

Barbara Smoleńska

Tłumaczenie

Witold Lutosławski

Przewodnik
po arcydziełach



KONCERT NA ORKIESTRĘ

Sławny na świecie i grywany przez najświetniejsze zespoły *Koncert na orkiestrę* (1954), łączący monumentalizm z koronkową ornamentyką, ludową prostotę fraz melodycznych – z przepychem instrumentalnych kolorów, cyzelatorski kunszt w wyborze każdego dźwięku – z wirtuozerią brzmienia orkiestrowego, stanowi wspaniałe ukoronowanie dziesięcioletniego okresu w twórczości Lutosławskiego, w którym kompozytor rozwijał indywidualny styl oparty na motywach folkloru. Cenny ten dorobek, porównywalny z osiągnięciami Bartóka i Szymanowskiego w podobnym zakresie, zapoczątkowują *Melodie ludowe* (1945) – cykl dwunastu miniatur fortepianowych, a kontynuują go dwie pieśni na głos i fortepian do słów wierszy Juliana Tuwima *Spóźniony słowik* i *O Panu Tralalińskim* (1947), dalej *Mała suita* na orkiestrę kameralną (1950; rok później przerobiona na dużą orkiestrę), następnie – *Tryptyk śląski* na sopran i orkiestrę do słów ludowych (1951); *Bukoliki* – pięć miniatur na fortepian (1952); *Preludia taneczne* na klarnet i fortepian (1954; wersja z orkiestrą kameralną 1955). W wykazie tym trudno pominąć perełki twórczości użytkowej – uroczce piosenki dla dzieci do słów Tuwima (1947) oraz skromniejsze – do słów Janiny Osińskiej, Lucyny Krzemienieckiej, Stefanii Szuchowej i Tuwima (1953-1954). Piosenki te funkcjonują do dziś, lubiane przez ma-

łych słuchaczy. Ale nie o nie tu chodzi, gdy mowa o cennym, wysoce indywidualnym stylu „folklorystycznym”, wypracowanym przez Lutosławskiego w latach powojennych. Styl ten to przede wszystkim wspomniane utwory fortepianowe i orkiestrowe, z wielkim *Koncertem* na czele.

Piękno tego stylu polega na oryginalnym zespoleniu prostoty ludowych motywów z wymyślną (chciałoby się rzec: „wysmakowaną”) oprawą harmoniczną, obcą systemowi funkcyjnemu dur-moll, oraz z finezyjnymi deformacjami rytmicznymi. Uroki takiego mariażu pociągały Lutosławskiego od lat. Do materiału ludowego sięgał jeszcze przed wojną (niedokończona *Suita kurpiowska*, 1937), a własne melodie diatoniczne, bliskie motywie ludowej, umieszczał w najambitniejszych kompozycjach wczesnego okresu: *Wariacjach symfonicznych* (1938) i *I Symfonii* (1941–1947). W latach okupacji, gdy grywał w warszawskiej kawiarni na dwa fortepiany z Andrzejem Panufnikiem, szczególnie pociągała go wyrafinowana harmonizacja najprostszymi melodiami tonalnych (czego owocem były *Wariacje na temat Paganiniego*). Toteż z ochotą przyjął w roku 1945 od Polskiego Wydawnictwa Muzycznego zamówienie na cykl fortepianowy oparty na melodiach ludowych. Następne utwory w tym stylu złożyły się na dorobek wysokiej klasy artystycznej o odrębnym, niestarzejącym się pięknie.

Z techniką stylizacyjną tego okresu nie mają wszakże nic wspólnego późniejsze utwory Lutosławskiego, powstałe po roku 1957. Kompozytor włączył się wówczas (w bardzo indywidualny sposób) w nurt nazywany po wojnie awangardowym, gdzie główną ambicją i cnotą było tworzenie nowego systemu komponowania, maksymalnie odległego od tradycji tonalnej. W nurcie tym diatoniczność muzyki ludowej i wszelkie zabiegi stylizacyjne były bardzo nisko cenione, wręcz pogardzane i wyśmiewane. Trudno do-ciec, czy z tego, w jakiejś mierze, powodu, czy też wyłącznie wskutek absolutnego przejścia się nowym własnym systemem dźwiękowym, Lutosławski w swoich poglądach i wypowiedziach wręcz

ostentacyjnie odciął się od całej swej twórczości związanej z folklorem, traktując ją jako coś jednoznacznie wstydlivego i deprecjując ją w najróżniejszych słowach. Mówił o niej jako o wymuszonym sposobie zarabiania na życie, skutku politycznej sytuacji, w której wykonywanie śmielszej muzyki było praktycznie niemożliwe, albo określał ją po prostu jako twórczość „użytkową” (choć słowo to pasuje tylko do niektórych utworów), czy jako wręcz marginesowe „chałtury”.

Mamy tu do czynienia z osobliwym, rzadkim i być może unikatowym przypadkiem tak negatywnego i pogardliwego ustosunkowania się kompozytora do własnego – ilościowo niemałego – dorobku o niewątpliwie wysokiej wartości. Utwory „folklorystyczne” Lutosławskiego stanowią w rzeczywistości ważny, osobny rozdział w jego rozwoju, odrębną jakość prezentującą wysoce indywidualny styl i wyraz, połączone z wielkim kunsztem i mistrzostwem formy. Kompozycje te porównywano czasem z utworami Bartóka czerpiącego inspirację z zasobów muzyki ludowej. Tymczasem – co warto podkreślić – stosunek obu twórców do folkloru był różny. Opracowania Bartóka (i wszelkie folklorystyczne infiltracje w jego muzyce) wypływały z fascynacji oryginalnym pięknem ludowej melodii i jej niekonwencjonalnej struktury interwałowo-rytmicznej. Nieco podobne cechy zdradza też folklorizm Szymanowskiego szukającego we wzorze ludowym surowej pierwotności i egzotyki. Lutosławski natomiast sięgał, jak się zdaje – celowo, po zupełnie proste i same w sobie mało ciekawe melodie, znajdując szczególny smak w przekornym łączeniu ich z pikantną oprawą brzmieniową (zwłaszcza w harmonii) i rytmiczną. Zdawał się zachowywać przy tym w stosunku do cytowanego materiału pewien emocjonalny dystans, zabarwiając je nieco żartobliwą nutą (słychać to zwłaszcza w *Tryptyku śląskim* i *Małej suicie*). W rezultacie utwory te wyodrębniają się nie tylko ujmującym pięknem, zwłaszcza harmonicznym (w harmonice XX wieku stanowią one osobny ważny epizod), ale i specyficznym, wysoce indywidualnym wyrazem.

Mimo deprecjujących słów kompozytora – po roku 1957 – i wszelkich wypowiedzi o „folklorystycznym okresie” jego twórczości, lata od fortepianowych *Melodii ludowych* do *Koncertu* i *Prełudiów tanecznych* można bez wątpienia ująć jako osobny i to bezspornie cenny okres. Wprawdzie w tym czasie ukończył on też *I Symfonię*, ale przecież zrodziła się ona w pomysle twórcy dużo wcześniej, a *Uwertura na smyczki* (1949) – pierwsza niezbyt udana próba nowego porządku dźwiękowego – wyraźnie ustępuje w artyzmie arcydziełom „stylu folklorystycznego”. W okresie, gdy styl ten pięknie i malowniczo zakwitał, Lutosławski dopiero pracował „laboratoryjnie” nad zasadami wymarzonego przez siebie nowego systemu komponowania i nie był z tym gotów przynajmniej do powstania *Pięciu pieśni* do słów Kazimierzy Iłakowiczówny (1957). W okresie od wojny do narodzin tej kompozycji rzeczywistym, udanym owocem twórczego talentu mistrza były właśnie dzieła „folklorystyczne” i faktowi temu zaprzeczyć się nie da.

Kompozytor był oczywiście świadom wartości stylistycznej swojego „folkloryzmu” i właśnie dlatego, nie poprzestając na mniejszych utworach, postanowił ukoronować ten indywidualny styl wielkim i poważnym dziełem symfonicznym – *Koncertem na orkiestrę*, korzystając z zamówienia ówczesnego dyrektora Filharmonii Warszawskiej, Witolda Rowickiego. O emocji i zaangażowaniu kompozytora w sens i urodę tego – jakże gęstego w pomysły i wyczelowanego – arcydzieła świadczy czas pracy nad nim – cztery lata. A także fakt, że (nie przypadkiem przecież) arcydziełem tym zainteresowali się później najwięksi dyrygenci na świecie, skutkiem czego jest ono powszechnie znane i wykonywane do dziś.

Materiał motywiczy do *Koncertu* zaczerpnął Lutosławski ze sławnego, wielkiego zbioru melodii ludowych Oskara Kolberga. Wybierając motywy przydatne dla koncepcji dzieła, nie sięgał do rozbudowanych melodii, lecz odwrotnie – do najskromniejszych, ledwie parodźwiękowych melodycznych komórek opartych na wy-

cinku skali diatonicznej, ale za to charakterystycznych w rysunku i ostro wybijających się w akcie słuchania. W muzyce *Koncertu* stanowią one mocne „punkty zaczepienia” sensu przebiegu, ale rzeczywista treść muzyczna rozgrywa się w ich wyrafinowanej oprawie – w tym, co dzieje się między nimi i wokół nich. Z uwagi na koronkowe bogactwo i barwny przepych tej oprawy, można rzec, iż piękno *Koncertu* wypływa z harmonii dwóch przeciwstawnych elementów: ekstremalnie prostej motywiki i nadzwyczaj gęstej, barokowo ozdobnej, wyszukanej i kunsztownej w najdrobniejszych szczegółach szaty brzmieniowej i rytmicznej kompozycji. Ta niemal prowokacyjna w zamysle polaryzacja może razić niektórych słuchaczy przyzwyczajonych do innej muzyki, niezawierającej tak ekstremalnej gry przeciwieństw. Ale to przecież właśnie ta gra stanowi o wyjątkowym uroku dzieła, zwłaszcza że owe przeciwieństwa równoważy ono mistrzowsko. Gdyby wspomniane bieguny zostały do siebie choć trochę przybliżone, gdyby oprawa dostosowała się w jakimś stopniu do prostoty motywiki, lub odwrotnie – materiał motywiczy – do wyrafinowanej błyskotliwości oprawy, styl tej muzyki straciłby swój wyjątkowy smak i urok.

Niemniej, niezależnie od jego folklorystycznych korzeni, najważniejsze w tej kompozycji pozostają kolorystyka i forma. Pod tym względem *Koncert na orkiestrę* zapowiada już cechy właściwe późniejszym dziełom Lutosławskiego. A nawet, w pewnym zakresie, już je wprowadza. Dotyczy to przede wszystkim budowy utworu. Tutaj po raz pierwszy jest zaprezentowana, tak ulubiona później przez Lutosławskiego, zasada budowania formy od epizodycznych w charakterze i wyrazie części „wstępnych” do „głównego”, najpotężniejszego, najbardziej ekspresyjnego i najbardziej rozbudowanego finału. *Koncert na orkiestrę* składa się, najogólniej, z trzech wyodrębnionych części: wstępnej *Intrady*, scherzowo-epizodycznego *Capriccia*, i największego, znacznie przerastającego długością obie poprzednie części łącznie, „bloku” *Passacaglii*, *Tokkatty* i *Chorału*.

Intradę rozpoczyna pełne powagi, powolne, miarowe powtarzanie basowego *fis* (kotły, kontrabasy, harfa); na tym tle (dysonując z nim) pojawia się najpierw w wiolonczelach, a dalej w innych smyczkach, temat melodyczny o charakterze mazurkowym. Lapidarna melodia, złożona z siedmiu zaledwie dźwięków, zatrzymuje się natychmiast na dźwięku ostatnim i trwa przyczajona – tak jakby dopiero się budziła i rozglądała, wychodząc nieśmiało z ciemnych niskich rejonów. Podobnie dzieje się w innych głosach, ale kompozytor zarazem rozwija melodię, dodając do niej w progresji dalsze, podobne motywy, z nakładających się głosów tworzy zaś kunsztowny splot polifoniczny. Brzmienie rozszerza się i rozjaśnia (dochodzą skrzypce, potem też drzewo).

Mocny akord otwiera pole dla drugiego tematu – jeszcze bardziej zwięzłego niż pierwszy, z ostrymi synkopami (5). Grają go rogi, a kontrapunktują delikatne rytmiczne staccata drzewa. Nagle z tematu tego wyrasta potężny, pełen blasku i siły, o fanfarrowo-radosnym wyrazie, prawdziwie koncertowy epizod, w którym konkurują ze sobą barwy smyczków, blachy i drzewa (6): opadające szerokim gestem seksty, coraz to inne (pozatonalnie) i – jako odpowiedź na ich wezwanie – zajadłe, rytmicznie wybijane szybkie repetycje akordu w smyczkach, przy akompaniamencie wirujących gamek drzewa. Nawiasem mówiąc: niezwykle efektowne brzmienie tego epizodu sprawiło, że został on wykorzystany jako stały sygnał magazynu politycznego w zachodnioniemieckiej telewizji. W *Koncertcie* otwiera on energiczny i bogaty odcinek przetworzeniowy, w którym rozwijane są motywy właśnie tego epizodu oraz drugiego tematu (synkopowego).

Na koniec wraca pierwszy temat (mazurkowy), tym razem delikatnie w drzewie i skrzypcach solo, przy akompaniamencie flażoletów, by rozpląnąć się spokojnie w anielskich barwach i niebiańskiej ciszy.

Z tej samej delikatnej aury dźwiękowej w wysokim rejestrze wyrasta II część dzieła *Capriccio notturno e arioso* – w typie zwiewnego scherza. Skrzypce i altówki *con sordino*, później flety, grają

w tempie *Vivace* błyskotliwe (pozatonalne) figurki, jakby malowały migotliwe desenie. Wijący się ruch dźwięków urozmaicony jest finezyjną pikanterią rytmiczną dzięki różnemu rozkładowi cesur i kunsztownemu przeplataniu się fraz szesnastkowych i ósemkowych (staccato). Delikatność i elegancja drobnych eterycznych figur w połączeniu z eufonią barw tworzą charakterystyczny smak muzyczny, częsty w utworach Lutosławskiego z różnych okresów, w którym odżywa w nowoczesnej postaci duch Mendelssohnowskiej „*Elfenromantik*” (pierwszy, „wiaterkowy” odcinek tej części może kojarzyć się z kolorytem i wyrazem uwertury do *Snu nocy letniej*). Tutaj słyszymy wszakże arcydzieło subtelnego koncertowania różnych instrumentów i ich zmiennych barw, doskonale odpowiadające tytułowi całego utworu.

Nastrój odmienna się nagle w odcinku środkowym (trzy takty przed 35), gdzie trąbki głośno intonują energiczną i pompatyczną melodię z synkopami – bliską w wyrazie drugiemu tematowi z *Intrady*, ale tutaj motywicznie rozbudowaną. Dalej przejmują ją inne instrumenty, w tym śpiewne smyczki, a towarzyszą jej tokkatowe, mocno wystukiwane dźwięki grup akompaniujących. Epizod ten następnie zachmurza się i dramatyzuje, ale niebawem powracają zwiewne figurki scherza – tym razem w nowych barwach. Staccatowe ósemki drzewa zostały zastąpione pysznie brzmiącym pizzicatem, przyprawionym cichymi tryłami werbli.

Wielka, bogato rozbudowana III część (*Passacaglia. Toccata e corale*) rozpoczyna się wstępem, który tworzy właściwie odrębną, samoistną część. To *passacaglia* (*Andante con moto*), oparta na temacie o bardzo ludowym (lidyjskim) rysunku. Ten lapidarny temat, z wewnętrznymi pauzami, rozbrzmiewa najpierw ledwie słyszalny w bardzo niskim rejestrze (kontrabasy pizzicato i harfa), później – bardzo powoli – podnosi się, ogarniając coraz wyższe rejestry. Nad nim rozwija się agresywna warstwa górna (wariacje), uderzająco odmienna od spokojnego tematu pod każdym względem: dźwiękowym, rytmicznym, a nawet wyrazowym – słyszymy tu właściwie dwie równoległe muzyki. Te dwie warstwy roz-

chodzą się również w budowie, gdyż wejścia i zakończenia fraz warstwy górnej nie pokrywają się z początkiem i końcem powtarzanego w kółko i uporczywie tematu. Taka rozbieżność dwóch jaskrawo różnych przebiegów to pierwszy u Lutosławskiego pokaz techniki znanej z jego późniejszych utworów jako „budowa łańcuchowa”.

Rozwój *Passacaglie* nasycony jest ekspresją ponurą i dramatyczną. Burzliwe kaskady dźwięków fortissimo, gęste i monumentalne, choć wewnętrznie ruchliwe i zróżnicowane masywy brzmienia tworzą nie mniej charakterystyczne oblicze stylistyczne Lutosławskiego niż delikatne i koronkowe figurki *Capriccia* (ten uderzający „dualizm estetyczny” ujawniają też jego następne utwory orkiestrowe). Napięcie muzyki rośnie, gdy temat, wyszedłszy z niskich rejonów, ogarnia coraz większe połacie orkiestry i zdobywa przewagę nad pozostałą warstwą. Ale w końcu, po dramatycznych kulminacjach, wyraz się uspokaja i temat rozbrzmiewa cichutko w wysokich fletach.

