podobieństwo uderza w środkowym ustępie trzeciej części, przywodzącym na myśl dramatyczny fragment chopinowskiego *Larghetti*: w obu dziełach na tle tremola smyczków rozbrzmiewa deklamacyjny recytatyw fortepianu w zdwojeniu oktawowym, w wysokim

²⁰ Prywatna wypowiedź z 1 X 1990, G. Michalski, op. cit. W rozmowie tej podkreślił, że Chopin „to geniusz, którego można porównać tylko z największymi twórcami, takimi jak Beethoven czy Bach”.

²¹ G. Michalski, op. cit.

rejestrze (u Lutosławskiego cyfra part. 67–69). Słysząc też cały szereg drobnych aluzji do Chopina; na przykład repetycja dźwięku h^2 (w cyfrze part. 5) może, acz nie musi obudzić skojarzenie z początkiem *Grande Valse Brillante Es-dur* op. 18.

W harmonii słyszalne są odległe echa Ravela. „Lutosławski [począwszy od przedwojennej *Sonaty fortepianowej*] nigdy całkowicie nie uwolnił się od wpływów Ravela — zauważa Ch. B. Rae — pojawiają się one [także] w harmonii jego ostatnich utworów, a szczególnie w harmonii powstałej z wiązania w parę interwałów tercji małej i kwinty czystej. W *Koncertie fortepianowym* takie współbrzmienia harmoniczne odgrywają ważną rolę, a w momentach, w których zaczynają dominować, słuchacz może kojarzyć je z muzyką Ravela”²².

Faktura akordowa niejednokrotnie przypomina muzykę Bartóka, zwłaszcza w tych fragmentach, gdzie w obu rękach pojawiają się sekwencje akordów powiązane z linią melodyczną opartą na następstwie sekund wielkich i małych:

52

Koncert fortepianowy, cz. III, cyfra part. 74

The image shows a musical score for page 52, titled "Koncert fortepianowy, cz. III, cyfra part. 74". The score is in 3/4 time and features a complex texture with many chords and moving lines. A circled number "74" is placed above the staff. The tempo marking "a tempo" is visible at the beginning of the piece.

53

B. Bartók *II Koncert fortepianowy, cz. I, cyfra part. 24*

The image shows a musical score for page 53, titled "B. Bartók II Koncert fortepianowy, cz. I, cyfra part. 24". The score is in 3/4 time and features a complex texture with many chords and moving lines. A circled number "24" is placed above the staff. The dynamic marking "ff" is visible at the beginning of the piece.

²² Ch. B. Rae *Muzyka Witolda Lutosławskiego*, op. cit., s. 230.

Także motoryczny przebieg partii fortepianowej na początku drugiej części może kojarzyć się z Bartókiem, choć w tym przypadku raczej należałoby przyjąć, że obaj kompozytorzy sięgnęli do podobnych wzorów z przeszłości.

Zgodnie z zamiarem kompozytora, w *Konercie* jest wiele elementów pianistyki romantycznej, przede wszystkim rodem z Liszta, które w żaden sposób nie integrują się ze stylem Lutosławskiego. Są to stereotypowe gamy (takt przed cyframi part. 43 i 44 oraz 119), bądź patetyczne „kaskady” oktaw i akordów w kadencji drugiej części, w epizodzie poprzedzającym kulminację trzeciej części oraz w kodzie czwartej. Podobne wrażenie wywierają konwencjonalne, dziewiętnastowieczne układy fakturalne, w których prawa ręka wykonuje efektowne pasaże, zaś lewa akompaniuje jej, grając „przybrudzone” wprawdzie, jednakże proste trójdźwięki. Świat romantycznego pianizmu nie zawsze zestrzaja się z racjonalnym i wyrafinowanym brzmieniowo stylem Lutosławskiego. Efektowna wirtuozeria partii solowej niekiedy z trudem tylko przystaje do najbardziej charakterystycznych cech jego melodyki i harmoniki, a tym bardziej do techniki ad libitum. Świadomy niedoskonałości tego kompromisu kompozytor niejako usprawiedliwiał się.

Może moim *Koncertem* nie wniosłem pod względem pianistycznym zbyt wiele, ale w każdym razie nie ma w nim ani jednego miejsca, które by nie było napisane w myśl czystego pianizmu. — Ten utwór nie jest nadmiernie trudny, on jest bardzo komfortowo napisany. Są trudności, oczywiście, ale potrzebne, bez których nie zostałyby osiągnięte pewne rezultaty. Jest równocześnie dostatecznie poważnym zadaniem technicznym dla pianisty, żeby się nim warto było w ogóle zajmować. Nie jest to koncertino ani koncert dla młodzieży, tylko koncert dla poważnego pianisty. Niemniej jestem przekonany, że nie zawiera on nic niewykonalnego, jak to ma miejsce np. w *II Koncercie* Brahmsa.²³

Natychmiast po ukończeniu partytury, Zimerman z zapalem zabrał się do studiowania dzieła. Z właściwą sobie dokładnością przygotowywał *Koncert*, w miarę możliwości czasowych i organizacyjnych korzy-

²³ G. Michalski, op. cit. Oczywiście zapewnienie o „niewykonalności” koncertu Brahmsa, powtórzono również w rozmowach z I. Nikolską (*Rozmowy...*, op. cit., s. 81) należałoby traktować z podobną ostrożnością, jak uwagi o „przeladowaniu” formy symfonii tego kompozytora.

stając z pomocy kompozytora. Spotykali się w różnych częściach Europy, a o dwóch takich spotkaniach pianista opowiadał wiele lat później, czyniąc przy tej okazji interesującą uwagę.

[Dawniej] wiele utworów było pisanych po prostu na konkretny instrument: nie na jakiegoś Steinwaya, ale jednego konkretnego Steinwaya. Stałem się świadom tego problemu wówczas, gdy Lutosławski napisał swój *Koncert fortepianowy*. Pamiętam, jak spotkaliśmy się w Londynie i on zaśpiewał mi cały utwór, szalenie jasno tłumacząc, o co mu chodzi. Zabrałem się do roboty i wszystko wydawało się oczywiste, oprócz jednego miejsca, którego w ogóle nie mogłem pojąć. Jest tam ileś nut, napisanych właściwie staccato, a Lutosławski zaśpiewał mi to jako takie ua. — „Wiesz, musisz to zagrać: ua” — powiedział. No świetnie. Próbowałem to ua jakoś zrobić, ale nic nie wychodziło. Przyjechałem do Warszawy, żeby się z Lutosławskim spotkać. Zjedliśmy obiad i śpiewaliśmy sobie przy stole. Mówię, że jednak tej drugiej części nie rozumiem. On na to: „Nie, nie, musisz po prostu zacząć ua”. Ja mówię: „No wiesz, ale to nie całkiem to, co jest napisane”. Usiadłem do fortepianu, zagrałem... i fortepian zrobił ua!²⁴

Prawykonanie *Koncertu*, zadedykowanego Zimermanowi, nastąpiło 19 sierpnia 1988, na wieczorze poświęconym muzyce Lutosławskiego. W sali Kleinesfestspielhaus w Salzburgu austriacką Orkiestrą Radia i Telewizji (ORF) dyrygował kompozytor. Pierwszą część programu wypełniła *Muzyka żałobna* i *Łańcuch II* z udziałem Anne-Sophie Mutter, drugą *Łańcuch III* i *Koncert fortepianowy*. Termin prawykonania mógł wydawać się niedogodny, bowiem o tej samej godzinie „zaplanowano przedstawienie *Don Giovanniego* Mozarta pod dyrekcją Karajana oraz w dwie i pół godziny później show Friedricha Guldy «i jego przyjaciół», zatytułowany *Chopin and beyond... (Chopin i dalej...)* [Jednakże] Karajan z powodu jakiegoś konfliktu z Orkiestrą Wiener Philharmoniker odmówił dyrygowania tym przedstawieniem, zaś Gulda, ujmując się za Harnoncourtem, którego nie uznano godnym wystąpienia na festiwalu, zamiast do Salzburga pojechał na jakąś ciepłą wyspę, by kąpać się i plażować w towarzystwie młodych dziewcząt (jak napisał w swoim liście otwartym)”²⁵. Tym samym koncert muzyki Lutosławskiego stał się najważniejszym wydarzeniem festiwalowym dnia. Niekończącą się

²⁴ M. Kominek *K. Zimerman. Do usłyszenia*, „Studio” 1999 nr 1, s. 14.

²⁵ T. Kaczyński *Lutosławski. Życie i muzyka*, op. cit., s. 133–134.

owacją nagrodzono twórcę i parę wspaniałych solistów. Dziewięć dni później, 28 sierpnia, koncert z Salzburga retransmitowało Radio Wolna Europa, dopełniając go wywiadem z kompozytorem²⁶. Polska premiera nowego utworu Lutosławskiego odbyła się na koncercie zamykającym najbliższą XXXI „Warszawską Jesień”²⁷.

Krystian Zimerman wkrótce wykonał *Koncert fortepianowy* Lutosławskiego w Sztokholmie pod dyrekcją Esa-Pekki Salonena, w Berlinie z Erichem Leinsdorfem, w Monachium z Wolfgangiem Sawallischem, a następnie w Paryżu i Mediolanie pod batutą kompozytora²⁸ i w Nowym Jorku z Zubinem Methą. W listopadzie 1989 z Lutosławskim i BBC Symphony Orchestra nagrał utwór na płytę dla Deutsche Grammophon. *Koncertem* zainteresowali się inni soliści: najpierw w Polsce młody Paweł Kowalski, a na Zachodzie — Gerhard Oppitz, po czym Anthony Bonaventura (brat dyrygenta Mario), Paul Crossley, Ewa Pobłocka, Piotr Paleczny i paru innych pianistów. Stosunkowo szybko pojawiło się kilka dalszych nagrań.

Koncert fortepianowy na pewno jest „ładniejszy” i pod wieloma względami „doskonalszy” od wiolonczelowego, podobnie jak tradycyjnie pojętą „szlachetnością” brzmienia *Partita* przewyższa *Kwartet smyczkowy*. Znalazł więc miejsce w repertuarze i ciągle sięgają po niego nowi wykonawcy. Brakuje mu jednak owej niezwykłości, jaka wyróżnia większość dzieł Lutosławskiego z końca lat sześćdziesiątych i pierwszej połowy siedemdziesiątych. Ten hybrydowy utwór silnie osadzony w tradycji, a zarazem wykorzystujący cały arsenał współczesnych środków właściwych Lutosławskiemu, nie wnosi sobą ani wiele niecodziennego,

²⁶ Był to wyraz szczególnego uznania emigracyjnego radia dla Lutosławskiego, bowiem program „Wolnej Europy” ograniczał się niemal wyłącznie do spraw politycznych. W 1988, kiedy sytuacja w Polsce coraz wyraźniej wskazywała na to, że komunizm chyli się ku upadkowi, taka wypowiedź przed mikrofonami „Wolnej Europy” nie stanowiła już politycznego ryzyka, tym bardziej, że coraz słabsza władza generalnie unikała konfrontacji z postaciami cieszącymi się powszechnym poważaniem.