Po chwili ciszy z wielką energią wchodzi *Toccata* (62), odbierana przez słuchaczy jak rzeczywisty finał, właściwy tradycyjnym symfoniom. Temat w rytmie prężnego krakowiaka wyprowadzony jest z tego samego materiału motywicznego co temat *Passacaglie*, ale radosny pęd muzyki kontrastuje z mroczną i niesamowitą aurą poprzedniego ustępu. Ta faktycznie finałowa część bliska jest w budowie formie sonatowej, z szeroko rozpostartym w skrzypcach drugim tematem (w wyrazie nadal radosnym i energicznym, ale brzmiącym mniej „ludowo” dzięki chromatyce) oraz bogatym przetworzeniem, z barwnie koncertującą orkiestrą. Zamiast oczekiwanej, wedle klasycznej konwencji, reprzyzy tematu *Toccaty* pojawia się jednak cichy i skupiony *Chorał* (75) – brzmiący pastoralnie w instrumentach dętych drewnianych, a towarzyszy mu, jak odzew, filutemie ludowa melodyjka, wyłaniająca się co chwila w różnych instrumentach. Jej delikatne i pełne pogodnego uśmiechu przetwarzanie rozpoczyna bardzo rozbudowaną kodę, w której motywy tej melodii spletają się z motywami tematu *Toccaty*.

Koda – to szczytowy akt popisów w koncertowaniu orkiestry, rewia kolorowych fajerwerków i coraz to nowych, niekończących się pomysłów, kumulacja zarówno wszystkich smakowitych uroków „stylu folklorystycznego”, jak i orgiastycznych rozbłysków w brzmieniu orkiestry. Raz po raz wydaje się, że nadchodzi efektowne zakończenie, tymczasem wznoszą się dalsze fajerwerki. Na koniec rozbrzmiewa potężna apoteoza tematu chorałowego, po czym dzieło kończy się w energicznym radosnym geście. (TZ)

MUZYKA ŻAŁOBNA

W roku 1955 przypadała dziesiąta rocznica śmierci Béli Bartóka. Kilkanaście miesięcy wcześniej Jan Krenz, wówczas szef Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach, zaproponował Lutosławskiemu, by skomponował na tę okazję utwór symfoniczny. Lutosławski zamówienie chętnie przyjął, również ze względu na szczególną sympatię, jaką darzył oryginalną sztukę węgierskiego kompozytora, i na jego miejsce w muzyce XX wieku. Mówił o tym później: „Bartók jest zawsze bliską mi postacią, a jego twórczość gorąco obchodzącą mnie sprawą. Takie były impulsy. Spodziewałem się, że napiszę ten utwór w kilka miesięcy. Ale od razu wynikły poważne trudności warsztatowe i praca przeciągnęła się do dwu lat”¹.

W rzeczywistości *Muzyka żałobna* na orkiestrę smyczkową, z dykacją „à la *memoire de Béla Bartók*”, została ukończona na początku roku 1958, a więc sporo po upływie Bartokowskiej rocznicy. Zaważył na tym fakt, że idea artystyczna, z której zrodziło się dzieło, daleko przekraczała ramy okolicznościowego hołdu. Od początku bowiem wiązała się z ambicją wypracowania i zaprezen-

¹ B. Pilarski, *Witold Lutosławski odpowiada na pytania*, „Ruch Muzyczny” 1958, nr 7.

towania pewnego nowego (choćby jednorazowego) porządku dźwiękowego, całkowicie niezależnego od tradycji tonalnej i opartego na oryginalnym sposobie wykorzystania wszystkich dwunastu stopni skali temperowanej. Trzeba przy tym podkreślić, że Lutosławski nie zamierzał podążać drogą Schönberga – mimo zbieżności, jaką było przyjęcie za punkt wyjścia ścisłego szeregu dwunastotonowego. Jak się potem okazało, zastosowany w *Muzyce żałobnej* porządek nie wyznaczył także kierunku rozwoju techniki Lutosławskiego w dalszych latach i ograniczył się do konstrukcji tego jednego dzieła. Chociaż kompozytor nadal szukał podstawy swojego języka dźwiękowego w logice dwunastu autonomicznych stopni skali, to jednak podążył raczej drogą, na której pierwszym krokiem było *Pięć pieśni* do słów Kazimierzy Hłakowiczówny (utwór, dodajmy, rozpoczęty i ukończony w okresie pracy nad *Muzyką żałobną*).

Nie zmienia to faktu, że praca nad *Muzyką żałobną* była przedsięwzięciem niezwykle ambitnym: jego celem miało być dzieło o nowej, a przy tym ściślejszej, uderzająco logicznej i precyzyjnej konstrukcji dźwiękowej i formalnej, a równocześnie – muzyki o dużej sile ekspresji.

Przywykło się przeciwstawiać w muzyce (i sztuce w ogóle) postawę intelektualną, unikającą nadmiernej uczuciowości a skoncentrowaną na walorach formy – postawie ekspresyjnej, dającej upust silnym emocjom, które rozrywają rygory ścisłej konstrukcji. Tymczasem zdarzają się przypadki niezwyklej jedności uczucia i intelektu, gdy skrajnie zdyscyplinowana i na pozór ascetyczna forma wyraźnie służy ekspresji, wzmacnia ją i intensyfikuje; innymi słowy – gdy wypowiedź uczuciowa mocniej i głębiej przemawia i wzrusza właśnie przez swoje formalne ograniczenie. Przykłady takiego zespolenia surowej dyscypliny z mocno skondensowaną ekspresją znajdziemy nieraz u Bacha, by wspomnieć *Passacaglię c-moll*, czy w *Kwartecie cis-moll* op. 131 Beethovena (*Adagio*). Niezapomnianym tego przykładem jest także I część (fuga) *Muzyki na smyczki, perkusję i czeleste* Bartóka. Do arcydzieł tego rzędu wolno nam za-



Witold Lutosławski i Ivo Petrić, Warszawska Jesień 1963
(fot. Andrzej Zborski)

liczyć *Muzykę żałobną* Lutosławskiego, gdzie nadzwyczaj ścisła i precyzyjna konstrukcja łączy się organicznie z głęboko skupioną ekspresją tak dalece, że trudno je w myśli rozdzielić – są jakby jednym i tym samym.

Trwająca około czternastu minut *Muzyka żałobna* na smyczki, składa się z czterech części (bez przerw), zatytułowanych: *Prolog*, *Metamorfozy*, *Apogeum*, *Epilog*. Z techniką „klasycznej” dodekafonii może kojarzyć się *Prolog* oraz nawiązujący do niego *Epilog* – ze względu na uporządkowane następstwo dwunastu różnych dźwięków. Przy bliższym spojrzeniu konstatujemy jednak, że tak ustalony porządek niewiele ma wspólnego z ideą Schönbergowską i wiąże się z przyjęciem nieco odmiennej techniki.

Nie ma w tym utworze nadrzędnej „pozatematycznej” serii stanowiącej dopiero podstawę dla różnorodnych, coraz to innych

realizacji, występuje natomiast JEDEN konkretny ciąg melodyczny, ściślej – jeden czterodźwiękowy motyw (w początkowych taktach *f, h, b, e*) przesuwany progresywnie (w sposób wyczerpujący całą skalę!) w górę i – na zmianę – w dół. Progresja ta tworzy zamkniętą, dwudziestoczwierodźwiękową linię melodyczną (odcinek dwunastotonowy i następnie jego odwrócenie), w której występują na zmianę tylko dwa interwały: tryton i półton. Stanowi ona jakby KOŁO o nieustalonym początku i końcu, gdyż po wyczerpaniu dwudziestu czterech dźwięków (licząc od dowolnego punktu) melodia wchodzi automatycznie na dźwięk początkowy, nie przerywając stałego kroku interwałowego. Grają ją polifonicznie wszystkie instrumenty, w kanonie (imitacja trytonowa), z tym że wchodzi nieregularnie, rozpoczynają ją od różnego punktu, następnie powtarzają ją w kółko i na różnym punkcie kończą.

Niezależnie od kanonu melodycznego przebiega kanon rytmiczny, oparty na powtarzaniu siedemnastodźwiękowego szeregu rytmicznego (zbudowanego z dwóch tylko wartości: półnuty i całej nuty z kropką). On to właśnie wyznacza moment wejścia kolejnych instrumentów: głosy wchodzi co siedemnaście dźwięków, a więc zawsze na pierwszej nucie szeregu rytmicznego. Natomiast ich pierwszy dźwięk melodyczny wyznaczony jest aktualnym krokiem głosu imitowanego, jako że imitacja odbywa się zawsze z opóźnieniem jednego dźwięku. Tak więc owe pozornie „nieregularne” wejścia są w istocie ściśle zdeterminowane: ich moment – kanonem rytmicznym, aktualny dźwięk – kanonem melodycznym. Fakt, że siedemnastodźwiękowy cykl rytmiczny nie pokrywa się z dwudziestoczwierodźwiękowym cyklem melodycznym, powoduje oczywiście – w głosach imitujących – zmiany w wartości rytmicznej kolejnych dźwięków tematu. Dzięki temu kompozytor, każąc głosom powtarzać w kółko ten sam przebieg, unika powtórzeń dosłownych, gdyż melodia powraca w coraz to innej oprawie rytmicznej.

Ścisła dyscyplina techniczna obejmuje tu również harmonikę. Dzięki jednorodnej budowie interwałowej melodii (tryton i półton na zmianę) i za względu na to, że imitacja przebiega w trytonie

i zawsze z opóźnieniem o jedną nutę, mogą powstawać tylko dwa elementy współbrzmienia: unison (lub oktawa) i kwinta (lub jej przewrót – kwarta). Wraz z powiększaniem liczby głosów piętrzą się zatem akordy typu kwartowego. Ponadto dzięki występowaniu dwóch wartości rytmicznych i wynikłych stąd opóźnień pojawiają się przejściowe współbrzmienia trytonu, wnoszące dodatkowe napięcie do harmonii kwartowej i podlegające rozwiązaniu. Oczywiście, w sumie nadaje to muzyce jednoznaczny klimat brzmieniowo-harmoniczny.

Przebieg *Prologu*, będący przykładem niezwyklej dyscypliny, jest pedantycznie ścisły w następstwach dźwiękowych, więcej – jest zdeterminowany paroma prostymi regułami dźwiękowo-rytmicznymi: znając je, można już niemal mechanicznie napisać partyturę. Reguły te są tak dobrane, że za pomocą niewielu środków (dwa interwały, dwie wartości rytmiczne, dwa kanony – melodyczny i rytmiczny) zrealizowany zostaje jednorodny, stylistycznie określony organizm muzyczny. Lutosławski stworzył tu totalny, zamknięty system dźwiękowo-rytmiczno-harmoniczny (choć jednorazowy, właściwy tylko temu utworowi), w którym wszystkie elementy wzajemnie się warunkują i w którym zmiana jednego tylko szczegółu spowodowałaby zburzenie całego porządku. Zbudowanie tego systemu wymagało precyzyjnego obliczenia wszystkich konsekwencji i takiego wymierzenia reguł, aby porządek ów rzeczywiście powstał (i wraz z nim odpowiedni rezultat estetyczny). Lutosławski ujawnił tu szczególną zdolność ścisłego przewidywania najdalszych szczegółowych możliwości realizacyjnych wybranej reguły (zdolność tę wykorzysta jeszcze w innym zakresie, przy komponowaniu późniejszych utworów – dopuszczających pewien zakres swobody wykonawczej).

Druga część – *Metamorfozy* – zbudowana jest homofonicznie i prezentuje nowy sposób wykorzystania materiału dwunastotonowego. Przebieg melodyczny kształtuje przejęta z *Prologu* „seria”, ale w postaci zwielokrotnionej przez różne transpozycje, które się wzajemnie przeplatają. Pierwszy odcinek złożony z dwudziestu

czterech dźwięków zawiera dwa splecione szeregi dwunastotonowe. Drugi, trzydziestosześciodźwiękowy odcinek zawiera trzy szeregi, trzeci – cztery i tak dalej, na zasadzie dalszej progresji. Powiększające się grupy dźwiękowe, oddzielające kolejne stopnie jednego szeregu, tworzą coraz wyraźniejsze układy diatoniczne. W siódmym odcinku występuje już pełna skala siedmiostopniowa w dwunastu kolejnych, szybko następujących transpozycjach. Mamy tu więc interesujące skrzyżowanie dwunastotonowości (równomierne operowanie pełnym materiałem) z diatoniką. Lutosławski nawiązuje tu również do techniki Bartokowskiej, opartej na szybkiej przemienności różnych diatonik (jakby ciągle przesuwanie skali) w ten sposób, że wyzyskane zostają wszystkie stopnie chromatyczne.

Przebieg *Metamorfoz* jest wyrazem konsekwentnego narastania na gruncie wszystkich elementów: rytmiki (od ćwierćnut przedzielonych pauzami do równomiernych szesnastek), dynamiki (od *pp* do *ff*), wreszcie harmoniki ogarniającej coraz bogatsze wielodźwięki, których uwieńczeniem jest pełny akord dwunastotonowy, rozpoczynający część III – *Apogeum*. Otwiera on bogaty pochod akordów – dwunastodźwięków w różnych układach, będący dowodem, że w ramach tych można nie tylko uzyskać różne odcienie i napięcia brzmieniowe, ale i znaleźć określoną logikę połączeń akordowych. Mamy tu zarówno efekty ostrego kontrastu (układ rozległy – ponad pięć oktaw – i ciasny klaster półtonowy), jak i zasadę stopniowej zmiany: regulują ją kroki poszczególnych głosów, postępujące zygzakowatym ruchem progresji w przeciwnych kierunkach, zwiężając tym brzmienie.

Ogromne wrażenie pod koniec *Apogeum* wywiera stopniowe rozrzedzanie harmonii dwunastotonowej, aż do ostatecznego jej „wyczyszczenia” na unisonie granym zgodnie przez cały zespół. W tym momencie zaczyna się *Epilog*, oparty na materiale *Prologu*, ale z kanonami w odwróceniu. Stopniowo zmniejsza się liczba głosów i cichnie dynamika. Przejmującym efektem jest zamieranie i gaśnięcie muzyki w ostatnim głosie – wiolonczeli solo. Końcowe nuty, coraz wolniejsze, rozplývają się w ciszy.

Prawykonanie *Muzyki żałobnej* odbyło się 26 marca 1958 w Katowicach, zespołem WOSPR dyrygował Jan Krenz; w maju tego samego roku przedstawił on dzieło publiczności warszawskiej. Za każdym razem, także i później, słuchacze gorąco przyjmowali ten utwór, wyraźnie poruszeni jego wymową emocjonalną, zawartą w nowym, a zarazem tak uderzająco logicznym języku muzyki. (TZ – 1968)

GRY WENECKIE

W roku 1960 Lutosławski usłyszał w radio wykonanie *Koncertu fortepianowego* Johna Cage'a – utworu całkowicie aleatorycznego, którego postać zmienia się w każdym wykonaniu, gdyż wynika z maksymalnie swobodnej gry wykonawców – prawie niekontrolowanej przez kompozytora; zgodny z jego intencją jest tylko nieuchronny zgiełkliwy chaos. W trakcie słuchania Lutosławski wyobraził sobie nagle możliwość ingerencji kompozytora w tego rodzaju chaos, takiej, by mógł wyłonić się z niego pewien wyraźny, określony już kształt muzyczny. Pomysł ten spróbował zrealizować rok później w czteroczęściowym utworze orkiestrowym *Gry weneckie*. Tytuł utworu związany jest z jego przeznaczeniem do wykonania na weneckim Biennale. Kompozycja zabrzmiała 24 kwietnia 1961 w weneckim teatrze „La Fenice”, zagrana przez Orkiestrę Kameralną Filharmonii Krakowskiej pod batutą Andrzeja Markowskiego, aczkolwiek jeszcze bez III części; Lutosławski dopisał ją przed wykonaniem całości na „Warszawskiej Jesieni” 16 września tegoż roku przez orkiestrę Filharmonii Narodowej pod dykcją Witolda Rowickiego.

W istocie kompozycja ta nie ma prawie nic wspólnego z charakterem muzyki Cage'a – twórcy idei aleatoryzmu, czyli układania dźwięków z pomocą przypadku. Zapoczątkowana tu odrębna,

nowa technika Lutosławskiego, nazywana przez krytyków „aleatoryzmem kontrolowanym”, a przez kompozytora – „grą *ad libitum*”, lub niekiedy tłumaczona przezeń jako „rozluźnienie związków czasowych między dźwiękami”, polega jedynie na rezygnacji (w określonym odcinku utworu) ze ścisłego zapisu metrycznego, a więc – ze ścisłego rozmieszczenia dźwięków w czasie oraz z ich pionowej synchronizacji w biegnących równocześnie partiach instrumentalnych. To znaczy – na pozostawieniu w tym zakresie pewnej swobody wykonawcom. W efekcie nie ma tu ani jednego dźwięku nieprzewidzianego przez kompozytora; są tylko różne (zależne od aktualnego wykonania) spotkania w danej sekundzie nut granych równocześnie przez poszczególnych muzyków. Spotkania te są, w pewnych granicach, przypadkowe, dlatego niektórzy muzykolodzy nazywają taką technikę także „aleatorycznym kontrapunktem”.

Jest to zarazem nowa koncepcja gry zespołowej: poszczególni wykonawcy przestają być mechanicznymi elementami „jednego” zbiorowego instrumentu, jakim był dotąd zespół, i stają się raczej swobodnymi solistami; tradycyjna idea rytmicznego „zgrania” zostaje zastąpiona ideą żywego „współgrania”, z dopuszczalnymi (i koniecznymi) wahaniami w przebiegu czasowym oddzielnych partii. Kompozytor zyskuje na tym dwie ważne cechy: specyficzną żywość i spontaniczność gry, wpływające na wyraz i styl muzyki, oraz pewną giętkość i subtelność relacji rytmicznych, jakiej nie dałoby się osiągnąć przy dokładnym zapisie.

Tak pojęty „aleatoryzm” występuje najbardziej spektakularnie w I części *Gier weneckich*. Ta część szczególnie może kojarzyć się z aktem „poskramiania chaosu”. Składa się z ośmiu kontrastujących odcinków, z których nieparzyste, grane *ad libitum*, prezentują barwne, ruchliwe i zgiełkliwe obrazki muzyczne (estetycznie zakorzenione trochę w nastroju jarmarcznego zgiełku *Pietruszki* Strawińskiego), parzyste zaś – dyrygowane, przeciwstawiają im się spokojem i skupieniem, a także odmienną (smyczkową) barwą. Rozdziela je za każdym razem krótki wystrzał perkusji, działający jak

ruch pałeczki magika, który co chwila wyczarowuje przed nami na zmianę już to harmider barwnych mrowiących się postaci, już to łagodny, prawie nieruchomy pejzaż. Odcinki ruchliwe są jedynie wersjami tego samego układu dźwiękowego, zapisanego jednorazowo w partyturze. Wersje różnią się długością (dyrygent daje znak zakończenia odcinka, by muzycy przerwali grę) oraz składem instrumentów: do grających za każdym razem instrumentów dętych drewnianych dołączają kolejno kotły, blacha, fortepian. Zapis instrumentów drewnianych (stale ten sam) pozostawia wykonawcom dużą swobodę. Siedmiu muzyków gra swoje partie tak, jakby grali je dla siebie, nie bacząc na rytm i tempo innych głosów; w trakcie gry dyrygent nie daje im żadnych znaków. Skomplikowane układy rytmiczne wolne są od podziału metrycznego i realizowane w przybliżeniu. Tempo może się u każdego muzyka wahać w podanych granicach. Ponadto w przebiegu wszystkich partii występują cezury (oczywiście niesynchronizowane), których długość jest dowolna, co wpływa na długość całej partii. Wreszcie, przy rozpoczynaniu kolejnych odcinków nieparzystych (które są jakby powracającym w różnych wersjach refrenem) instrumentalista nie musi zaczynać swej partii od początku, może ją rozpocząć od dowolnej frazy. Czasu trwania całego odcinka pilnuje dyrygent, dając znak rozpoczęcia i zakończenia gry; w momencie zakończenia muzycy przerywają swe partie, niezależnie od tego, w którym miejscu skończyli; jest to równocześnie sygnał rozpoczęcia następnego odcinka – parzystego. Jeśli muzyk skończy swoją partię przed czasem, zaczyna ją od początku.

Powstający efekt muzyczny nie jest jednak aż tak bardzo przypadkowy i nieprzewidywany, jak mogłoby się wydawać. Przypatrzmy się partyturze. W partiach drzewa widzimy ustawiczne, szybkie przejścia od grupiek trzydziestodwójkowych i szesnastkowych do ósemkowych i półnut, gdzieś w środku pojawiają się motywy ósemkowe. Podstawą ruchliwości są oczywiście wartości małe, które będą słyszane w każdym momencie, niezależnie od przesunięć w poszczególnych głosach. Zarazem wprowadzenie także wartości

Gry weneckie, początek partii instrumentów dętych drewnianych
(gra *ad libitum*, „kontrapunkt aleatoryczny”)

większych pozwala uniknąć jednakowej pulsacji we wszystkich głosach; w ten sposób kompozytor zachowuje zamierzoną ruchliwość całości, podkreślając przy tym samodzielność rytmiczną głosów. Granice dowolności są ściśle obliczone. Tylko w ustalonych z góry proporcjach typ ruchu całości pozostaje niezmienny. Łatwo sobie wyobrazić, że przy mniejszej liczbie głosów, większej rozpiętości wartości rytmicznych i większych odchyleniach w tempie, obraz przebiegu mógłby się w każdej realizacji zmieniać tak dalece, że efektu nie można by nigdy przewidzieć.

Tak więc ustalone reguły gry determinują charakter i styl powstającej muzyki, która jest dziełem Lutosławskiego i jego wyobraźni. Do tego przyczynia się również (czy może przede wszystkim) motywika interwałowa, niepodlegająca zmianom. Wyraźne eksponowanie charakterystycznych motywów przez ich powtarzanie strzeże przed zlaniami się dźwięków w jeden niezróżnicowany chaos: motywy te będą zawsze słyszane i wyodrębnione, niezależnie od swobody synchronizacji głosów. Zarazem – we wszystkich głosach – harmonizują się one w sumie w jedno brzmienie dwunastotonowe.

Gra *ad libitum*, czyli samodzielny ruch poszczególnych partii instrumentalnych, bez dyrygenta – w zakreślonych przezeń granicach, pozostanie odtąd stałym elementem techniki kompozytorskiej Lutosławskiego, choć dozowanym z rozmysłem w wybranych

tylko odcinkach dzieła. Ten specyficzny „aleatoryzm” nie ogarnia bynajmniej całej muzyki – nawet w skrajnych pod tym względem *Grach weneckich*. II część – szybka, w charakterze scherza – jest regularnie dyrygowana. W pierwszych taktach zdaje się nawiązywać do estetycznej aury II części *Koncertu na orkiestrę*: delikatne i zwiewne wirujące szesnastki skrzypiec i altówek *con sordino* w górnych rejestrach, subtelne niuanse rytmiczne, migotliwość barw. Muzyka ta pozbawiona jest jednak melodii i wyraźnych harmonii, działa barwnym, zmiennym i ruchliwym deseniem. Figury szesnastkowe w poszczególnych głosach rozstawione są kapryśnie, coraz to inaczej spotykają się z figurami głosów sąsiednich. Plastikzne desenie zmieniają się jak w kalejdoskopie, szybko, prawie nieuchwytnie w swoich detalicznych rytmach, ale w całości podporządkowane są nadrzędnemu regularnemu pulsowi. Kolorystyka ewoluuje, koncertują różne grupy instrumentów; pod koniec mocne barwy wprowadzają klastery fortepianu z perkusją.

Powolna melancholijna część III, w istocie koncertowa miniatura na solowy flet z orkiestrą, prowadzona jest przez dyrygenta – można rzec – połowicznie, jakby czuwał on nad przebiegiem z pewnego dystansu. Daje on wykonawcom znaki w niedługich odstępach czasu, pozwalając im w tych ramach realizować własne rytmy w miarę swobodnie. Jedynie smyczki są ściśle dyrygowane. Długa i bardzo ornamentalna linia quasi-melodyczna fletu składa się z drobnych wartości rytmicznych i małych kroczków interwałowych, które powoli – przy akompaniamencie dźwięcznych instrumentów – dążą ku górze, nadając muzyce coraz mocniejsze napięcie emocjonalne. Przebieg dramatyzuje się za sprawą smyczków grających w kulminacji tremolo fortissimo, po czym rozplywa się w coraz dłuższych pauzach i – na koniec w ciszy.

Niezbyt szybki, ale dość burzliwy i konfliktowy – w kłębiących się brzmieniach i ruchach różnych barw instrumentalnych – finał najmniej wyróżnia się spośród czterech części utworu odrębnym, indywidualnym charakterem. Splatają się tu ze sobą przebiegi dyrygowane i grane *ad libitum*, a partytura przedstawia dość skompli-

kowany obraz znaków określających interwencje dyrygenta i zakresy rytmicznej swobody. W całym utworze ta część może najbardziej kojarzyć się z pojęciem chaosu, choć w ustawicznych zderzeniach gęstych mas dźwięków łatwo wyróżnić osobne (kontrastujące) kształty brzmieniowe poszczególnych grup instrumentalnych. Po nader zgrzytliwych i przytłaczających wrażeniach słuchowych utworów kończy się nieoczekiwanie grą subtelnych i delikatnych figur (m.in. fortepian w wysokim rejestrze i flażolety skrzypiec) o swoistym uroku, znanym lepiej z innych, rzeczywiście wybitnych dzieł Lutosławskiego.

Gry weneckie i powstałe dwa lata później *Trzy poematy Henri Michaux* wydają się najbliższe związane z popularną wśród kompozytorów po wojnie ideologią „awangardyzmu”, postulującą maksymalne przeciwstawienie się muzycznej tradycji, choćby (a nawet zwłaszcza) przy pomocy spektakularnie dziwnych i niekonwencjonalnych, zewnętrznie szokujących publiczność pomysłów i zachowań. Akces Lutosławskiego do tego nurtu dokonał się jednak z zachowaniem własnego, indywidualnego oblicza twórczego, a z biegiem czasu muzyka jego, nie rezygnując z pewnych faktycznie cennych odkryć na gruncie języka kompozytorskiego, będzie się stopniowo oddalać od wspomnianej ideologii i związanych z nią ekstremów. Proces „rozjaśniania” swojego nowego stylu zapoczątkuje Lutosławski już w latach sześćdziesiątych, by niebawem olśnić arcydziełami, o których trudno powiedzieć, że należą do muzyki „awangardowej” lub (jak twierdzą ekstremiści) „tradycyjnej”, bo jest to po prostu muzyka własna i wielka. (TZ - 1968)

II SYMFONIA

Powstała w roku 1967 – na zamówienie Radia Hamburgskiego (Norddeutscher Rundfunk) – *II Symfonia* realizuje podobny pomysł formalny jak *Kwartet smyczkowy*: dzieło składa się z dwóch ekstremalnie przeciwstawnych części, z których dopiero druga ukazuje główny, rzeczywisty ciężar ekspresyjny i brzmieniowy oraz rozwija dynamiczną akcję, pierwsza zaś, zaledwie przygotowująca – stanowi szereg oderwanych, beznamiętnych kształtów dźwiękowych, a ich monotonne następstwo winno, w intencji kompozytora, wzbudzić w słuchaczu niecierpliwość i rosnącą potrzebę usłyszenia wreszcie muzyki o jakimś dostrzegalnym napięciu i rozwoju. Pragnienie to ma być w końcu zaspokojone – i to z takim rozmachem, potęgą i mocą, jakich słuchacz po doświadczeniu I części (i w ogóle znający dotychczasową twórczość Lutosławskiego) raczej nie mógł się spodziewać.

Dwie części *Symfonii*, o równej długości (każda trwa około kwadransa), noszące tytuły: *Hésitant* (Wahając się) i *Direct* (Wprost), są przeciwstawione sobie o wiele silniej i bardziej radykalnie, niż to miało miejsce w *Kwartecie*. Wydaje się wręcz, że porównując obie części, wkraczamy w dwa krańcowo odmienne światy muzyczne i obcujemy z dwoma biegunowo różnymi rodzajami muzycznej wrażliwości. Szok zestawienia jest tym większy, że obie części operują

w równym stopniu nową – maksymalnie oddaloną od tradycji – techniką dźwiękową: gra *ad libitum*, „harmonia” dwunastotonowa, jaskrawa dysonansowość współbrzmień, brak melodii, nawet takich (stylistycznie nowych), jakie występują w innych utworach Lutosławskiego tych lat.

Chociaż... w tej ostatniej kwestii wyjątkiem wydaje się sam początek *II Symfonii* – jedyne miejsce, gdzie zarysował się pewien kontur melodyczny (w trąbce), i to dość prosty, bo na materiale trzech tylko dźwięków *es, f, b*. Tradycyjny słuchacz mógłby nawet pomyśleć, że to temat symfonii, ale myliłby się – to tylko początkowe dźwięki pierwszego epizodu granego przez instrumenty dęte blaszane. Diatoniczny rysunek tej frazy zostaje po chwili uzupełniony innymi stopniami skali dwunastotonowej.

I część *Symfonii* grana jest tylko przez instrumenty dęte, z dodaną okazjonalnie perkusją, fortepianem, harfą i czelestą – brak więc smyczków (jeśli nie liczyć krótkich czasem akordów pizzicato, brzmiających perkusyjnie). Na część tę składa się siedem epizodów wykorzystujących różny zestaw barw z wymienionych instrumentów. Po każdym epizodzie (z wyjątkiem pierwszego) pojawia się rodzaj refrenu, który grają instrumenty stroikowe (obój, rożek angielski, fagot); wraca on w różnych wariantach, przeciwstawiając się ruchliwym epizodom wolniejszym tempem. W całym przebiegu I części uderza pewna suchość, antyemocjonalność muzyki (większa niż w I części *Kwartetu*), a w dużej mierze nawet – zaskakująca u Lutosławskiego – antykolorystyczność. Kolejne figury i kształty dźwiękowe są – mimo ruchliwych splotów drobnych nutek – raczej cienkie i ascetyczne.

Tym większym kontrastem i niespodzianką jest początek II części (*Direct*), następujący zresztą *attacca* (bez przerwy). Pojawiają się wreszcie smyczki, i to w mocnym zdecydowanym kontinuum ruchowym. Nie jest to (jak w II części *Kwartetu*) szybki i porywisty pęd, lecz masywne, powolne i nieubłagane parcie w jasno wytyczonym kierunku. Część tę rozpoczyna sześć kontrabasów w niskim rejestrze, z których każdy – we własnym zakresie – snuje falującą

linię dźwiękową o sekundowych i ćwierćtonowych wychyleniach i opadającym glissando. Dołączają do nich inne smyczki, tworząc w końcu szeroki, wewnętrznie falujący i glissandowy klaster. Narastanie to (także dynamiczne) przygotowuje pojawienie się długiego, gęstego orkiestrowego tutti, w którym każdy instrument gra (na własną rękę) bogate, złożone motywicznie i rytmicznie, ale proste tonalnie frazy (np. równocześnie H-dur, C-dur, D-dur), tworzące razem brzmienie dwunastotonowe. Potężna masa dźwięków, wynikająca z niezależnej gry wszystkich członków zespołu, zbliża się w swym zewnętrznym efekcie do charakterystycznego zgiełku orkiestry, jaki słyszymy przed rozpoczęciem koncertu.

Ta masa brzmieniowa stopniowo jednak się przeobraża, tworząc coraz to inne gęste układy dźwiękowe. Na powoli płynące smyczki nakładają się (jakby zmagając się z nimi) ruchliwe akcje instrumentów dętych; w końcu milkną smyczki i na pewien czas zostają same dęte. Gdy smyczki wracają – w innych już, bardziej niespokojnych kształtach, napięcie rośnie. Zarazem orkiestrowa gęstwina coraz bardziej się różnicuje, nabierając już wyrazistych kształtów i kolorów. Wyraz staje się coraz bardziej gorączkowy, zarówno wskutek tempa akcji, jak i dzięki mocnym akcentom brzmienia (rozrzucane klasterki fortepianu, glissanda blachy); ukazuje się już w pełni typowa dla Lutosławskiego błyskotliwa, wirtuozowska kolorystyka orkiestry.

Akcja nabiera zdecydowanego już pulsu rytmicznego i biegnie w równomiernych taktach – od pewnego miejsca partytury jest ściśle dyrygowana. Temperatura rośnie. Ale w momencie ekspresyjnej kulminacji wraca gra *ad libitum* i zostaje gęste, kłębiące się brzmienie orkiestry. „To tak, jakby długo i mozolnie stawiany budynek w ułamku sekundy rozpadł się na tysiące kawałków” – określił kompozytor to miejsce w rozmowie z Tadeuszem Kaczyńskim¹. Tę rozsypaną masę na koniec zbiera i porządkuje potężny akord całej orkiestry (*tutta forza*), tworzący współbrzmienie nony *es-f*. Brzmi on

¹ T. Kaczyński, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, Wrocław 1993, s. 52.



Witold Lutosławski i Nadia Boulanger 22 grudnia 1967

jak triumfalne zakończenie, ale nim nie jest, bo pozostał jeszcze powolny epilog: ciche, falujące ćwierćtonowo, zamierające dźwięki kontrabasów.

Jubileuszowy, setny koncert cyklu „Das Neue Werk”, który miała uświetnić zamówiona przez Radio Północnoniemieckie

II Symfonia Lutosławskiego, odbył się w Hamburgu 18 października 1966, ale wykonana została tylko sama II część dzieła, gdyż kompozytor nie zdążył przed tą datą ukończyć pierwszej; orkiestrą Norddeutscher Rundfunk dyrygował Pierre Boulez. Cała *II Symfonia* zabrzmiała po raz pierwszy 9 czerwca 1967 w Katowicach w wykonaniu WOSPR pod batutą kompozytora. W roku 1968 utworowi przyznano pierwsze miejsce na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Paryżu. Został on natomiast bardzo źle przyjęty w Berlinie Zachodnim w marcu 1970; protesty i krzyki w czasie I części o mało nie zmusiły Stanisława Skrowaczewskiego (dyrygującego zespołem Berliner Philharmoniker) do przerwania koncertu. Sam Lutosławski nie obdarzył tej kompozycji miłością, a w późniejszych latach nie kwapił się, by dyrygować nią na swych licznych koncertach. „Może zawiera zbyt wiele rzeczy, których dziś nie lubię?” – zwierzył się Irinie Nikolskiej², rosyjskiej miłośniczce jego twórczości i autorce książek mu poświęconych. Ten uczuciowy dystans autora można zrozumieć. *II Symfonia*, choć zaskakuje śmiałymi pomysłami, w niewielkim stopniu ukazuje rzeczywiste piękno muzyki orkiestrowej Lutosławskiego, jakie wyłania się z następnych dzieł tego twórcy. (TZ)

² I. Nikolska, *Biesiedy Iriny Nikolskoj s Witoldem Lutosławskim. Statji, wospominanija*, Moskwa 1995, s. 112.