²⁷ W programie koncertu autorskiego dyrygowanego przez Lutosławskiego znalazła się też *III Symfonia*. Za wykonanie *Koncertu fortepianowego* kompozytor i solista otrzymali doroczną Nagrodę Krytyków SPAM — statuetkę Orfeusza.

²⁸ Podczas koncertu w mediolańskiej La Scali strajk spowodował wydłużenie przerwy do 40 minut. Niezorientowany w sytuacji Lutosławski ze zmartwioną miną rzekł nagle do Zimermana: „Im się nie podoba moja muzyka...”

ani nowego i to niezależnie od faktu, że w czasach, kiedy powstawał, gatunek koncertu fortepianowego przeżywał okres stagnacji. Okazał się „jedynie” kolejną pozycją napisaną pewną ręką doświadczonego twórcy. Powodzenie *Koncertu fortepianowego* w jakimś sensie nabrało charakteru *succes d'estime* powszechnie cenionego i szanowanego kompozytora. Jako nowość budził wielkie zaciekawienie słuchaczy, lecz w ślad za tym nie trafił do repertuaru największych wirtuozów, co stało się udziałem *Koncertu wiolonczelowego*. Nie wykonał go ani Maurizio Pollini, ani Marta Argerich, ani nawet entuzjasta Lutosławskiego Daniel Barenboim, choć są to artyści żywo zainteresowani nową muzyką fortepianową. Nie zainteresowali się nim też specjaliści od awangardy, jak Herbert Henck, Volker Banfield czy Pierre-Laurent Aimard. *Koncert* znacząco wzbogacił dorobek samego Lutosławskiego, lecz nie odsłonił nowych perspektyw gatunku.

IV Symfonia

„Obecnie pozostaje mi już tylko napisać swego «Falstaffa»” — żartował Lutosławski podczas rozmowy z Martiną Hommą w kwietniu 1988¹. Wkrótce rozpoczął kolejny utwór dużych rozmiarów, odpowiadając na zamówienie, z jakim zwrócili się do niego filharmonicy z Los Angeles. 76-letni kompozytor podziękował za pochlebiającą mu, jak to podkreślił, propozycję, lecz nie mając pewności jak przebiegać będzie praca nad partyturą, nie zobowiązał się do żadnego terminu, ani nie przyjął zaproponowanej mu wysokiej zaliczki. Wiedząc o jedenastoletnich narodzinach poprzedniej symfonii Amerykanie spodziewali się, że utworu nie doczekają. Tymczasem zaledwie trzy lata później (przez ten czas powstały również *Chantefleurs et chantefables*), 22 grudnia 1991 kompozytor mógł napisać do Iriny Nikolskiej:

Szkic (a w nim cała muzyka) *IV Symfonii* zakończyłem kilka tygodni temu. Czeka mnie teraz żmudna praca nad pełną partyturą, ale to już tylko przepisywanie ze szkicu i z pamięci.²

Z istnienia gotowego brudnopisu *Symfonii* zwierzył się paru kolegom, a spotkawszy Esa-Pekka Salonena (od 1992 kierującego Los Angeles Philharmonic) napomknął podczas rozmowy: „Nawiasem mówiąc, ta twoja nowa symfonia jest gotowa”. Przepisanie partytury na czysto zakończył 22 sierpnia 1992.

Prawykonanie *IV Symfonii* okazało się ostatnią premierą utworu Lutosławskiego za jego życia. Odbyło się niespełna dwa tygodnie po jego

¹ M. Homma *Gleichzeitigkeit des Ungleichartigen. Witold Lutosławskis Vierte Sinfonie — Synthese seines Schaffens*, „MusikTexte” 54, s. 54.

² I. Nikolska *Biesiedy...*, op. cit., s. 196.

80. urodzinach, 5 lutego 1993 w Los Angeles, pod dyrekcją kompozytora. Pierwszym polskim wykonaniem, 23 maja 1993 w Studio S1 w Warszawie (obecnie Studio im. Lutosławskiego) z udziałem Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia i Telewizji, dyrygował Antoni Wit³. Obecnie na koncercie Lutosławskiemu publiczność zgotowała blisko dziesięciominutową owację. W Wielkiej Brytanii, gdzie *IV Symfonia* po raz pierwszy zabrzmiała 27 sierpnia, uznano ją za „dzieło roku”. Niestety, kompozytor nie zdążył już odebrać przyznanego mu za nią „Classical Music Award 1994” i 21 stycznia 1995 podczas uroczystości w londyńskim Royal Albert Hall w jego imieniu wyróżnienie to przyznawał Charles Bodman Rae. Nagroda okazała się jednak dobrą prognozą, gdyż z czterech symfonii Lutosławskiego właśnie ta wykonywana jest zdecydowanie najczęściej (choć trudno oczywiście orzec, w jakim stopniu na preferencje dyrygentów wpływają artystyczne walory dzieła, a w jakim stosunkowo tradycyjny język tego utworu).