LIVRE POUR ORCHESTRE

Trwające około 20 minut piąte (po *I Symfonii*, *Koncertcie na orkiestrę*, *Grach weneckich* i *II Symfonii*) duże dzieło symfoniczne Lutosławskiego powstało w roku 1968 i zostało opatrzone dziwnie brzmiącym tytułem: *Livre pour orchestre* (Książka na orkiestrę). Kompozytor pisał je na zamówienie zachodniemieckiego miasta Hagen (Północna Nadrenia-Westfalia), którego generalnym dyrektorem muzycznym był entuzjasta muzyki Lutosławskiego Berthold Lehmann. Prawykonanie odbyło się 18 listopada 1968 w Hagen, grał zespół Städtisches Orchester pod dyktando Lehmann; jemu też utwór jest dedykowany. 20 września 1969 zabrzmiał on na koncercie otwierającym XIII „Warszawską Jesień” w wykonaniu orkiestry FN, którą dyrygował Jan Krenz, i został bardzo dobrze przyjęty przez publiczność – wyraźnie żywiej i cieplej niż inne utwory Lutosławskiego na tym festiwalu w poprzednich latach.

Tytuł kompozycji nawiązuje do barokowych cyklów utworów na wybrany instrument, jak *Livre pour clavecin* Couperina i *Orgelbüchlein* Bacha. Lutosławski zamierzał bowiem początkowo napisać kilka krótkich utworów orkiestrowych do wykonania na jednym koncercie, z dłuższym utworem na zakończenie. W trakcie pracy postanowił jednak zmienić koncepcję i zbudować jedno integralne, czteroczęściowe dzieło, jak symfonia. Poprosił więc Lehmann o wy-

cofanie pierwotnego tytułu, ale prośba okazała się spóźniona, gdyż wydrukowano już program „Hagener Musiktage 1968” z zapowiedzianym dziełem *Livre pour orchestre*. Kompozytor w końcu zachował ten tytuł, a poszczególne części dzieła nazwał Rozdziałami: *1er Chapitre*, *2me Chapitre*, *3me Chapitre* i *Chapitre final*.

Lutosławski porzucił tu swoją ideę rygorystycznie nowej i zaskakującej tradycyjną publiczność formy dwuczęściowej, realizowanej ściśle w *Kwartecie smyczkowym* i *II Symfonii*, gdzie część pierwsza (wstępna) składała się z szeregu beznamiętnych, przelotnych i nierozwiniętych sytuacji dźwiękowych, które miały wzbudzić w słuchaczu niecierpliwość i apetyt na treściwą już część drugą (główną). W *Livre* dzieje się inaczej. Pierwsze trzy części, choć niedługie, stanowią normalne, pełnowartościowe ustępy dzieła cyklicznego, w swoim pomysłcie spełnione i zamknięte, pociągające osobną, samoistną urodą. Zarazem jednak w tym czteroczęściowym cyklu Lutosławski najważniejszą funkcję dramaturgiczną powierzył długiemu finałowi, który zajmuje połowę kompozycji – trwa tyle, co trzy poprzedzające go części łącznie, nadto góruje nad nimi rozmachem i powagą muzycznych treści.

Rola obojętnych, ulotnych migawek dźwiękowych została natomiast powierzona trzem krótkim przerywnikom – Intermediom, rozdzielającym (w miejsce przerw) poszczególne części (chapters); te muzycznie błahe, szybkie figurki, grane przez klarnety lub harfę i fortepian, niedyrygowane, mają przynosić odprężenie w słuchaniu dzieła. Przerywniki te kompozytor skomentował we wstępie do partytury: „Zachowanie się dyrygenta po jedynym znaku, jaki daje na początku każdego z intermediiów, powinno być takie, jak w przerwie między częściami utworu. Zachowanie to powinno sugerować, że jest to chwila, kiedy słuchacze mogą odpocząć, zmienić pozycję, kaszleć itp. Po mniej więcej 20 sekundach dyrygent podnosi rękę (sygnał, że chwila odprężenia minęła), przerywa grę [...] i rozpoczyna następną część po 5 sekundach pauzy”.

Styl *Livre pour orchestre* odchodzi w znacznym stopniu od skrajnego, demonstracyjnego „awangardyzmu” *II Symfonii* i stanowi, jak

Skoncept
wolno
początek
długo
czymś
mi...

się zdaje, emocjonalną reakcję kompozytora na uczucie niezadowolonia, które pozostawił w nim tamten utwór. W *Livre* Lutosławski nie odcina się tak surowo od związków z tradycją. Mimo posłużenia się nadal nowym językiem dźwiękowym, traktuje go z nieco większą swobodą i dopuszcza możliwość przelotnych skojarzeń z urokami muzyki wcześniejszej, między innymi przez przywrócenie pewnej roli melodii (głównie w I części i w zakończeniu ostatniej). Zresztą, nie chodzi tu tylko o technikę i fakturę. Lutosławski w istocie nie wyraża zgody na pomniejszenie treści ekspresyjnej w nowej muzyce, na sytuację, gdy język jej miałby odrzucać bogactwo możliwości wyrazowych, zawartych w języku tradycyjnym. A niebezpieczeństwo takie było realne – w twórczości powojennej awangardy problematyka konstrukcyjna zaczęła jawnie wypierać dawną żywość wypowiedzi emocjonalnych i wszystko wskazywało na to, że wynika to z samej natury nowej materii dźwiękowej – niezbyt podatnej na wyrażanie w niej wzruszeń, jakie umożliwiał język tradycyjny. Wrażenie takie można było także odnieść, słuchając *Gier weneckich* i *II Symfonii*. W rzeczywistości jednak Lutosławski miał ambicję uczynienia swej intelektualnie wypracowanej techniki dostatecznie giętką, by można było zawrzeć w niej bardzo różnorodne, intensywne uczucia i nastroje. Było to możliwe przy rozluźnieniu rygorów, tak technicznych, jak i myślowych, wynikających zwykle ze ścisłego poddania się pewnemu porządkowi i ideologii. Artystycznym celem Lutosławskiego, który jawił mu się z biegiem czasu coraz wyraźniej, była – na szczęście – nie zewnętrzna, warsztatowa wynalazczość i nie epatowanie nowością (co stanowiło główny imperatyw ideologii awangardyzmu), lecz wypowiedzanie w formie odpowiadającej jego indywidualnemu gustowi tak samo żywych treści muzycznych jak te, które odnajdujemy w muzyce dotychczasowej.

Nasylenie nowego stylu żywym i zróżnicowanym wyrazem można było odczuć poprzednio w wokalnie-instrumentalnych *Paroles tissées*. Choć wydają się one dziełem niezrównanym i w tym okresie wyjątkowym, to jednak w pewnym stopniu podobną ambi-

cję – na gruncie symfoniki – ujawnia *Livre pour orchestre*. Kompozycja ta nie tylko mieni się bogatymi kolorami (czego brakło nam bardzo w nowych utworach symfonicznych Lutosławskiego po *Koncertie na orkiestrę*), ale także rozpościera wachlarz finezyjnych i różnorodnych treści wyrazowych. Każda z czterech części ma inną wymowę uczuciową, każda też przykuwa uwagę wewnętrznymi odmianami i ewolucjami. Część I – to falowanie romantycznych uczuć – od delikatnego liryzmu do mocnych uniesień i dramatycznych spięć. Ruchliwa i zmienna część II wnosi nastrój cichej eterycznej fantastyki, która przeradza się w burzliwe i dramatyczne wybuchy i rozbłyski. Część III – to figlarne i miejscami sarkastyczne scherzo. I wreszcie finał – rozbudowany dramat, w którym akcja przechodzi przez różne fazy uczuciowe o szerokiej rozpiętości typów wyrazu.

Już sam początek utworu uderzająco odstaje od charakteru przeżyć, jakich dostarcza kostyczna zwykle i niepowabna muzyka współczesnej awangardy: kompozytor przemawia do nas z czułością i miękkim liryzmem, co przywołuje wspomnienie wrażliwości romantycznej – mimo obcego tej tradycji języka dźwiękowego. Pierwsze frazy smyczków ujmują ciepłym i wręcz tklwym gestem, pełnym prostego, bezpośredniego uczucia. Lekko opadająca i zaraz wznosząca się linia oparta jest na krokach ćwierćtonowych; mimo niekonwencjonalnych brzmień frazę tę odczuwamy jak śpiew melodyczny. Tym bardziej dotyczy to dalszych taktów, gdzie pojawiają się wyraźne kroki tercjowe, choć nie w postaci tonalnej. Cała I część („rozdział”) przesiąknięta jest melodycznością, daleką jednak od utartych formuł. Melodie o charakterystycznym rysunku, w którym przeciwstawione są sobie małe kroczyki (często ćwierćtonowe a nawet glissandowe) i nagłe skoki dużych interwałów, przewijają się i splatają w różnych głosach smyczkowych, można rzec – bogato falują, a towarzyszy temu równie bogate falowanie uczuć.

Falowanie to słycać także w wartościach rytmicznych i tempie. Wśród kłębiących się, nasyconych emocjami fraz pojawiają się nagłe długie nuty i spowolnienia akcji, po których wraca ruch w jeszcze



Witold Lutosławski i Stefania Woytowicz po wykonaniu *Livre pour orchestre*,
XIII Warszawska Jesień, 1969 (fot. Andrzej Zborski)

wyższej temperaturze uczuciowej niż poprzednio. Przez cały niemal pierwszy „rozdział” grają tylko smyczki, dopiero pod koniec przeciwstawiają im się instrumenty dęte blaszane; chociaż snują one podobne figury jak smyczki, to jednak wnoszą w ich romantyczne rozpoetyzowanie pewien twardy zgrzyt podkreślony jeszcze dosadnymi dźwiękami perkusji. Po tych krótkich starciach smyczki zastygają na długim, cichym akordzie złożonym z kwint, kwart i sekund. Zakończoną w ten sposób I część komentują, jakby z żartobliwym dystansem i zdziwieniem, beztrosko-delikatne figurki fortepianu.

Po obojętnym, ostentacyjnie bezmyślnym przerywniku klarinetów (Intermedium) następuje krótki, ale bardzo ruchliwy, ener-

giczny i konfliktowy – trochę w charakterze scherza – II „rozdział”. Rozpoczynają go delikatnie rozpylone brzmienia pizzicato, urozmaicane i upiększane dźwięcznymi ornamentami harfy, fortepianu, czelesty, wibrafonu, dzwonek. Faktura jest gęsta i ruchliwa, ucho nie śledzi pojedynczych dźwięków, lecz odbiera je jak rozbiegany rój, który łącznie oczarowuje pięknym subtelnym brzmieniem i trochę fantastycznym nastrojem.

Tymczasem w tę delikatną i migotliwą aurę zaczynają wkradać się ostre, agresywne uklucia i uszczypnięcia – szybkie gamki trąbek *con sordino*, podbarwione natarczywymi motywami drzewa. Z ataków tych wyrasta po chwili przelotna orgia pysznych barw, dosadnych acz pięknych brzmień fortepianu, harfy, smyczkowych glissand i uderzeń *con legno*, drobnych figurek blachy, świstów wysokiego drzewa. Ich kapryśna i nerwowa zmienność wprowadza napięcie dramatyczne – wyższe już niż zgrzytliwe incydenty w I części, ale jeszcze niedochodzące do szczytu. Napięcie to intensyfikuje się na koniec w serii nieregularnych rytmicznie, pojedynczych nut-wystrzałów instrumentów dętych (212); efekt nerwowego dialogu niższych dźwięków blachy i wyższych – fletów i obojów przywołuje wspomnienie analogicznego dialogu krótkich okrzyków głosów męskich i żeńskich na zmianę w II części *Trzech poematów Henri Michaux*. Nie jest to jednak spodziewana kulminacja, bo napięcie nagle opada, powracają ciche brzęczące figurki wibrafonu, czelesty, harfy i fortepianu, które kończą II „rozdział”, pozostawiając miejsce kolejnemu obojętnemu Intermedium.

III część ma również charakter scherza, ale w kształcie i wyrazie różni się bardzo od poprzedniej. W miejsce „roju” wije się cienka i ostra linia, niespokojna i rzutka, o gwałtownych skokach i przemianach barw. Dominują w niej kroki ćwierćtonowe (co jest pewnym nawiązaniem do początku utworu). Bieg muzyki każe nam wyobrazić sobie jakąś charakterystyczną scenkę choreograficzną, a jej kpiarski nastrój może kojarzyć się z harcami i figlami Szekspirowskiego elfa Puka. Ruchliwe, pełne niezwyklej energii gamki zmieniają kolor i wychylają się z nieoczekiwanych miejsc.

Nagle muzyka przybiera groteskowo żałośliwe miny i jęklive tony (opadające sekundy w obojach i klarnetach – 303), potem wraca do frazy wyjściowej, ale w znacznie ciemniejszej i poważniejszej aurze (basowe figury fortepianu). Następuje moment zamętu i dramatyzacji z szybkimi alarmującymi repetycjami dźwięków w fortepianie i drzewie. Napięcie wyładowuje się w wysokich i tnących, niczym ciosy bata, świstach fletu piccolo (313). Efekt ten, krótki jak błyskawiczne zdmuchnięcie jakiejś struktury, powtarza się pięciokrotnie, a odpowiadają mu pauzy i ciche trwożliwe dźwięki tom-tomów. Jednakże, podobnie jak w poprzedniej części, dramatyzm nagle opada, jakby z uczuciem niespełnienia (wszak główny dramat zarezerwowany jest dla finału), powraca pierwsza elfowa fraza, która zastyga w niskich, powolnych dźwiękach wiolonczel *pianissimo*.

Kolejne gładkie Intermedium (tym razem harfa z fortepianem) niesie z sobą zaskoczenie: zamiast ucichnąć po dwudziestu sekundach, jak poprzednie przerywniki, rozwija się dalej i przechodzi niepostrzeżenie – bezpośrednio – w poważną już akcję IV części czyli *Rozdziału końcowego*. Jest on nie tylko najdłuższy w całym utworze, ale i odmienny w charakterze od akcji dotychczasowej. W przeciwieństwie do poprzednich części, ściśle dyrygowanych, finał grany jest od początku *ad libitum*. Muzyka nabiera tu jakby szerszego oddechu i innych rozmiarów przestrzennych. To tak, jak gdyby w czasie trwania filmu rozsunała się dodatkowo kurtyna, odsłaniając panoramiczny ekran: po szeregu krótkich, ściśnionych i szybko rozwijających się wydarzeń w poprzednich częściach otwiera się przed nami rozległa płaszczyzna, w której dźwięki swobodnie się rozlewają, osiągając nowy wyraz, bardziej poważny i majestatyczny. Narzucać się może pewna analogia z finałem *II Symfonii*, ale wszystko tu jest jednak bardziej oszczędne i przejrzyste, mniej monumentalne.

Pierwsze dźwięki finału kontynuują i rozwijają koloryt brzmieniowy Intermedium: fortepian, harfa, dzwony, później też talerze i gong. Wytwarzają one metaliczne odgłosy, zdawać by się mogło,

z jakiegoś warsztatu – nieregularne stukoty, brzęki, przybijania. W tej bezosobowej, „przedmiotowej” scenerii dźwięków i szmerów nieśmiało rodzi się jednak ciepły, nabrzmiały emocjonalnie śpiew smyczków solo – najpierw nisko dwóch wiolonczel, potem altówek, skrzypiec; brzmienie rozszerza się jak coraz mocniejszy chór indywidualnych głosów. Ale dziwny to śpiew – daleki od tradycyjnych linii melodycznych. Każdy instrument ogranicza się do dwóch tylko, odległych o sekundę nut, z których jedna jest wyróżniona i namiętnie powtarzana. W każdym instrumencie są to jednak inne dźwięki, toteż stopniowo tworzy się z tego szeroka, nasyciona harmonia dwunastotonowa. Ogarnia ona coraz większą przestrzeń, przytłaczając i usuwając w cień początkowe bezosobowe dźwięki metaliczne, które w końcu milkną. Gdy do smyczków dołączają instrumenty dęte, można mieć wrażenie, że oglądamy rozległą i oślepiającą panoramę jakiegoś krajobrazu. Powolny „śpiew” smyczków osiąga brzmieniową pełnię i jednocześnie wyraz uczuciowego uniesienia.

Nagle wtargnięcie ostrych szesnastkowych figurek trąbek, rogów i puzonów wprowadza konflikt i rozpoczyna sekwencję wydarzeń burzliwych i dramatycznych (412). Muzyka nabiera szybszego oddechu, dyrygent coraz częściej interweniuje w grę orkiestry, sygnalizując coraz to inne zmiany brzmienia i ruchu. Szczególnie efektownie została wykorzystana ulubiona przez Lutosławskiego zasada, którą on sam określił jako „skracanie odcinków muzyki przy zbliżaniu się do punktu kulminacyjnego”¹. Wśród kłębiących się (wciąż *ad libitum*) figur rozbrzmiewa nagle wskazany przez dyrygenta krótki mocny akord (419), niedługo po nim następny i tak dalej – coraz gęściej. Odcinki między tymi ostrymi pionami są coraz krótsze, a po każdym akordzie zmienia się w orkiestrze barwa brzmienia. Szybsze zmiany wiążą się z narastaniem napięcia. Dyrygent coraz szczegółowiej odmierza bieg wydarzeń, aż wreszcie znika gra *ad libitum* i muzyka mknie gorączkowo w ściśle

¹ T. Kaczyński, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, Wrocław 1993, s. 59.

dyrygowanych taktach. Po gwałtownym przyspieszeniu słyszymy w końcu miarową serię krótkich akordów staccato fortissimo, jakby wymierzanych z dziką pasją potężnych uderzeń. Kulminacją tego są trzy osobne, rozdzielone kilkusekundowymi pauzami, coraz wyższe akordy-ciosy (440) – efekt na tyle mocny, że chyba zawsze publiczność w tym miejscu wstrzymuje oddech! Po tych trzech akordach następuje wyładowanie – powrót gry *ad libitum* i ruchliwy zgiełk („jazgot”) instrumentów dętych blaszanych.