Entuzjaści *IV Symfonii* skłonni są widzieć w niej syntezę twórczości Lutosławskiego⁴. Główną przyczyną takiej kwalifikacji jest jednak fakt, iż niezamierzenie stała się ona ostatnim dziełem symfonicznym swego autora. Nie ulega wątpliwości, że zawiera ona cały szereg elementów znanych z jego wcześniejszych utworów, ale tym akurat zupełnie nie różni się od wielu poprzednich dzieł. Ciekawsze w tym kontekście może być jedynie to, że w *IV Symfonii* pojawiają się pewne reminiscencje stylu z lat czterdziestych i pięćdziesiątych, takie jak szerokie luki melodyczne, łączenie i mieszanie różnych barw orkiestrowych, obecność tematów w tradycyjnym pojęciu itp. Lutosławski skrzętnie unikał podobnych środków w okresie zbliżenia do awangardy, ale już na kilkanaście lat przed powstaniem *IV Symfonii* stopniowo zaczął do nich powracać i bodaj po raz pierwszy na większą skalę dały one o sobie znać w *Koncer-*

³ Program koncertu był dość dziwny. W pierwszej części Władimir Wiardo odegrał *Koncert fortepianowy* Griega, a następnie *Wariacje na temat Paganiniego* Lutosławskiego w wersji z orkiestrą. Na skutek choroby śpiewaczki nie doszło do zaplanowanego wykonania *Chantefleurs et chantefables*, toteż do programu włączono *Novelette*, po czym całość zamknęła *IV Symfonia*. Cztery dni później koncert retransmitowano w II programie Telewizji Polskiej.

⁴ Tak właśnie uważa m.in. M. Homma (op. cit.), podobnie T. Kaczyński nazywa *IV Symfonię* „sumą doświadczeń w pełni dojrzałego artysty” (*Lutosławski. Życie i muzyka*, op. cit., s. 99).

cie podwójnym oraz w *III Symfonii*. Dopatrywanie się w *IV Symfonii* syntezy jest przede wszystkim odruchem muzykologa, który znając miejsce utworu w spuściźnie twórcy gotów jest przypisywać mu wyjątkowe znaczenie.

Obraz Lutosławskiego wytrwale i konsekwentnie rozwijającego oraz ulepszającego swój język muzyczny tak bardzo utrwalił się w świadomości komentatorów jego muzyki, że wiekowemu artyście często zadawano pytania zdradzające wyraźne oczekiwanie na potwierdzenie tezy, że wreszcie stworzył system: pełny, wszechstronny i doskonały. Wiosną 1990 Tadeusz Kaczyński spytał Lutosławskiego, czy jego system jest już kompletny, na co taką uzyskał odpowiedź:

Repertuar [moich] środków nie jest kompletny, ponieważ on się w jakimś stopniu zużywa i ciągle go trzeba odświeżać. Tak więc system nie jest i nigdy nie będzie kompletny. Nie przestaję pracować nad samą techniką komponowania [...], pracuję nad tym ciągle i bez tej pracy nie mógłbym prawdopodobnie komponować poszczególnych utworów.⁵

W rozmowie z Jadwigą Anną Łużyńską podobnie tłumaczył dlaczego ciągle modyfikuje swój system:

Gdybym sobie powiedział, że już teraz mam dostateczny repertuar środków, aby je wykorzystać w poszczególnych utworach, to muzyka natychmiast straciłaby dla mnie siłę. Wszystko, cokolwiek piszę nowego, musi posiadać pewne cechy świeżości. Oczywiście, korzystam z doświadczeń, które narodziły się przez lata pracy nad językiem muzycznym. Nie można każdego dnia stwierdzać, że to, co jest stworzone, jest do niczego i codziennie tworzyć coś nowego.⁶

Paradoksalnie więc Lutosławskiego, który zawsze dobitnie podkreślał, iż „twórczość jest owocem natchnienia”, technika zaś sprawą tak wtórną, że aż nieistotną, postrzegano jako uosobienie artysty kreującego system, czyli doskonale narzędzie techniczne!⁷

⁵ T. Kaczyński *Potrzeba natchnienia*, op. cit., s. 63.

⁶ J. A. Łużyńska *Talent, dobro powierzone. Rozmowa z Witoldem Lutosławskim*, „Kultura” 23–24 I 1994.

⁷ „Jeżeli ktoś znajdzie jakąś doktrynę, której potem trzyma się przez dłuższy czas, wtedy inwencja twórcza ulega wyczerpaniu. Osobiście mam wielką nieufność do takich doktryn przyjętych na stałe. Uważam, że każda znaleziona procedura techniczna, czy estetyka może służyć przez pewien czas i koniecznie trzeba ją odświeżać, czy w ogóle od niej odchodzić”: *O awangardzie*, op. cit., s. 17.

Niezaprzeczalnym faktem pozostaje natomiast to, że *IV Symfonia* stanowi konglomerat wielu, niekiedy uderzająco odmiennych środków pochodzących z różnych okresów twórczości Lutosławskiego. Słychać więc w niej wyraźne nawiązania do *Łańcuchów*, *Koncertu fortepianowego* i *Chantefleurs et chantefables*, pojawiają się analogie do *III Symfonii* i *Novellette*, a nawet zauważalne są także związki z dużo wcześniejszymi utworami: *II Symfonią*, *Livre pour orchestre*, *Koncertem wiolonczelowym* i *Mi-parti*. Czasami pokrewieństwa przejawiają się w koncepcji formalnej, jak chociażby sposób rozpoczęcia *IV Symfonii* przejęty z *Mi-parti*. W zakresie faktury uderza analogia między kodą *III* a początkiem *IV Symfonii*. Rae trafnie zauważa zbieżność pomysłów harmonicznym i rytmicznym pomiędzy początkowymi czternastoma taktami *IV Symfonii* oraz trzynastotaktowym wstępem do wolnej części *Partity*⁸. Kapryśny temat w partii skrzypcowej na początku drugiej części *IV Symfonii* (cyfra part. 23) przypomina solo z końcowych fragmentów pierwszej części *Łańcucha II* oraz kantylenę z wolnej części tamtego utworu (cyfra part. 68).

58

IV Symfonia, cyfra part. 23



Powinowactwa łączą także szczegóły. Instrumentacja fragmentu drugiej części *IV Symfonii* (cyfr. part. 86–92), oparta na połączeniu barwy skrzypiec solo z tremolem wibrafonu oraz marimby, przypomina śródkowy fragment wolnej części *Łańcucha II* (cyfr. part. 67–70). W cyfrze part. 27 słyszalne są wyraźne reminiscencje początku trzeciego *Rozdziału* z *Livre pour orchestre*, a w cyfrze part. 34 pojawiają się charakterystyczne glissanda w dół i w górę dzielone pomiędzy pary instrumentów, które w podobnej postaci wystąpiły w *III Symfonii* (zob. przykl. 59, s. 448).

⁸ Ch. B. Rae, op. cit., s. 244.

Tym, co wyraźnie odróżnia *IV Symfonię* od poprzednich dzieł, jest obecność melodii w stopniu dotychczas nie spotykanym. Lutosławski wcześniej już postulował konieczność „powrotu do melodii, do nowej melodii z użyciem wszystkich dwunastu dźwięków naszej skali”, o czym wspomniano w uwagach na temat *III Symfonii*. Silna ekspresja, z natury rzeczy związana z melodią i śpiewnością, rzadko wprawdzie, lecz dochodziła do głosu w jego dawniejszych utworach. Po 1961 roku po raz pierwszy dała o sobie znać w ostatniej części *Paroles tissées*, parę lat później w *Koncertie wiolonczelowym*. Wyraźnie objawiła się w latach osiemdziesiątych: przed kodą *III Symfonii* oraz w wolnych częściach *Łańcucha II*, a przede wszystkim *Partity*. Prawdopodobnie uwydatniałyby się w jego muzyce coraz bardziej, gdyż na to właśnie wskazują szkice do nieukończonego *Koncertu skrzypcowego*. Można by się zastanawiać, czy głosząc potrzebę powrotu do melodii Lutosławski w gruncie rzeczy nie miał na myśli przede wszystkim konieczności przywrócenia muzyce, po latach dźwiękowych eksperymentów i gloryfikacji technicznych innowacji, siły uczuciowej oraz zdolności do przekazywania i pobudzania uczuć. Przez długie lata mówił o procedurach służących „rozbudzaniu w słuchaczu ciekawości”, z czasem zaczął przyznawać się do potrzeby ekspresji⁹. Sprzyja temu podejrzeniu obserwacja, iż w ostat-

⁹ Mówiąc o *Łańcuchu II* podkreślił obecność melodii w tym utworze: „to są pewne melodyczne całości, niespecjalnie dużych rozmiarów, ale ekspresyjnie odgrywające bardzo poważną rolę”; I. Nikolska *Rozmowy...*, op. cit., s. 79.

nim okresie życia zrobił się bardzo wrażliwy na emocjonalną interpretację muzyki, co zauważył chociażby muzykolog Adam Neuer, któremu parokrotnie zdarzyło się rozmawiać z Lutosławskim na ten temat. Widocznie czas fascynacji „grą szklanych paciorków” przeminął, nadal jednak z pewnością było mówić o potrzebie melodii niż wzruszeń.

Dla *IV Symfonii* charakterystyczne są szerokie, bardzo rozległe luki melodyczne. Przykład 59 uzmysławia jednak, w jak ścisły, racjonalny sposób konstruowane były te melodie. Wyśmienitą ilustrację „nowego rodzaju melodii” stanowi też szerokooddechowa, smyczkowa kantylena z drugiej części (powracająca w dalszym przebiegu utworu; cyfra part. 23). Tuż przed kulminacją instrumenty dęte blaszane unisono forte intonują melodię wyjątkowo patetyczną jak na Lutosławskiego, wręcz bombastyczną (cyfr. part. 82–85). W dorobku kompozytora, który starał się unikać wyrażania silnych emocji i wystrzegał się dosadności jest to zjawisko niezwykle (zob. przykl. 60, s. 450).

W *IV Symfonii* występują frazy spełniające rolę jakby klasycznych tematów. Lutosławski, zawsze znakomicie przewidujący reakcje słuchaczy, wprowadza je w momentach wyjątkowego napięcia, bądź oczekiwania i w ten sposób przydaje im szczególnej wagi. Frazy te są na tyle charakterystyczne, że łatwo rozpoznać je w powtórzeniach, a to z kolei umożliwia orientację w przebiegu formy. Przykładem takiego tematu może służyć cytowana w przykładzie 59 kapryśna linia skrzypiec rozbrzmiewająca w pierwszych taktach drugiej części. Uwadze słuchacza nie może umknąć przypomnienie jej przez kłarnety (w skróconej postaci) tuż po pierwszej kulminacji. Kiedy zaś po generalnej pauzie raz jeszcze powraca ona na początku kody, w szybszym jednakże tempie, trudno oprzeć się wrażeniu, że muzyka jednoznacznie zmierza ku zakończeniu.

W epizodzie poprzedzającym generalną kulminację utworu (cyfr. part. 64–73) pojawia się niespotykana wcześniej faktura, na którą uwagę zwrócił sam kompozytor.