Za chwilę jednak aura rozjaśnia się i ucisza. Wraca muzyka dyrygowana. Jak często u Lutosławskiego, po mocnym dramacie dzieło kończy się niebiańsko-delikatnymi, nastrojowymi brzmieniami w wysokim rejestrze. Długo i w skupieniu płyną powolne akordy smyczków (soli, ppp) w coraz przejrzystszych harmoniach, a towarzyszą im melodyjne frazy dwóch fletów. Po zamknięciu fletów smyczki, wciąż w wysokim rejestrze, zdają się powoli zasypiać, a brzmienie ich rozplywa się w ciszy. (TZ)

KONCERT WIOLONCZELOWY

Dzieło to napisał Lutosławski w roku 1970, dla rosyjskiego wiolonczelisty Mścisława Rostropowicza¹, jednego z największych mistrzów tego instrumentu w XX wieku (sławnego też ze swojej niepokornej postawy wobec reżimu ZSRR). Artysta ten okazał się nie tylko rozumiejącym interpretatorem nowego stylu dzieła i jego ekspresyjnego przesłania, lecz także mistrzowskim realizatorem jego technicznych nowości (np. ćwierćtonów wymagających specjalnego palcowania), z którymi tradycyjnemu wiolonczeliście nie od razu łatwo się uporać. Dotyczy to także dyspozycji rytmicznej. Jest to chyba pierwszy koncert na ten instrument, w którego partyturze nie ma podziału na takty. Gra *ad libitum* stosowana jest nie tylko w orkiestrze (w odcinkach granych bez dyrygenta), ale w pewnym sensie także w partii solisty, który wylicza wartości rytmiczne według własnego uznania – między nieregularnymi znakami przekazywanymi przez dyrygenta. Wielkiego odtwórcę zarówno klasyków, jak i wielu utworów współczesnych, trudności takie nie odstraszały. Kompozytor wspominał, że kiedy przyjął zamówienie od Rostropowicza, artysta po-

¹ Mścisław Rostropowicz zmarł 27 kwietnia 2007 roku.

wiedział mu: „Nie myśl o wiolonczeli. Wiolonczela – to ja. Pisz muzykę”².

K *Koncert wiolonczelowy* jest pierwszym w twórczości Lutosławskiego utworem na instrument solowy z orkiestrą. Jeśli jednak ktoś wiąże z tą nazwą wyobrażenie tradycyjnego koncertu w typie dzieł Dworka, Hindemitha czy Szostakowicza, muzyka Lutosławskiego może go bardzo zaskoczyć – nie tylko językiem dźwiękowym i techniką. Jest zupełnie inna w formie i w koncepcji. Owszem, można w niej odnaleźć pierwotną ideę koncertowania, wywiedzioną z pojęcia „concertare”, ponieważ błyskotliwa partia solisty konkuruje tu z równie ważną rolą orkiestry, prowadząc z nią żywy i dramatyczny dialog.

R Nie jest to jednak kompozycja zbudowana klasycznie, jak dawniej, z trzech osobnych części. Wprawdzie można w niej wyróżnić cztery odmienne i to kontrastowo zestawione ogniwa, czy raczej akty dramatu, ale nie są one oddzielone przerwami. Grane attacca, tworzą łącznie jeden ciąg wydarzeń. Lutosławski pozostaje tu wierny własnemu, manifestowanemu w dojrzałej twórczości pojmowaniu dramaturgii formy, kształtowanej według zasady „od małego do dużego” (fazy wstępne, część główna). Największy ciężar wydarzeń, ich siła, tempo, a także moc wyrazowa dochodzą do głosu w członie głównym utworu, szeroko pojętym finale, który go koronuje. Ogniwa poprzedzające mają charakter wstępnych, ulotnych i zmiennych epizodów.

Zasada „od małego do dużego” podkreślona jest już stopniowym poszerzaniem składu samej obsady. Pierwszą część gra wiolonczela solo, drugą – solista z kameralnym towarzyszeniem wybranych instrumentów, trzecią – solista z zespołem smyczków; dopiero w części czwartej wiolonczela koncertuje z całą orkiestrą w jej pełnym blasku. Ta oryginalna budowa służy za podstawę rozwoju wyrazistej muzycznej fabuły, bardzo emocjonalnej, wręcz drama-

² I. Nikolska, *Conversations with Witold Lutosławski*, tłum. z języka rosyjskiego V. Yerokin, Stockholm 1994.



Witold Lutosławski, styczeń 1968
(fot. Andrzej Zborski)

tycznej. Jej treścią jest konflikt, walka, zmaganie się, można by nawet rzec: bój o przetrwanie. Niezwykła sugestywność akcji podsuwała wielu słuchaczom i krytykom rozmaite literackie wizje. Kompozytor, który nie lubił muzyki programowej, zawsze gorąco protestował przeciwko zbyt daleko idącym literackim interpretacjom. Dopuszczał on, owszem, treść wyrazową, uczuciową, ale czysto dźwiękową, nieprzekładalną na żadne pozamuzyczne konkrety.

Pozostańmy zatem w sferze muzyki i zawartych w niej emocji, to w niej samej bowiem rozgrywa się dramat zasadzający się na konflikcie dwojga *dramatis personae*: delikatnej, wrażliwej indywidualności solowej wiolonczeli, przeciwstawionej „wrogim siłom” skoncentrowanym najpierw w instrumentach dętych blaszanych, później w całej orkiestrze. Próbują one uporczywie, na różne sposoby stłumić, stłamsić, zagłuszyć ekspresyjny głos solisty i jego wrażliwą, subtelną uczuciowość. Z tego zmagania na pozór zwycięsko wychodzi potęga tutti (finał utworu), na samym końcu odzywa się jednak wciąż żywy, choć delikatny głos solowej wiolonczeli.

Pierwszy akt utworu otwiera solowa introdukcja – powolnym, cichym i monotonnym powtarzaniem przez solistę kilkanaście razy pod rząd jednej tylko nuty *d* w nastroju, który kompozytor określił w liście do Rostropowicza jako „stan całkowitego odprężenia czy może roztargnienia” – jakby główny bohater dramatu, emocjonalnie całkowicie rozluźniony, oddawał się swobodnym, niepowiązanym ze sobą myślom, skojarzeniom i igraszkom. Co pewien czas porzuca monotonię jednego dźwięku, zarysowując nagle jakieś motywy, figurki, by po chwili wrócić do pierwotnego, statycznego powtarzania. Trudno jednak nie zauważyć, że te swobodne figurki-desenie: drobne, krótkie biegniki, glissanda, szybkie repetycje, ornamenty układają się w interesujący muzycznie przebieg absorbujący coraz mocniej uwagę słuchacza. Gdy stają się coraz bardziej uporządkowane zdecydowanym rytmem i pulsem, wówczas nieoczekiwanie atakują trąbki. Ich ostre, „nieprzyjazne”, jazgotliwe brzmienie, coraz bardziej natarczywe, brutalnie przerywa tok myśli muzycznej solisty. Zapada pięciosekundowa cisza.

W drugim akcie dramatu solista, według słów kompozytora (ze wspomnianego listu), zaprasza różne instrumenty do dialogu. Ta złożona z czterech epizodów część, to muzyka kameralna w brzmieniu i wyrazie, misterna w kształtowaniu bogatych, filigranowych szczegółów i barwnej, subtelnej kolorystyki – arcydzieło wykwintnej, rokokowej wręcz lekkości i elegancji. W kontraście z nią tym

ostrzej brzmią interwencje „wściekłych fraz” (określenie kompozytora) blachy, które jako przerywniki rozdzielają tę część na epizody.

W pierwszym z nich z beztroskimi, zalotnie uśmiechniętymi figurami melodycznymi solisty współgrają zwiewnie i migotliwie: klarnety, harfa, później smyczki pizzicato, delikatnie stukana perkusja. Po raptownym ataku złowrogich trąbek z puzonami (23-24), w epizodzie drugim solista wykonuje szybkie szesnastkowe biegi urozmaicone czasem jakimś śpiewnym motywem. Towarzyszą mu różne instrumenty, wśród których wyodrębniają się dźwięczne barwy fortepianu, wibrafonu, harfy, celesty. Po kolejnej nieprzyjaznej interwencji blachy (same puzony – 37), solista gra coraz bardziej niespokojne biegniki o zmiennych rytmach i artykulacjach. Ta nerwowa ruchliwość udziela się grze orkiestry. Wreszcie w reakcji na nowy atak trąbek (48), czwarty epizod rozwija się w tonie bardziej niż dotąd dramatycznym, co podkreśla pośpieszny puls muzyki, jakby podnieconej dążeniem do bliskiego już celu. Akcję tę przerywa nowy wrzaskliwy, kakofoniczny atak trąbek z puzonami (59-63).

Rozpoczyna się trzeci akt dramatu. Nie ma dialogów: solista ściśle współgra z instrumentami smyczkowymi, tworząc jednolity stop muzyki bardzo poważnej, wzniosłej a równocześnie nasyconej uczuciem. Kompozytor określił tę część jako „kantylenę”. Wiolonczela w istocie śpiewa z gorącym napięciem szeroko rozpostarte frazy. Nie jest to jednak melodia w klasycznym sensie; brak w niej tradycyjnych tonalnych motywów. Smyczek solisty porusza się chromatycznie, początkowo w ciasnej przestrzeni, uwydatniając niektóre dźwięki uporczywymi przednutkami, co działa jak delikatny, ale mocny gest ekspresyjny. Następnie melodia zatacza szersze kręgi, krocząc swobodnie większymi interwałami, poza utartymi schematami rytmu i taktu. Towarzyszące soliście instrumenty smyczkowe tworzą dyskretne, falujące ćwierćtonami tło, czasem wykorzystując bogatsze kroki. I tylko raz, w momencie szczególnego nasycenia uczuciowego, gdy solista uporczywie po-

wtarza wybrane dźwięki, nowy barwny akcent tworzą flety, klar-
nety, czelesta, harfa i fortepian. Pnąc się ku górze kroki wiolon-
czeli zwiastują uczuciową kulminację. Powracają w niej ekspresyjne
motywy z uporczywymi przednutkami, następnie podchwytyują
je pozostałe smyczki, grając teraz unisono razem z solistą (77).
Ten wezbrany uczuciem namiętny, zgodny i czuły śpiew głęboko
porusza.

Trudno nie odczuć podziwu dla kompozytora, który w sposób
całkowicie wolny od dotychczasowych formuł i konwencji potra-
fił rozwinąć tak przejmującą kantylenę, zda się – płynącą prosto
z serca.

Napięcie rośnie, gdy instrumenty grają coraz szybciej. Ale
wówczas następuje brutalna, wroga temu śpiewowi akcja blachy
(84), potem także pozostałych instrumentów; powstaje długi
i barwny tumult orkiestry tutti.

Rozpoczyna się czwarta, finałowa część, najbardziej masywna,
wirtuozowska i dramatyczna. Spod bloku orkiestry wydobywają się
jękliwe dźwięki samotnej wiolonczeli, która podejmuje „heroiczny
bój” z orkiestrową masą. Jego pierwszą kulminacją jest szybkie
„przekrzykiwanie się” obu stron muzycznego konfliktu, w tym sa-
mym rytmie, jakby solista szyderczo przedrzeźniał potężną orkie-
strę. Dalej akcja rozwija się w szaleńczych, a przy tym efektownych
biegach solisty przez wszystkie rejestry; jego partia, pobudzona
nową energią, zderza się z coraz to innymi grupami orkiestry. Na-
rastający dramat prowadzi do ostatecznej kulminacji, w której
orkiestra atakuje serią potężnych (fortissimo), mocno dysonanso-
wych miarowych współbrzmień-uderzeń (133). Wiolonczela, jak
w poczuciu kłęski, osuwa się (częściowo glissandami) ku dołowi.
Ale oto nieoczekiwanie objawia się krótka coda (137). Partia solisty
nabiera życia, pnie się do góry ponad cichnącą orkiestrę i z całej siły
wykrzykuje wielokrotnie, choć coraz wolniej, wysoki, rozpaczliwie
triumfalny dźwięk.

Rostropowicz miał wyznać kompozytorowi, że grając przed-
ostatnie frazy koncertu (przed codą), zawsze ma łzy w oczach.

„– Dlaczego płaczesz? – spytał go Lutosławski.

– Ponieważ w tym miejscu umieram – odpowiedział wiolon-
czelista.

– No dobrze, ale na końcu jest twój triumf, prawda? – zaopo-
nował kompozytor.

– Tak, ale nie z tego świata – wyjaśnił Rostropowicz”³. (BS)

*pisane pod dyktando artysty
temperatura Rostropowicza
- 2 punkta*

³ I. Nikolska, *Conversations...*, (Whenever I play it, – he said – I cry. My question: But why? Because that's the moment I die. But in the coda there comes your triumph, doesn't? He, philosophically: Yes, but that's already in the next world.), s. 51.

PRELUDIA I FUGA na orkiestrę smyczkową

Preludia i fuga na trzynaście instrumentów smyczkowych powstały w roku 1972 na zamówienie amerykańskiego dyrygenta Mario di Bonaventury, który początkowo zamierzał wykonać ten utwór na przygotowywanym przez siebie festiwalu w Dartmouth (New Hampshire). Plan ten się nie powiódł i w końcu prawykonanie dzieła odbyło się 12 października 1972 w Austrii – w Weiz koło Grazu, w ramach festiwalu „Steirischer Herbst”. Orkiestrą Kameralną Radia i Telewizji w Zagrzebiu dyrygował Mario di Bonaventura, któremu utwór jest dedykowany.

Preludia i fuga to ostatni utwór Lutosławskiego, podejmujący (jak zwykle w sposób odrębny i oryginalny) pewne idee lansowane w kręgach powojennej „awangardy” kompozytorskiej na Zachodzie. Te swoiste punkty styeczne z obcą w zasadzie Lutosławskiemu ideologią można było dostrzec w *Muzyce żałobnej* (serializm), w *Grach weneckich* (aleatoryzm) i w *Trzech poematach Henri Michaux* (niekonwencjonalne artykulacje szmerowe). Z kolei w *Preludiach i fugach* wykorzystana została idea „formy otwartej”, czyli takiej, która zmienia się przy każdym wykonaniu, zależnie od decyzji wykonawcy. Z tego rodzaju zależności (pozornych?) jedynie tak zwany „aleatoryzm kontrolowany” (czyli technika gry *ad libitum*) utrwalił się – w różnym stopniu i w różnych postaciach – w dalszej

muzyce Lutosławskiego. Pozostałe – wystąpiły tylko jednorazowo w wymienionych utworach. Dotyczy to także „formy otwartej” w *Preludiach i fugach*.

W partyturze kompozytor umieścił informację: „Utwór może być wykonywany w całości lub w różnych skróconych wersjach. W wypadku wykonania w całości obowiązuje wskazana kolejność *Preludiów*. Natomiast oddzielnie wykonywać można dowolną liczbę *Preludiów* w dowolnej kolejności, łącznie ze skróconą wersją *Fugi* lub też bez niej. Pomiedzy *Preludiami* nie należy stosować pauz, skomponowane są bowiem w taki sposób, że zakończenie każdego z *Preludiów* może zachodzić na początek któregośkolwiek z pozostałych”.

Ale *Preludia i fuga* to przede wszystkim ciekawa próba nowego ujęcia problematyki polifonicznej, albo raczej – ponownego „odkrycia” jej w z gruntu nowej technice dźwiękowej. Tytuł utworu może w pierwszej chwili sugerować jakąś archaizację czy choćby nawrót kompozytora do tradycyjnej formy i faktury; jest to jednak sugestia myląca. Słuchacza oczekującego od tej muzyki zwykłego schematu preludium i fugi warto przestrzec – nie znajdzie on w niej nie tylko owego schematu (a w każdym razie jego dosłownej postaci), ale nawet tradycyjnej faktury głosowej. *Preludia i fuga* ukazują w całości nie mniej oryginalną i współczesną koncepcję dźwiękowo-formalną aniżeli inne utwory Lutosławskiego z tych lat. Co zatem zadecydowało o nadaniu kompozycji takiego właśnie tytułu i w jakim sensie możemy tu mówić o „problematyce polifonicznej”?

Sprawa nowego zespołowego współgrania samodzielnych partii solowych znajdowała się od dawna w centrum zainteresowań twórczych Lutosławskiego. Jego oryginalna technika w tym zakresie, określana przez niektórych mianem „aleatorycznego kontrapunktu”, wytworzyła nieznane dotąd efekty korespondencji między głosami realizowanymi przez poszczególnych wykonawców według ich indywidualnego wycucia czasu. Głosy owe, pozornie niezależne (bo odznaczające się własną, autonomiczną „żywością”), w istocie jednak tworzą zamierzoną, jednolitą całość brzmieniową. Sposoby takiego „aleatorycznego” współgrania głosów, precyzyjnie

odmierzonego przez kompozytora w partyturze, są bardzo różne i służą różnym celom muzycznym. Szczególnym przypadkiem jest tu sytuacja (znana np. z *Trzech poematów Henri Michaux*), gdy wybrane głosy poruszają się dokładnie po tym samym torze dźwiękowym, a więc wykonują w istocie jedną melodię, rozbiegając się tylko pod względem rytmicznym. Przy większej liczbie głosów (jak np. na początku pierwszego *Poematu*) powstaje osobliwe pasmo brzmieniowe, wewnątrz żywe i ruchliwe, tworzące jednak w całości określony obraz muzyczny, o jednolitym profilu, zdeteminowanym wyborem interwałów, linią ruchu, przybliżonymi wartościami rytmicznymi itp. Zależnie od liczby głosów i układu danych w partyturze wyznaczników dla przebiegu poszczególnych partii powstają rozmaite rezultaty muzyczne, różne nie tylko w kształcie i wyrazie, ale nawet w obrazie fakturalnym – większej lub mniejszej „autonomizacji” poszczególnych linii.