Jest [to] coś nowego, czego nie było wcześniej, a co jedynie zasugerowane zostało w ostatniej pieśni w cyklu [...] *Chantefleurs et chantefables*¹⁰. Myślę o nowym typie

¹⁰ Informacja, choć pochodzi od samego kompozytora, jest o tyle nieściśła, że ów epizod powstał przed ostatnią pieśnią *Chantefleurs (Le Papillon)*, tak więc to *Cantando z Symfonii* było prototypem dla pieśni, a nie odwrotnie.

82 3/8 Poco meno mosso (♩. = ca 70)

polifonii. Odróżnia się ona swoją strukturą i emocjonalną niezależnością trzech warstw, tworzących razem polifoniczną sekcję (nawiasem biorąc te trzy warstwy „układają się” w całości w charakterystyczny dwunastodźwięk — mówiąc prościej: akord). Nazwałbym taką organizację tkanki muzycznej „wielozdarzeniową”. Tego typu polifonia w moich wcześniejszych utworach nie występowała.¹¹

W środkowej warstwie tej „wielozdarzeniowej polifonii” występuje *Cantando*, niezbyt chyba trafnie nazwane przez kompozytora chorałem¹².

¹¹ I. Nikolska *Biesiedy...*, op. cit., s. 118. Podobnie rozumianą „wielozdarzeniowość” spotyka się w średniowiecznej wielogłosowości.

¹² Być może wyjaśnienie tego nazewnictwa przynosi następująca uwaga: „model rytmiczny [...] w pewnym stopniu zainspirowany został przez chorał organowy G-dur Bacha, a dokładniej *Preludium* do chorału, gdzie występuje podobna hierarchia rytmiczna.

Pierwszy jego „etap” stanowi 16-taktowa melodia. W drugim, będącym transpozycją pierwszych trzydziestu trzech dźwięków o cały ton w górę i skompromowanym do trzynastu taktów, melodię kontrapunktuje dolny głos. W trzecim, zaledwie pięciotaktowym „etapie”, do głównej melodii dochodzą dwa głosy uzupełniające:

61

IV Symfonia, kantylena, cyfra part. 64–73

64 (♩. = ca 85)

f ma cantabile

a

b

c

Źródło nie ma żadnego znaczenia dla artystycznego rezultatu, moja muzyka w niczym nie jest do niego podobna, i tego rodzaju skojarzenie nikomu nie przyjdzie do głowy”; I. Nikolska *Biesiedy...*, op. cit., s. 118; por. też I. Nikolska *Rozmowy...*, op. cit., s. 77.

Ekspozowanej przez smyczki, powolnej melodii *Cantando* z kontrpunktami towarzyszą dwie odrębne warstwy dźwiękowe: powyżej i poniżej, a każda rozwijana w innym tempie. Ruch ósemkowy dominuje w warstwie dolnej (granej przez wiolonczele, później puzony), szesnastkowy — w górnej (efekt potęguje instrumentacja: flety i oboje na przemian z różnymi instrumentami perkusyjnymi i harfą). „I chociaż obie jakby tylko akompaniują — objaśnia kompozytor — lecz w rzeczywistości następują w nich wydarzenia, które zwracają uwagę słuchaczy. Nie są jedynie dekoracyjnym tłem”¹³. Na przestrzeni trzydziestu czterech taktów dokonuje się monumentalny rozwój symfoniczny, kontynuowany w gęstym tutti, które ekspozuje wcześniejszy materiał tematyczny. Ta kunsztowna, „wielopiętrowa” konstrukcja, z ukrytą symetrią niektórych elementów *Cantando*, imponuje czytelnikowi partytury, natomiast słuchaczowi co najwyżej pozwala przeczuwać istnienie pewnego porządku.

Inną nowość zawiera rozbudowany epizod poprzedzający *Cantando* (cyfr. part. 52–64). We wcześniejszych utworach fragment taki zanotowany byłby w technice aleatorycznej. Zapewniłoby to charakterystyczną dla Lutosławskiego fakturę barwną i zmienną rytmicznie, lecz statyczną pod względem dramaturgicznym. Tymczasem w *IV Symfonii* kompozytor użył tradycyjnego zapisu metrycznego pozwalającego na ścisłą kontrolę rytmu i zmian harmoniczných, nie rezygnując przy tym z efektu faktury niemniej migotliwej od aleatorycznej. Tym razem zasługę nowego rozwiązania wypadałoby przypisać nie tylko wyobraźni twórcy, lecz prawdopodobnie również wirtuozerii pierwszych wykonawców *IV Symfonii*. Pisząc dla znakomitej orkiestry Lutosławski przypuszczałnie uznał, że może sobie pozwolić na to, by osiągnąć efekt brzmieniowy, który zapisany tradycyjnie stawiał przed wykonawcami wymagania tak duże, że przed laty poczuł się zmuszony do wprowadzenia techniki zbiorowego *ad libitum*, tym razem nie rezygnując z dynamicznego rozwoju, jakiego domagało się teraz jego poczucie formy¹⁴.

¹³ Ibidem, s. 118.

¹⁴ W porównaniu z dwoma poprzednimi symfoniami, w *Czwartej* technika zbiorowego *ad libitum* stosowana jest znacznie oszczędniej. Ograniczanie jej zauważalne było w ostatnich partyturach coraz wyraźniej (w *Chantefleurs et chantefables*, z wyjątkiem ostatniej pieśni, technika ta w ogóle nie występuje). Na zmianę tę wpłynęła ekspansja coraz bardziej rozbudowanej melodyki, która wymagała tradycyjnego, ścisłego zapisu.

Podobno kompozytor obawiał się, że nowy utwór okaże się zbyt poważny, a przy tym za krótki jak na oczekiwania symfoników z Los Angeles. Istotnie, ze wszystkich jego czterech symfonii ta jest najkrótsza, gdyż trwa zaledwie 22 minuty. Zawiera, jak to zaznaczył Lutosławski, dwie części, ale dwuczęściowość ta różni się od formy, do której zdążył już przyzwyczaić słuchaczy (i czytelników swoich komentarzy) w przeszłości. Wzajemny stosunek części jest bowiem inny niż w *II Symfonii* lub w *Kwartecie smyczkowym*, gdyż ani nie są one mocno skontrastowane, ani nie dają się sprowadzić do prostej relacji „oczekiwanie — spełnienie”. Różnice między nimi zatarte są tak dalece, że *IV Symfonię* można odbierać jako rozbudowany, lecz jednoczęściowy poemat symfoniczny.

Budowa pierwszej części bardzo wyraźnie przypomina początek *Mi-parti*. Otwiera ją stopniowo rozwijana i tradycyjnie zapisana muzyka pozbawiona pointy, której rolę przyjmuje fragment *ad libitum*. Utwór rozpoczyna się w ten sposób trzykrotnie i dopiero za trzecim razem nabiera rozmachu, by w ostatnim bloku *ad libitum* osiągnąć kulminację. Mimo zbieżności koncepcji pomiędzy obu dziełami muzyka pierwszej części *IV Symfonii* jest zbyt ważką ekspresyjnie, aby traktować ją — na co pozwalało rozpoczęcie *Mi-parti* — zaledwie jako wstęp.

Lutosławski wytyczył granicę między częściami *IV Symfonii* w miejscu, gdzie następuje zmiana tempa z ćwiecny = 55 M.M. na ćwiercny z kropką = 85 M.M. (cyfra part. 22). Cezura ta nie jest zbyt czytelna podczas słuchania utworu, bo wprawdzie pierwsza część kończy się bardzo wyraziście — trzema powtórzeniami złożonego akordu tutti rozdzielanymi coraz dłuższymi pauzami, lecz początek drugiej nie przedstawia się równie jednoznacznie formalnie. Dynamika szybko cichnie do *piano*, opadający kierunek akordów dodatkowo osłabia napięcie, a przede wszystkim brakuje tego, do czego Lutosławski zawsze przykładał ogromną wagę, czyli „idei kluczowej”, która skupiałaby na sobie szczególną uwagę. Wszystko to razem sprawia, że rozpoczęcie nowej części utworu może umknąć uwadze słuchacza.

Druga część przynosi nieustanną fluktuację napięcia bez jednoznacznego ukierunkowania na kulminację. Można w niej wyodrębnić cztery fazy. Wspomniana już początkowa ma charakter przejściowy. Kolejna (od cyfry part. 53), o największym rozmachu symfonicznym, w zawily

sposób doprowadza do bardzo wyrazistego epizodu *Cantando*, który z łatwością zapada w pamięć. Trzecia faza (od cyfry part. 86) pełni rolę jakby bardzo rozbudowanego łącznika. Dominuje w niej nastrój wyczekiwania na dalszą akcję muzyczną, gdyż krótkie, oderwane frazy grane przez skrzypce solo prowadzą do nikąd. Ostatnią fazę (od cyfry part. 92) stanowi zwięzła i szybka koda zapoczątkowana pizzicatem wiolonczel. Orkiestrowe tutti staccato powtarza dwunastodźwiękowy akord, a efektowne zakończenie budzi skojarzenia z kodą *Koncertu fortepianowego*, *Chantefleurs et chantefables* oraz *III Symfonii*.

Podobnie jak w przypadku *Koncertu fortepianowego*, także w *IV Symfonii* zróżnicowanie użytych środków niekiedy może budzić wątpliwości natury estetycznej. Ustępy wymagające najwyższego skupienia sąsiadują z efektowną, lecz powierzchowną wirtuozerią dźwiękową, miejsca o niezwykle wysokiej temperaturze emocjonalnej łączą się z epizodami stosunkowo konwencjonalnymi. Nadzwyczajne walory wielu fragmentów sprawiają, że słuchacz może poczuć się zdezorientowany, a nawet zakłopotany, odniósłszy wrażenie, iż pewne szczegóły nie harmonizują z całością. Wydaje się, jakby Lutosławski czasami dawał się ponieść rutynie wybierając rozwiązania pewne i sprawdzone, choć niekoniecznie najszlachetniejszej próby.

Zjawiskowo piękny jest początek *IV Symfonii*. Bodaj nigdy wcześniej muzyki Lutosławskiego nie przenikała równie głęboka ekspresja. Na fundamencie regularnie powtarzanej nuty pedalowej *e* stopniowo tworzy się trzydzięciowy akord grany przez smyczki *con sordino*. Współbrzmienie dopełnia się o kolejne dźwięki, a zarazem ulega ciągłym zmianom, wynikającym z przemieszczania się dźwięków w środkowym rejestrze. W czwartym takcie klarnet intonuje pełną wyrazu melodię, którą po chwili podejmuje flet. Pulsująca nuta pedalowa, gęstniejąca na jej tle brzmienie oraz intensywnie narastające napięcie wyraźnie przypominają zakończenie poprzedniej *Symfonii*, choć budzą też skojarzenie z początkiem *Koncertu na orkiestrę*, i to pomimo różnic harmonii i charakterów (zob. przykł. 62).