W *Preludiach i fudze* Lutosławski zastosował układy małej liczby głosów (dwa, trzy, cztery, wyjątkowo – pięć) biegnących po jednym torze, a więc grających tę samą linię meliczną, tylko w różnej (i swobodnie odmierzanej) rytmice. Układy te tworzą swoiste wiązki głosów, o jednolitym, wspólnym obliczu muzycznym, ale wewnątrz zindywidualizowanych, a przy tym tworzących razem określony typ i charakter wynikający z ich wzajemnego współgrania.

Przyjrzyjmy się początkowi pierwszego *Preludium*. Kolejne dźwięki głosów to postępowanie *f-c-f-c-g-c*, tworzący charakterystyczny motyw, później dochodzą jeszcze dźwięki *a, d, e, h*.

Trzy, później cztery głosy realizują ten sam przebieg w różnych rytmach. Powstaje nie tylko specyficzny efekt rozchodzenia się głosów, jakby „rozdwójnienia” czy „roztrojenia” jednej linii, i wynikłych z tego subtelnych relacji rytmicznych między rozszczerpionymi nutami, ale (co ważne!) także efekt harmonicznego współgrania dźwięków biegnących melodycznie, bo na przykład relacje *g-c* lub *d-e* mogą się spotkać także w pionie harmonicznym. Lutosławski dokonuje tu zrównania poziomej i pionowej wartości

interwału i dobiera interwały w ten sposób, że w obu kierunkach tworzą one określony koloryt brzmieniowy (w opisywanym przypadku kwartowy). Jeśli dodać do tego przemyślany układ wartości rytmicznych i ich wzajemnych (możliwych) relacji, ogólną linię ruchu, tempo, rejestr i artykulację – otrzymamy indywidualne oblicze muzyczne tak skonstruowanej „wiązki”, jej całościowy kształt, kolor i wyraz.

Wiązki takie mogą z kolei współgrać z innymi wiązkami – i tu właśnie dochodzimy do nowej koncepcji polifonii, zaprezentowanej w omawianym dziele Lutosławskiego. Nie jest to tradycyjna polifonia oddzielnych głosów, lecz polifonia wiązek. Gdy wiązki te współgrają z podobnymi sobie, powstaje zjawisko analogiczne do tradycyjnej imitacji; gdy łączą się z odmiennymi – powstaje charakterystyczny kontrapunkt różnych przebiegów muzycznych, skądinąd bardzo typowy dla twórczości kompozytora (dość wspomnieć *Passacaglię* z wczesnego *Koncertu na orkiestrę*). Ale cały ten opis, dotyczący zaledwie wyjściowej pozycji fakturalnej *Preludium i fugi*, nic jeszcze nie mówi o formie utworu i jej artystycznej realizacji.

Nietrudno zauważyć, że zewnętrzna, ramowa konstrukcja ostatnich utworów Lutosławskiego skłania się coraz częściej ku formie dwuczęściowej, w której pierwsza część stanowi rodzaj obszernego wstępu prezentującego coraz to inne, kapryśnie zmienne i jakby niedopowiedziane do końca myśli muzyczne, część druga zaś przynosi pełną już realizację – tak pod względem dźwiękowym, jak i ekspresyjnym – problematyki artystycznej utworu. Ten ogólny schemat (znany z *II Symfonii* i *Kwartetu smyczkowego*, a w pewnym sensie i z *Livre pour orchestre*) rozpoznajemy także w *Preludiach i fudze*.

Część pierwsza to siedem preludium, krótkich i misternie wyrzeźbionych miniatur, o coraz to innym kształcie dźwiękowym i wyrazie. Stanowią one oddzielne pomysły muzyczne, które mogą być w kolejnych interpretacjach utworu rozmaicie szeregowane, i to nawet bez obowiązku wykonania wszystkich. Łączą się one bez

przerw, a nawet więcej: zachodzą na siebie w ten sposób, że na ostatnich, powtarzanych dźwiękach poprzedniego preludium wchodzi już początek następnego (analogiczny pomysł jak w *II Symfonii*). Układ poszczególnych miniatur pomyślany jest tak, że każde preludium zgodnie połączy się z innym – ostatnie dźwięki są odpowiednio dopasowane do początkowej frazy dowolnego preludium.

Preludia te tworzą bogaty wachlarz najsubtelniejszych pomysłów dźwiękowych Lutosławskiego, tym bogatszy, że każda z miniatur jest jeszcze wewnętrznie złożona. Wiązki głosowe łączą się w precyzyjnych kontrapunktach z innymi wiązkami, a nawet w ramach jednej miniatury spotykamy misterną grę zmian i kontrastów. Niemniej każde preludium tworzy określony łuk wyrazowy: po osiągnięciu szczytowego punktu napięcia pierwotnego pomysłu następuje spadek, rozluźnienie, jakby stopniowe zubożenie. Dodajmy, że różnorodność tych pomysłów i ich odrębny profil dźwiękowy i ekspresyjny oraz kunsztowność w układzie detali – zachwycają jak w żadnym z dotychczasowych utworów kompozytora.

Jednakże główna, najbardziej ważka emocjonalnie część kompozycji, to następująca po przerwie sześciotematyczna fuga. Rozpoczyna się ona pełną romantycznej ekspresji introdukcją, po której następuje ekspozycja sześciu tematów, nie mniej zróżnicowanych w swym kształcie i wyrazie niż poprzedzające je preludia.

W partyturze zostały one określone jako *cantabile*, *grazioso*, *lamentoso*, *misterioso*, *estatico* i *furioso*. Oczywiście każdy z tych tematów intonuje nie pojedynczy głos, lecz opisana wyżej wiązka głosów (np. trzy instrumenty), którą imituje następnie inna wiązka itd. Są to imitacje dwu-, trzy- lub czterowiązkowe, różna jest także liczba głosów w poszczególnych wiązkach. Imitacje te nie są zupełnie dosłowne, gdyż wiązki imitujące podejmują temat nie od jego początkowej nuty, lecz od rozmaitych punktów, chociaż wiernie podążają jego torem. Niemniej – jeśli pominąć różnicę faktury – analogia do tradycyjnego układu fugi jest tu widoczna.

Między tymi sześcioma tematami pojawiają się intermedia kontynuujące myśl muzyczną introdukcji. Odróżniają się one silnie od tematów i ich imitacji; są bardziej bezpośrednie i wylewne uczuciowo, rozśpiewane szeroko w bogatych układach dużych interwałów. W przeciwieństwie do tematów, granych *ad libitum*, są ściśle dyrygowane, co umożliwi kompozytorowi osiągnięcie zamierzonego przebiegu złożonych następstw rytmiczno-harmonicznych. Także tutaj można dostrzec analogię do budowy barokowej fugi, w której jednolitym tonalnie tematom przeciwstawione są modulujące łączniki. U Lutosławskiego tematy fugi mają charakter stabilny, są bardziej skupione i skoncentrowane na jednym wybranym pomysle, którego obraz dźwiękowy i rytmiczny (ruchowy) trwa, mimo „swobodnego” współgrania indywidualnych wykonawców – a raczej jest sumarycznym wynikiem tego współgrania. Natomiast dyrygowane łączniki-intermedia falują niespokojnie, ogarniając coraz to inne rejony dźwiękowe. To uderzające przeciwstawienie dwóch typów muzyki i ich przeplatanie odgrywa ważną rolę w dramaturgicznym ukształtowaniu całości.

Po ekspozycji sześciu tematów następuje kolejny długi epizod „intermediowy” (24), a po nim – fragment przetworzeniowy: odzywają się reminiscencje poszczególnych tematów kontrapunktujących z sobą w coraz to innych kombinacjach (parami – po dwa tematy równocześnie). Muzyka staje się coraz bardziej złożona: gęstnieje coraz silniej, gdy zbiegają się wszystkie tematy (analogia do tradycyjnego *stretta*). Lutosławski jak zwykle znakomicie reżyseruje efekt narastania, przygotowując odbiorcę do słuchowego i emocjonalnego przyjęcia muzyki – zdawałoby się – już ryzykownie spiętrzonej, niemal zagmatwanej w rozmaitych splotach linii, motywów, interwałów i rytmów, tak aby stała się dlań naturalną konsekwencją dotychczasowego przebiegu (wspomnijmy podobne sytuacje w *II Symfonii* i *Livre pour orchestre*). Kulminacją tego narastania jest fragment *tutta forza* (53), jakby spontaniczny wybuch wyzwolony już całkowicie z rygorów konstrukcyjnych, którym podlegał dotychczasowy przebieg fugi. Wspaniałe, przejmujące tutti,

klebiące się sploty figur, glissand, repetycji, uporczywie powtarzanych motywów – są przejmujące zarówno w swym ekspresyjnym napięciu, jak i w pięknym, niezwykłym brzmieniu. Gdy dynamika zaczyna opadać, na gęstym tle orkiestry odzywa się nagle liryczna fraza I skrzypiec na motywach ćwierćtonowych (54) – najbardziej wzruszający, ściskający gardło epizod utworu. Muzyka powoli i stopniowo schodzi z osiągniętego szczytu i na koniec wygasa w niskich rejestrach. Ale nie na tym się kończy: utwór zamyka nieoczekiwanie krótka i energiczna fraza orkiestry fortissimo, jak rzeczowy i racjonalny komentarz do rozegranego dramatu.
(TZ – 1973)

Krzepka "i"

MI-PARTI na orkiestrę

Barwny i bogaty w wydarzenia oraz zmienne rodzaje ekspresji, trwający około piętnastu minut, utwór symfoniczny *Mi-parti* powstał w czerwcu 1976 roku na zamówienie amsterdamskiej orkiestry Concertgebouw. Pierwsze dwa wykonania dzieła odbyły się 22 i 24 października tegoż roku w Rotterdamie i Amsterdamie; sławną orkiestrą holenderską dyrygował Lutosławski. Poprowadził on również pierwsze polskie wykonanie z WOSPRiT, 17 września 1977, na otwarciu XXI „Warszawskiej Jesieni”.

W dziwnym tytule *Mi-parti* nie trzeba doszukiwać się głębokiego znaczenia; powstał on raczej z irracjonalnego kaprysu. W rozmowie z Grzegorzem Michalskim, dwanaście lat po narodzinach utworu, kompozytor przyznał: „*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”¹. Zaś w programie wspomnianego koncertu „Warszawskiej Jesieni” kompozytor napisał: „Tytuł *Mi-parti* (według słownika Quilleta *composè de deux parties égales mais différentes* – składający się z dwóch części równych, ale różnorodnych) nie odnosi się do formy utworu,

¹ G. Michalski, *Sztuka i powinność*, „Znak” 1988, nr 399.

lecz raczej do sposobu rozwijania myśli muzycznej. Frazy muzyczne składają się tu często z dwóch części, z których druga przy powtórzeniu występuje w połączeniu z elementem nowym”. Tego rodzaju zmodyfikowane powtórzenia frazy występują faktycznie w pierwszej części utworu.

Utwór ten – można rzec: rodzaj poematu symfonicznego (bez literackiego programu, ale o bardzo wyrazistej muzycznej fabule) składa się z trzech części – nieoddzielonych, lecz mocno różniących się między sobą w charakterze, w kształtach dźwiękowych i w wyrazie. Pierwsza część ma charakter wstępny i raczej malarsko-kontemplacyjny; roztacza spokojne i urokliwe, choć brzmieniowo nasycone obrazy. Druga część, centralna, najbardziej żywa, ruchliwa i błyskotliwa w operowaniu barwami orkiestry, prowadzi do dramatycznej kulminacji. Po jej opadnięciu następuje część trzecia – powolny, refleksyjny i coraz bardziej liryczny finał, a może komentarz do rozegranego dramatu.

W tej treściowo nasyconej muzycznej opowieści porusza słuchacza nie tylko wyraz – zmienny, ewoluujący – ale także kunsztowny rozwój myśli muzycznej, drobiazgowo snucie i przekształcanie wątków. Inwencja Lutosławskiego i jakość pomysłów w tym zakresie – zarazem dyscyplina i logika w formowaniu następstw – wyróżniają się korzystnie na tle dzisiejszej muzyki, zwykle kształtowanej bardziej na zasadzie szeregowania kolejnych sytuacji dźwiękowych niż rozwijania i przekształcania zarysowanych w utworze kwestii. Lutosławski rehabilituje porzucony ideał muzyki „ewolucyjnej”, czyni to wszakże w sposób nowy, niezależny od tradycyjnych wzorów pracy wariacyjnej i przetworzeniowej (której ostatnimi mistrzami byli Bartók i Szostakowicz). W artykule brak miejsca na zgłębienie i syntetyczne ujęcie tego niebłałego tematu. Wystarczy jednak raz posłuchać tego utworu, by odczuć swoistą, indywidualną logikę snucia i „rozpracowywania” podjętych wątków motywicznych, figur dźwiękowych i interwałów.

Drugim podstawowym przedmiotem zabiegów kompozytora w *Mi-parti* jest brzmienie, zarówno w sensie kolorystyki instru-

mentalnej, jak i w sensie interwałowo-harmonicznym. *Mi-parti* jest utworem jasnym, pogodnym, mieniącym się barwami i deseniami jak wschodni kobierzec. Zarazem symultatywne układy wymyślnie dobieranych interwałów (będących cząstkami nadrzędnego porządku dwunastotonowego) nabierają walorów nowej harmonijności, niemal głaszczą ucho swymi zmysłowymi urokami – wyjąwszy oczywiście momenty umyślnie ostre i agresywne, uzasadnione rozwojem dramaturgicznym utworu (ale i one nie rezygnują z powabów, jakie może kryć w sobie trafnie zastosowana barwa instrumentalna). W sumie *Mi-parti* odznacza się szczególną miękkością i (nową!) eufonią brzmienia, rozwijając dalej tę oryginalną cechę stylu Lutosławskiego, uderzającą już we wcześniejszych *Paroles tissées* i *Livre pour orchestre*.

I wreszcie trzeci przedmiot specjalnej uwagi kompozytora: forma, nadrzędna budowa dzieła i jego rozczłonkowanie. To, że Lutosławski pojmuje formę utworu jako odbicie pewnego – łatwo uchwytnego – postępu stanów emocjonalnych, prowadzącego do efektownej i przejmującej puenty – jest faktem znanym już z jego poprzednich kompozycji (*Koncert wiolonczelowy*, *Preludia i fuga*). Chyba żaden kompozytor współczesny nie związał tak dalece formy muzycznej z formami pewnych następstw myśli i uczuć człowieka, więcej – z określoną anegdotą emocjonalną, mającą uchwytnie fazy rozwoju, perypetie, kulminację i refleksyjną konkluzję. Owa anegdota, choć tak bardzo czytelna i wyrazista, nie wiąże się jednak z żadnym konkretnym „programem” – pozostajemy tu na gruncie czystej muzyki i jej autonomicznych możliwości wyrazowych.

Utwór rozpoczynają miękkie i łagodne współbrzmienia smyczków, z charakterystycznymi krokami glissandowymi; ich spokojne falowanie będzie nieustannym tłem dla bogatej i misternej polifonii instrumentów dętych, wypełniającej początkową fazę dzieła. Wchodzące kolejno głosy (basklarnet, potem dołącza waltornia, klarnet, obój i flet) wyraźnie różnią się między sobą rysunkiem rytmicznym i interwałowym, każdej barwie instrumentalnej przypisane jest inne charakterystyczne oblicze motywiczne – indywi-

dualizacja ta utrzymuje się konsekwentnie mimo bogatych ewolucji w przebiegu poszczególnych głosów.

Pierwsza część dzieła rozpada się na trzy (coraz krótsze) odcinki; po osiągnięciu pełnego pięciogłosu dynamika nagle wygasa (instrumenty grają w tym momencie *ad libitum*, bez dyrygenta), po czym – po pauzie – proces zaczyna się od nowa, ze zmienioną kolejnością wejść instrumentalnych. Każdy nowy odcinek nawiązuje do poprzedniego materiału motywicznego, wzbogacając go jednak o nowe elementy. Cała ta „wstępna” część pozbawiona jest jeszcze akcentów dramatycznych; panuje tu nastrój spokojnej i pogodnej fascynacji, urzeczenia bogactwem i kwiecistością nawarstwiających się rozmaitych deseni, barw i drobiazgowych ornamentów.

Zakończenie trzeciego odcinka ukoronowane jest dłuższą grą *ad libitum* całej – tym razem – orkiestry, po czym brzmienie muzyki raptownie się zmienia, jakby nastąpiła gruntowna zmiana dekoracji. Rozpoczyna się „część centralna” utworu (20), odznaczająca się żywym, wartkim i błyskotliwym rozwojem.

Wchodząca grupa fletów przywołuje od razu ów charakterystyczny urok delikatnych, zwiewnych, drobnorytmicznych figurek w wiolinie, będący jednym z najbardziej typowych przejawów indywidualnego stylu Lutosławskiego. Po chwili dochodzi pizzicato instrumentów smyczkowych; tymczasem flety milkną, a do pizzicata dołącza się z kolei fortepian z podobnie delikatnymi (ale innymi!) figurkami. Przebieg rozwija się zatem na zasadzie kapryśnego „łączenia” i „eliminowania” coraz to innych barw instrumentalnych, szybkiego przechodzenia od jednej barwy do drugiej. Poszczególne sekcje instrumentalne, zindywidualizowane w swych kształtach rytmiczno-motywicznych (każda reprezentuje inną charakterystyczną formułę), grają „swobodnie” bez kreski taktowej i bez dyrygenta; dyrygent wskazuje tylko moment wejścia każdej sekcji.