Tymczasem wejście epizodu *ad libitum* (cyfra part. 3) w jednym momencie burzy ów niezwykle, chciałoby się powiedzieć niebiański nastrój, sprowadzając słuchacza „na ziemię” i przypominając mu analogiczne, dobrze znane ustępy aleatoryczne z wielu poprzednich utworów

The image shows a musical score for the piano introduction of the 4th Symphony. It consists of four systems of music. The first system is marked with a tempo of '♩ = ca 55' and includes dynamic markings 'pp' and 'ppp'. The second system has a 'cl.' marking. The third system features a '3' marking above a triplet. The fourth system includes 'mp' markings. The score illustrates the gradual construction of a 30-note chord over time, with a constant pedal point 'e' in the bass.

Lutosławskiego. Kompozytor jakby złąkł się nieomal mistycznego piękna własnej muzyki i wbrew wszelkim oczekiwaniom przerwał ją frazą, która nie tylko zaskakuje kontrastem, ale również sprawia wrażenie zaledwie efektownej gry dźwięków. Z czysto formalnego punktu widzenia źródło tego pomysłu jest znane: sprawdził się on na początku *Mi-parti*.

¹⁵ Ch. B. Rae, op. cit. s. 245.

O ile jednak w tamtym utworze fragmenty ad libitum wyrazowo wywoływały się z lirycznych epizodów zanotowanych tradycyjnie i stanowiły ich dopełnienia, o tyle w *IV Symfonii* powstało dziwne, estetycznie kłopotliwe „tąpnięcie”. Trudno sobie też wyobrazić, jakimi drogami podążała wyobraźnia kompozytora, gdy podsunęła mu zestawienie wstępu z dosadną frazą graną przez trąbki (cyfra part. 4).

Raz jeszcze w pierwszej części muzyka osiąga wyjątkową sugestywność po trzecim fragmencie ad libitum¹⁶. W rozbudowanym epizodzie (cyfr. part. 14–19) zasadniczym elementem jest przejmująca, wręcz tragiczna narracja melodyczna pierwszych i drugich skrzypiec unisono, tymczasem w najniższym rejestrze rozbrzmiewają obsesyjnie powtarzane, miarowe kroki wiolonczel i kontrabasów (niekiedy naprzemiennie zdwajane przez fagoty i rogi), motywicznie spokrewnione z początkiem sekwencji *Dies irae* (w odwróceniu). Poczynając od cyfry part. 17 instrumentacja wyraźnie nawiązuje do późnoromantycznej orkiestry, co daje się zauważyć w chorałowym brzmieniu dętych blaszanych, a zwłaszcza rogów. Porywający, szerokooddechowy, *par excellence* symfoniczny rozwój muzyki jednoznacznie zmierza do tutti, po czym sekwencję tę przerywają natarczywe akordy dętych blaszanych, będące jakby odległą reminiscencją brutalnej interwencji orkiestry tuż przed kulminacją *Koncertu wiolonczelowego*. Bodaj w żadnym z wcześniejszych utworów Lutosławski nie osiągnął równie dramatycznego, wręcz teatralnego napięcia w podobnie prosty sposób. I znów rodzi się pytanie: dlaczego po tych akordach quasi-temat zapoczątkowujący drugą część jest tak mało wyrazisty? Czemu w porównaniu z innymi fragmentami *IV Symfonii* ustęp ten jest tak błahy wyrazowo i nie wykracza poza powierzchowną wirtuozerię?

Podobne wątpliwości zrodzić może więcej epizodów. Dlaczego po wysmakowanym brzmieniowo *perpetuum mobile* w drugiej części nagle wkracza partia fortepianu, która nie jest ani specjalnie pianistyczna, ani wyrafinowana harmonicznie (cyfra part. 40) i raczej przypomina agresywne wejścia tych instrumentów w *II Symfonii* (cyfr. part. 126)? Także drobne motywy grane przez fortepian w pierwszej części *IV Symfonii*

¹⁶ Rozpoczęcie drugiego epizodu niestety ustępuje siłą wyrazu początkowi. Szeroką rytmicznymi, pozbawiona niezwykle spokoju cechującego początek *Symfonii*.

(przed cyfr. part. 6 i 13), tak typowe dla pierwszych utworów aleatorycznych, w tym kontekście brzmią dosyć pospolicie. W jakim celu klarowność i czytelność „chorału” *Cantando* zamazana została wspomnianą już, arcskomplikowaną fakturą, a potem przesłonięta tutti, w którym instrumentacja jest tak złożona, że wejścia niektórych instrumentów bywają niesłyszalne (np. motywy obojów i klarnetów w cyfr. part. 76 i 77)?

Mimo wielokrotnego obcowania z *IV Symfonią* wrażenia te nie zacierają się. Prawdopodobnie nie stanowiłyby żadnego problemu, gdyby nie odczucie, że reszta dzieła jest owocem genialnej wyobraźni twórcy, który w momencie powstawania tej partytury był największym żyjącym symfonikiem XX wieku. Dziwnym trafem, na pytanie postawione mu tuż po ukończeniu utworu „Jaka jest nowa *Symfonia*?” Lutosławski odpowiedział: „Możesz się poczuć rozczarowany: moja *Czwarta* po mojej *Trzeciej*, to trochę tak jak *Czwarta* Beethovena po *Eroice*”¹⁷.

¹⁷ W rozmowie z K. Meyerem jesienią 1992.