Te początkowo beztróskie igraszki filigranowych figur i układów nabierają po chwili rysów poważniejszych: wraz z wejściem grupy puźonów (24) (ostrej brzmieniowo i rytmicznie) rodzi się

konflikt i dramatyzm, puls muzyki wzrasta – jej przebieg jest odtąd ściśle dyrygowany i odmierzany w taktach, zagęszcza się tempo wydarzeń i masyw brzmieniowy orkiestry, łączący – w coraz to innych zestawach – barwy i układy różnych grup instrumentalnych; eksponowany poprzednio materiał dźwiękowo-interwałowy wchodzi w fazę nowych wymyślnych przeobrażeń. Ten obszerny, ale szybko rozwijany odcinek jest najpyszniejszym jak dotąd pokazem sztuki symfonicznego Lutosławskiego – urzeka on zarówno barwnością i wirtuozerią w wyzyskaniu różnych (efektownie koncertujących) grup instrumentalnych, jak i dramatycznym rozplanowaniem akcji. Konsekwencją tego dramatycznego narastania jest nagłe przerwanie rytmicznego pulsu: grane bez dyrygenta gęste tutti (fff) (39), które powoli opada i wygasa.

Wyłoniony z tego upadku cichy epizod instrumentów dętych (40) wręcz mrozi swym maksymalnie statycznym trwaniem i obojętnym, ostentacyjnie nieczułym, bezosobowym charakterem. Tylko pojawiający się co pewien czas żartobliwy motyw rytmiczny – jakby ironiczne zagranie na nosie – zdaje się przypominać, że nawet największy dramat kryje w sobie dodatkowe treści mącące jego powagę i patos.

Jesteśmy już w trzeciej części, czyli „epizodzie końcowym” dzieła. I nagle, z owej zimnej i statycznej sytuacji wyrasta jakże żywa i przejmująca gra trzech skrzypków solo (43), snujących – w różnej kolejności i bez dyrygenta – te same, proste motywy. Trudno o większe wzruszenie niż ów moment pojawienia się trzech – jakże obcych w tym układzie, a właśnie najprawdziwszych w swej uczuciowej wypowiedzi – głosów solowych. Wzruszenie to wzrasta, gdy milkną instrumenty dęte, a dwunastu (już) skrzypków solo podejmuje równocześnie jedną frazę (44), choć każdy gra ją swobodnie, w odmiennych wartościach i rytmach. Powtarzają oni motywy tej melodii w coraz wyższych rejonach skali, przy cichych i dyskretnych komentarzach fletów, obojów, czelesty i harfy. Gdy wszyscy skrzypkowie-soliści osiągną ostatecznie (oczywiście w różnym czasie – dyrygent nimi nie kieruje) docelowy dźwięk *c* w wy-

sołkim rejestrze, następuje ostateczna harmonizacja, osłabnięcie koniecznego szczytu, uczuciowa puenta i wygaszenie zarysowanego w tym dziele dramatu.

Tak wygląda przedstawiona w nim sama anegdota emocjonalna, determinująca budowę utworu. Rzecz jasna, nie tłumaczy ona jego całego sensu artystycznego. Trzeba posłuchać uważnie – i to nie raz – wszystkich kunsztownych detali dźwiękowych, ich czysto muzycznych relacji i powiązań, by ocenić rzeczywistą, nie tylko zewnętrznie dramatyczną wartość *Mi-parti*. (TZ – 1977)

NOVELETTE na orkiestrę

Pięcioczęściowy utwór na orkiestrę, zatytułowany *Novelette*, powstał w 1979 roku na zamówienie orkiestry National Symphony w Waszyngtonie, której szefem był Mścisław Rostropowicz. Prwykonanie dzieła odbyło się 29 stycznia 1980 roku w waszyngtońskim Kennedy Center, dyrygował sam Rostropowicz. Wielki rosyjski muzyk wystąpił na tym samym koncercie jako solista, grając *Koncert wiolonczelowy* Lutosławskiego pod dyрекcją kompozytora.

Tytuł utworu można odczytać jako myślowe nawiązanie do wcześniejszego *Livre pour orchestre*, ale – naznaczone przekorą i dystansem: tam – „książka” czy „księga”, tu – skromniejsza „noweleta” czyli „nowelka”, przy czym różnica między kompozycjami tkwi nie w ich rozmiarach (nowy utwór trwa 18 minut), lecz w koncepcji wyrazowej i brzmieniowej – lżejszej i bardziej przejrzystej w *Nowelce*. Ciekawe zresztą, że literacka nazwa „novelletta” zdomowała się bardziej w muzyce niż w literaturze, gdzie występuje rzadko; do muzyki wprowadził ją Robert Schumann jako tytuł swojego cyklu miniatur fortepianowych op. 21 – 8 *Noveletten*; później stosowali ją także inni kompozytorzy – zawsze dla określenia utworu niefrasobliwego, swobodnego i kapryśnego w formie. Tłumacząc przyjęty tytuł, Lutosławski zwierzył się Grzegorzowi Michalskiemu: „Napisałem *Novelette*, specjalnie akcentując pewną

umyślną błałość 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”¹.

Novelette Lutosławskiego stroni od dramatyzmu obecnego w jego pozostałych dużych utworach. Nosi nawet pewne znamiona żartu czy groteski. Ale określeń tych, łącznie z tytułem (i zacytowanym wyżej komentarzem autora) nie należy brać zbyt dosłownie. W istocie jest to dzieło równie „poważne” i artystycznie ambitne, jak *Livre* czy *Mi-parti*, i wiele w nim niezapomnianego piękna i subtelności, dalekich od rejonów sztuki faktycznie „lekkiego kalibru”. Pod względem wirtuozerii i błyskotliwości brzmieniowej, finezji barw, koncertowania instrumentów, misternego snucia i przetwarzania wątków motywicznych i rytmicznych – dostarcza nam przedniego artyzmu. Ale jest to wirtuozeria unikająca wielkich mas i potęgi, przyciągająca raczej przejrzystością i jasnością barwnego obrazka. Co więcej – to muzyka w szczegółach niezwykle wyrazista i obrazowo wymowna jak wyobrażenie jakiejś żywo rozgrywającej się pantomimy. Niemal każdy motyw melodyczny, każda figura rytmiczna (związana z odpowiednią barwą) może kojarzyć się z pewnym charakterystycznym gestem czy miną, czasem umyślnie przesadnymi – co właśnie stwarza nastrój trochę teatralnej groteski. Nawet diabelsko-zgrzytliwe, irytujące agresywnością akordy rytmiczne początku i zakończenia mają taki groteskowo umowny charakter. Nic tu nie jest do końca „na serio”, wszystko pokazane raczej „z przymrużeniem oka”. Przewijające się muzyczne postacie zdają się grać w stylizowanych maskach. Gdy pojawia się czasem moment prawdziwie poważny czy liryczny, kompozytor za chwilę skręca w odmienny nastrój, jakby przypominał sobie, że nad *Novelette* ma unosić się duch niefrasobliwości. Zresztą, kapryśnych zmian w toku utworu jest tutaj wiele, nawet w ramach krótkich części poprzedzających dłuższy i głębszy – jak zwykle u Luto-

¹ Cyt. za: D. Gwizdalanka i K. Meyer, *Lutosławski. Droga do mistrzostwa*, Kraków 2004, s. 260.

sławskiego – finał. Dodajmy, że powaga finału, oczekiwana przez słuchacza zaznajomionego już ze stylem tego twórcy, jest tu mimo wszystko bardziej powściągliwa niż zazwyczaj, mniej tu nie tylko patosu, ale i ostrości brzmienia – muzyka bardziej głaszcze ucho i ujmuje urodą dźwiękową niż finały *Gier weneckich*, *II Symfonii* i *Livre pour orchestre*.

Koncepcję formalną *Novelette* tłumaczą najlepiej tytuły pięciu części: *Zapowiedź*, *Zdarzenie pierwsze*, *Zdarzenie drugie*, *Zdarzenie trzecie*, *Konkluzja*. Finał nie przeciwstawia się radykalnie częściom wcześniejszym, lecz jest raczej ich wyrazowym podsumowaniem i odpowiedzią na „pantomimiczne” przygody, harce i emocje w poprzedzających go epizodach, odpowiedzią już spokojniejszą, bardziej zrównoważoną, ujętą w narracji o szerszym oddechu. Nim dojdzie do tego finału, słuchacza zajmują trzy zdarzenia-przygody, a poprzedza je krótka ich „zapowiedź” – jakby wstęp przed właściwą akcją (czy, mówiąc ściślej – ciągiem formujących ją charakterystycznych obrazków). Owe trzy kolejne części (*Zdarzenia*) różnią się między sobą charakterem i kolorytem, ale każda z nich obfituje dodatkowo w wewnętrzne jaskrawe zmiany i zwroty akcji, przy czym w każdej następnej części tych kapryśnych zmian i kontrastów jest coraz więcej. Dopiero finał przynosi pewne uspokojenie, choć relatywne: brzmieniowe przeskoki i kontrasty wprawdzie pojawiają się nadal, jednak w porównaniu z gonitwą figur i barw w poprzednich częściach przebiegają one wolniej, nie burząc ciągłości rozwoju i wyrazowego sensu płynącej niewzruszenie akcji.

Wstępna *Zapowiedź* (*Announcement*) atakuje słuchacza na początku z niesłychaną mocą i brutalnością: słychać kilkanaście rytmicznych, wściekle brzmiących akordów, które przypominają skrzypienie piłowanego drewna lub metalu, złożone są bowiem stale z septymy wielkiej w drzewie i smyczkach i odpowiadającego jej momentalnie dysonansowego współbrzmienia w blasze. Zawartość dźwiękowa tych „podwójnych” akordów zmienia się, ale pozostaje ich uporczywy rytm – jakby mechanicznego tarcia – oraz agresja zgrzytu. Z tym potężnym rytmicznym atakiem kontrastuje

delikatna, wysoka fraza skrzypiec solo o rysunku wznoszącym się i opadającym – ten wahadłowy motyw anonsuje lapidarnie przyszłe *Zdarzenie pierwsze*. Następnie ukazuje się migawkowa *Zapowiedź Zdarzenia drugiego* – pojedyncze, osobne nuty z ozdobnikami we flecie piccolo. Wreszcie – *Zapowiedź Zdarzenia trzeciego* – wystukane przez ksylofon motywy ze skokami wielkiej septymy, przerywane pauzami. Między te krótkie delikatne anonsy wpadają znów głośne „piłujące” akordy początku, teraz już tylko jako pojedyncze reminiscencje. Energia tych akordów wyzwala się po chwili w burzliwym zakończeniu części wstępnej, granym *ad libitum* przez całą orkiestrę i opartym na materiale trzech anonsów równocześnie. W drzewie rozbrzmiewają motywy drugiego, w blasze – trzeciego, a w smyczkach – rozwinięte w biegnących szesnastkach kroki anonsu pierwszego. Głośny ten tumult stopniowo cichnie i zamiera w *pianissimo*.

Druga część, czyli *Zdarzenie pierwsze* (*First Event*), jedyna w utworze ściśle dyrygowana, odcina się od wstępu jasnym i łagodnym (na początku) kolorem i wyraźną linią melodyczną tematu, który stanowi szerokie rozwinięcie pierwszej *Zapowiedzi* we wstępie. Temat prowadzi skrzypce *con sordino* przy akompaniamencie delikatnych smyczków i niektórych instrumentów dętych. Melodia jest ruchliwa i do tego kapryśna rytmicznie (ciągle zmiany metrum), ale bardzo wyrazista w kształcie i brzmieniu, zarówno ze względu na wahadłowy rysunek (ciąży ku górze, potem ku dołowi), jak i przez wybór kroków dźwiękowych (tylko półtony, trytony i wielkie septymy). Jako ciekawostkę potraktujmy spostrzeżenie, że kroki jej tworzą regularną, poziomą serię dwunastotonową, chociaż po *Muzyce żałobnej* Lutosławski w zasadzie unikał takiego formowania tematów.

W potoczysty bieg tej melodii wpada kontrastująca z nią, figlarna, „sowizdrzalska” fraza klarnetu solo (7). Po powrocie tematu smyczkowego akcja dramatyzuje się przez ostre tremola blachy i niespokojne rytmy oraz zmienne barwy w orkiestrze. Brzmienie wyraźnie się zagęszcza i kulminuje w prężnym tutti, gdzie upor-

czywy charakterystyczny rytm instrumentów dętych zdaje się przytłaczać rozwijający się wciąż temat w wysokich smyczkach. Napiecie, wzmożone masywną harmonią dwunastotonową, wyładowuje się w końcu w potężnym (fff) unisono z perkusją, po czym szybko opada. Zostaje cichy stukot tom-tomów i, jako ostatni akcent, krótkie i delikatne przypomnienie przez basklarnet frazy tematu.

Zdarzenie drugie (Second Event) różni się od poprzedniego kolorytem, fakturą i wyrazem. Może kojarzyć się z poetyką filmu rysunkowego o cienkiej kresce, przedstawiającego zabawną historyjkę. Na początku występują rozproszone dźwięki-punkty z ozdobnymi przednutkami, każdy w innym instrumencie (na zmianę róg angielski, fagot, klarnet) i w innym rejestrze. Z tej „punktualistycznej” aury wyrasta po chwili śpiewna melodia fagotu, a towarzyszą temu krótkie, oderwane akordy fortepianu, harf i marimby.

Nagle powstaje zamieszanie w postaci niespokojnej scenki instrumentów dętych, w wyniku której odsłaniają się piękne, nabrzmiałe uczuciem motywy smyczków fortissimo (20). Odpowiedzią na nie jest grzmot perkusji z tubą i potężna lawina świszczących gam chromatycznych całego zespołu dętych z glissandami rogów. Po tej króciutkiej dramatycznej kulminacji muzyka raptownie się ucisza i roztacza się leniwy spokój z delikatnymi figurkami instrumentów drewnianych. Wraca „punktualistyczny” początek, ale w miejsce śpiewnej melodii fagotu słyszymy teraz flet piccolo – z towarzyszeniem brzęczących akordów fortepianu, harf i marimby, podobnie jak na początku.

Zdarzenie trzecie (Third Event) to najbardziej ruchliwa, błyskotliwa, kolorowa i wirtuozowska – w żonglowaniu atrakcyjnymi dla ucha barwami – część utworu. Otwiera ją furkot wirujących nisko szesnastek grupy skrzypiec, którym odpowiada w rogach główny motyw rytmiczny, anonsowany w *Zapowiedzi*. Po pauzie dialog ten się powtarza i znów na moment milknie, po czym słyszymy dłuższe migotliwe figury orkiestry bez instrumentów dętych blaszanych, za

to z dwiema harfami i czelesta, co daje brzmienia jasne i subtelne. W skrzypcach staccato (26) uwydatnia się główny motyw – tym razem w takiej postaci interwałowej, jaką w *Zapowiedzi* przedstawiał ksylofon. Szybkie figury orkiestry co chwilę raptownie zatrzymują się na pauzie – powstaje efekt wyrazowy kojarzący się ze scherzami Chopina, choć w jakże innym świecie dźwiękowym.

Tok muzyki staje się jeszcze bardziej kapryśny, gdy pojawiają się krótkie energiczne glissanda smyczków (29-31); działają one jak gesty odsłonięcia coraz to innego widoku. Przed i po takim glissandzie rozbrzmiewa wciąż inna delikatna barwa, a to fortepianu i czelesty z fletem, a to harf z klarnetami, a to dzwonek i czelesty z wysokimi figurkami dwojga skrzypiec solo. Gdy wchodzi wreszcie (długo nieobecna) blacha, muzyka nabiera większej energii i kulminuje gwałtownymi, opadającymi staccato szesnastkami drzewa. Po tym rozbłysku rozprasza się w pojedynczych, oderwanych motywach i dźwiękach, by utonąć w ciszy.

Część finałowa *Konkluzja (Conclusion)*, najdłuższa w utworze, odróżnia się od poprzednich, scherzowo-kapryśnych, większą powagą i powolniejszym tempem rozwoju, także – nazwijmy to – szerszą przestrzenią akcji. Rozpoczyna się cicho w najniższych rejestrach harf i klarnetów, które grają (polifonicznie i częściowo imitacyjnie) surowo wyselekcjonowane interwały i motywy. Następnie muzyka rozrasta się wyżej we flecie i oboju. Najważniejszym jednak wątkiem (i barwą) w tym splocie okazują się smyczki – dwugłos I i II skrzypiec, które prowadzą szeroko zakrojony śpiew na wybranych – małych, ale zmiennych – skalach o egzotycznym brzmieniu (np. *f-ges-a-b*, *h-d-es-fis*). W kolejnych frazach melodii uwydatniona jest zawsze podstawowa nuta, do której motywy powracają, ale która się przesuwają: *f*, potem *g*, *a*, *h*, *c* – co sprawia wrażenie, jakby muzyka powoli wstępowała po schodach, zatrzymując się na coraz wyższym stopniu. Z tego dążenia ku górze rodzi się coraz drobniejszy ruch, aż w końcu figury skrzypiec zlewają się z ruchliwością coraz gęściejszej i coraz bardziej migotliwej orkiestry.

Ciężkie akordy fortepianu (po 45) otwierają odcinek niespokojny i przynoszący zderzenia kontrastowo różnych barw grup instrumentalnych. Mamy wrażenie pojawiania się i znikania różnych obrazków. Uwagę przyciągają zwłaszcza brzmienia grupy instrumentów „dźwięcznych” (dzwony, dzwonki, wibrafon, celesta, harfa), a także – grupy siedmiu skrzypiec solo w wysokim rejestrze. Drugą cezurą w przebiegu są rytmiczne uderzenia kotłów i niskich dźwięków fortepianu (49a) – w tym momencie zaczyna się mocny wzrost napięcia: energiczne głosy puzonów i rogów, za tym burzliwe, coraz szybsze ruchy całej orkiestry, zwłaszcza instrumentów dętych, dochodzące do kulminacji (ale bez nadmiernego dramatyzmu, właściwego innym finałom u Lutosławskiego), po której następuje raptowny spadek dynamiki i uspokojenie. Muzyka rozprasza się w coraz wolniejszych i oderwanych motywach pojedynczych instrumentów, wreszcie cichnie. I nagle na koniec rozbrzmiewają głośnie, brutalne, zgrzytliwe akordy orkiestry w rytmie „piłowania”, znane z początku utworu – jakże zaskakujący i trochę sztuczny efekt jego zamknięcia. (TZ)

KONCERT PODWÓJNY na obój i harfę

W latach sześćdziesiątych jedną z gwiazd festiwali muzyki współczesnej stał się młody (ur. 1939) szwajcarski oboista (później znany też jako dyrygent i kompozytor) Heinz Holliger.

Urzeczeni jego wirtuozowską grą, pisali dlań utwory czołowi kompozytorzy awangardowi – m.in. Stockhausen, Berio, Penderecki. W połowie lat siedemdziesiątych Paul Sacher (ur. 1906), sławny jeszcze przed wojną dyrygent szwajcarski, z którego inicjatywy powstało kilka arcydzieł Bartóka, Strawińskiego, Hindemitha, Honeggera, poprosił Witolda Lutosławskiego o skomponowanie utworu dla festiwalu w Lucernie, w którym jako solista wystąpiłby Holliger. Lutosławski zamówienie przyjął z wielką ochotą i w roku 1980 ukończył *Koncert podwójny* na obój, harfę i orkiestrę kameralną, w którym partię harfy miałyby wykonać małżonka oboisty – Ursula, występująca często w duecie z mężem. Prawykonanie odbyło się 24 sierpnia 1980 roku w Lucernie, grali Holligerowie z orkiestrą Collegium Musicum Zurich, dyrygował Paul Sacher.

Pierwszą uderzającą cechą w budowie nowego dzieła jest powrót Lutosławskiego do klasycznego schematu cyklicznego: szybkie i ruchliwe części skrajne rozdziela powolny, liryczny ustęp środkowy, zgodnie z wielką, dwuwiekową tradycją koncertu od Vivaldiego do Bartóka. Wygląda więc na to, że Lutosławski porzucił już

swoją ulubioną (nową) koncepcję „dwustopniowego” budowania formy utworu, kultywowaną od *Kwartetu i II Symfonii*: najpierw długi szereg zmiennych, szybko wygasających „momentów muzycznych” – w charakterze wyczekującego wstępu i dopiero potem właściwa, zdecydowana już akcja dramatyczna. (Schemat ten reprezentował także, mimo pozornie czteroczęściowej formy, *Koncert wiolonczelowy*).

Co prawda i tu można by się doszukiwać resztek takiego postępowania – wszak początkowy ustęp składa się z szeregu krótkich i zmiennych epizodów, pozostałe części łączą się zaś bez przerw, więc jakby przeciwstawiają się razem tej pierwszej; byłaby to jednak zbyt spekulatywna (na przekór ekspresyjnemu działaniu muzyki) próba podciągnięcia nowego utworu pod wspomniany, w istocie porzucony już schemat. Mimo „segmentowej” (początkowo) budowy pierwszej części, stanowi ona jednak wyraźnie zwartą całość rozwojową i dramatyczną, i jest równorzędnym epizodem w stosunku do pozostałych części *Koncertu* (też, pomimo *attacca*, wyraźnie sobie przeciwstawionych). Wreszcie – zawartość wyrazowa finału (groteska) i jego wirtuozowskie – nieco zdawkowe – zakończenie nie mają nic wspólnego z przejmującą, pełną głębokiego znaczenia puentą, jaka pojawiała się na końcu w poprzednich dziełach Lutosławskiego (włącznie z *Przestrzeniami snu* i *Mi-parti*). Główny ciężar ekspresyjny kompozycji przypada raczej na część środkową (tak jak to się dzieje np. w *Konercie fortepianowym A-dur* Mozarta lub w *Konercie f-moll* Chopina).

Triumfuje tu więc wyraźnie stary schemat klasyczno-romantyczny, jak się okazuje – ciągle świeży i żywotny, pasujący do nowych treści i środków dźwiękowych równie dobrze, jak pasował niezmiennie do stylu Bacha, Beethovena, Czajkowskiego, Bartóka, mimo ich krańcowo różnych postaw i języków. Dostrzegamy tu nawet reminiscencję allegro sonatowego – wprawdzie nie w pierwszej części, ale za to w finale. A przy tym trudno znaleźć w *Konercie podwójnym* jakiegokolwiek znamiona stylistycznych nawrotów do tradycji (jakich nie brak u wielu współczesnych kompozytorów) –

przeciwnie, dzieło to jest świadectwem dalszej ewolucji oryginalnego języka dźwiękowego Lutosławskiego i jego nowych środków ekspresji.

Drugą uderzającą cechą tego utworu jest szczególne bogactwo i jaskrawość kontrastów w przebiegu, ostre eksponowanie przeciwieństw, często ryzykowne skoki w zakresie brzmienia, kształtu figur dźwiękowych i typu wyrazu. Kontrasty te działają tym silniej, że tok narracji jest bardzo zwięzły i treściwy, bez bujnych rozwinięć, bliski raczej koncepcji concertina (to jeszcze jeden dowód charakterystycznej powściągliwości Lutosławskiego, jego awersji do nadmiernego „przegadania” kwestii, pomysłu, który inny kompozytor eksploatowałby do końca łatwo dostępnymi środkami). Powściągliwość ta wyraża się także w bardzo przejrzystej fakturze i instrumentacji: zawsze tylko wyselekcjonowane instrumenty, „cienkie” efekty brzmieniowe, unikanie gęstości; partyturę tę można grać na fortepianie niewieloma palcami.

Najcenniejsza zdobycz *Koncertu podwójnego* to jego indywidualna wizja duetu instrumentalnego oboju i harfy. Chyba jeszcze nigdy te dwa instrumenty nie zabrzmiały razem tak spójnie i przekonująco, tworząc określoną jedność muzyczną – w sensie fakturalnym, kolorystycznym, harmonicznym, wyrazowym, czy też po prostu stylistycznym – jako pewna odrębna, niezastąpiona jakość. Chociaż nie zawsze występują one równorzędnie. W I części (poza pierwszym występem) na plan pierwszy zdecydowanie wysuwa się obój, a harfa raczej dyskretnie mu akompaniuje; równorzędność solistów ujawnia się najpełniej w części II i jeszcze czasem w finale. Osobną sprawą jest rola pozostałych instrumentów (smyczków i perkusji), dodawanych lub przeciwstawianych solistom, odpowiednio do rozwoju akcji (muzycznej fabuły) *Koncertu*.

Przyjrzyjmy się teraz koncepcji poszczególnych części dzieła. Część I *Rapsodico* bazuje w swej ekspozycji na wielokrotnym przeciwstawianiu (przeplataniu) „grubych”, agresywnych brzmień smyczków i „cienkich”, finezyjnych fraz samego oboju z harfą. Owe kolejne duety, choć raz po raz brutalnie przerywane, tworzą

jednorodny wątek ewolucyjny. Grane są *ad libitum* (bez kresek taktowych) i mimo braku szczegółowej synchronizacji obydwie partie świetnie z sobą harmonizują. Są one zawsze dźwiękowo ograniczone: harfa wykorzystuje coraz to inną skalę siedmiostopniową (więc np. *his-cis-d-eis-fis-g-as*), zaś obój – pozostałe pięć dźwięków (więc np. *a-b-h-dis-e*). Razem wynika stąd pełny materiał dwunastotonowy. Partia oboju dominuje swym rysunkiem melodycznym – bardzo wyraźnym i łatwo zapadającym w pamięć, choć całkowicie niezależnym od tradycyjnych wzorów – i zarazem błyskotliwością charakterystycznych figurek.

Kolejne odcinki duetowe rozwijają się (mimo smyczkowych przerywników, zresztą coraz krótszych) w sposób ciągły i naturalny; wzmagają się ich ruchliwość i niepokój, zmiany są coraz szybsze, aż wreszcie uderzenie perkusji rozpoczyna zupełnie nową, dramatyczną fazę przebiegu. Jej ściśły puls taktowy wiąże się (jak zwykle u Lutosławskiego) z brakiem stabilizacji materiałowej, przepływem coraz innych dźwięków, co budzi skojarzenie z klasycznym efektem perypetii przetworzeniowej. Rytmiczna, falująca progresjami figura smyczków staje się tłem dla niespokojnych, nieregularnych i postrzępionych fraz oboju i harfy. Postęp ten prowadzi do kulminacji z wybuchem perkusji (24), po czym wraca samotny, delikatny dwugłos solistów (*ad libitum*) zakończony jakby pełnym humorem „pogwizdywaniem” oboju.

Część II *Dolente* to przejmująca liryczną prostotą i intymnością scena poetycka. Wstęp i dwukrotne przerywniki instrumentów smyczkowych, w postaci arcsubtelnego pizzicata, tym razem nie przeciwstawiają się solistom, lecz wplatają się zgodnie w ogólny nastrój. Pięknej, bolesnej melodii oboju (podobnej nieco do kantyleny z *Koncertu wiolonczelowego*) towarzyszą nie mniej ujmujące w następstwach interwałowych, oszczędne frazy harfy; razem tworzą one niezapomniany w swym melodyczno-harmonicznym kształcie duet. Głęboko ekspresyjny sens tej części tkwi jednak nie tylko w układzie motywicznym fraz, lecz bodaj jeszcze bardziej w ich ogólnej linii rozwojowej, w jej wzlotach i opadaniu, w narracji ko-

lejnych epizodów, w wariacyjnych nawrotach do frazy początkowej, w całościowym zakomponowaniu tej lirycznej scenki.

Po pierwszym, dłuższym „łuku emocjonalnym” (temat, uniesienie melodyczne na większych interwałach, wzruszający powrót tematu w zmienionej wersji), następują zmienne epizody, z których szczególnie pozostają w pamięci tajemnicze harmonie wibrafonu oraz marimby i towarzysząca im reakcja urywanych (jakby „nasłuchujących” czegoś w oddali) fraz oboju i harfy (35). Po krótkim, burzliwym epizodzie solistów z samą perkusją (kotły, bongosy i tom-tomy) część ta kończy się cichym, intymnym śpiewem na tle fantastycznych glissand smyczków.

Nastrój ten przerywa brutalnie część III *Marciale e grottesco* z ostrym, karykaturalnym tematem oboju (bez harfy) i staccatami smyczków. Temat ten rozwija się długo, przy zmiennej – pikantnej – kolorystyce orkiestry, po czym następuje kontrast: obój milknie, wkracza harfa – poważnie, dostojnie, prawie konsonansowo. Środkowy epizod finału przynosi konflikt solistów: obój odzywa się zgrzytliwym, agresywnym brzmieniem (tony kombinowane) i na zmianę żalonym lamentem (progresyjne obniżanie interwałów ćwierćtonami – 68-72), harfa zaś odpowiada czystymi, dźwięcznymi figurkami. Wreszcie oba instrumenty godzą się w jeszcze jednym samotnym, ornamentalnym duecie (*ad libitum*) – jak w poprzednich częściach. Ale ostatecznym rozwiązaniem jest reprzyza groteskowego tematu (84), gdzie obój, harfa i na dobitkę jeszcze ksylofon (jako nagle trzeci partner) – pędzą zgodnie i wesoło w ostro pulsujących rytmach. Galopadę tę kończy błyskotliwa koda.

Tak wygląda najogólniej wspomniana „fabuła muzyczna” utworu. Na koniec chciałbym dodać jeszcze parę czysto subiektywnych uwag krytycznych. *Koncert podwójny* – w jego kształcie, precyzyjnej realizacji pomysłów, architekturze, bogactwie wyrazu – uważam za jedną z najbardziej mistrzowskich kompozycji Lutosławskiego. Niemniej odczuwam pewne wewnętrzne opory wobec niektórych zawartych w niej pomysłów. Karykaturalnie banalny (mimo atonalnych środków!), rytmiczny temat III części jest zbyt sprzeczny

z moim pojęciem gustu muzycznego, bym mógł go słuchać bez przykrości (choć akceptuję w muzyce pewne groteskowe skrzywienia i uproszczenia, np. u Szostakowicza). Tutaj wspomniany pomysł nie przekonuje mnie, wywołuje jakiś niesmak, zwłaszcza że tak dosadnie (bez chwili na najmniejszą refleksję – attacca) przecina wrażenie cudownej II części. Ostentacyjna prostota tego pomysłu, powtórzona w zakończeniu (i sprzeczna z klimatem całości), pozostaje na koniec tak natrętnie w pamięci jako motyw dominujący, że zaciera wspomnienie tylu innych dyskretnych i finezyjnych pomysłów, jakich w tym dziele nie brak.

To jedno zastrzeżenie. Drugie dotyczy ostrego, maksymalnie jaskrawego przeciwstawienia brzmienia smyczków i charakteru partii solistów w I części, w moim odczuciu posuniętego zbyt daleko, ze szkodą dla spójności stylistycznej. Mam tu podobne wrażenie, jak w wypadku dramatycznych interwencji trąbek w *Koncertie wiolonczelowym*: rozumiem sens pojęciowy tego przeciwstawienia i jego funkcję formalną, natomiast nie wiąże mi się to w całość muzyczną (stylistyczną), a w każdym razie wiąże z trudem.

Tyle osobistych zastrzeżeń. Ważniejsze są chyba jednak fascynacje. Moja wielka fascynacja dotyczy środkowej części *Koncertu*. Uważam ją za muzykę natchnioną, rzadki podarek dzisiejszej twórczości, w którym można znaleźć nie tylko powód do aprobaty, szacunku czy podziwu, ale także coś wyjątkowego, co po prostu chwyta za serce i co się zdarza nieczęsto nawet u największych kompozytorów. Tak silnego poruszenia nie doznałem jeszcze przy żadnej kompozycji instrumentalnej Lutosławskiego i mógłbym je porównać tylko z fascynacją dla *Paroles tissées*, które uważałem dotąd za szczytowe dzieło tego twórcy.

W pozostałych częściach *Koncertu* jest wiele znakomitej muzyki, a także wiele subtelności wyrazowych, ekspresyjnych, które – przez szczególną dyskrecję i powściągliwość artysty nie będą zapewne nigdy konkurować z dosadnością emocjonalną wielu popularnych twórców. Uważam to jednak za zaletę: kto zdoła je dostrzec – przeżyje je tym silniej (i głębiej). (TZ – 1980)

III SYMFONIA

W roku 1983 siedemdziesięcioletni kompozytor ukończył wielkie dzieło, które śmiało można uznać za szczyt symfonicznego nurtu jego twórczości, i to z niejednego powodu. Budzi ono podziw zarówno świetnością kolorów i blaskiem szaty brzmieniowej, bogactwem pomysłów, inwencją motywiczną i harmoniczną, jak i mądrością architektonicznej konstrukcji, mistrzostwem techniki, wreszcie – siłą ekspresji. Takie wrażenie szczytowego ukoronowania musi sprawiać *III Symfonia* na słuchacza znającym całą spuściznę mistrza, nawet jeśli docenia on piękno innych opusów Lutosławskiego, również tych z lat ostatnich. To dzieło wydaje się niezrównane w każdym elemencie.

Efektowność i wirtuozeria figur orkiestrowych, różnorodność kolorystycznych odcieni, dynamizm i błyskotliwość w koncertowaniu instrumentów i ich grup zdają się przewyższać nie tylko sławny pod tym względem *Koncert na orkiestrę* (1954), ale i dzieła dojrzałego okresu, jak *II Symfonia*, *Livre pour orchestre* czy *Mi-Parti*. *III Symfonia* wybija się ponad inne partytury Lutosławskiego także mistrzowskim zaplanowaniem dramaturgii przebiegu, rozkładu napięć i kontrastów. Wyróżnia ją rozpiętość środków dźwiękowych i sposób kierowania emocjami i nastrojami. To wielka i pełna przepychu budowla, złożona z niezliczonej ilości detali i ornamentów, a równocześnie – pełna rozmachu muzyczna „opowieść”, obfitująca w zmienne wydarzenia, różnorodne treści wyrazowe – od nastrojów figlarnych do uczuć silnie dramatycznych i wybujałych, sięgających niemal ekstazy.

Lutosławski wykorzystuje tu cały swój nowy oryginalny warsztat wypracowany w poprzednich latach. Jednak nie rezygnując ze środków awangardowych (wyrosłych z doświadczeń po roku 1960), proponuje pewną szerszą syntezę – nie ze stylem własnej wcześniejszej twórczości, lecz po prostu z tradycyjnymi ideałami wielkiej sztuki, żywymi w różnych epokach. W partyturze *III Symfonii* nie brak całych stronicy utrzymanych w nowej technice kontrolowanego aleatoryzmu czyli gry *ad libitum* (muzycy, jak soliści, grają swoje partie bez dyrygenta, według własnego wyczucia rytmu i tempa), technika ta nie dominuje jednak całości przebiegu; odcinków tak kształtowanych jest znacznie mniej niż w poprzednich utworach. Obok „aleatorycznej” swobody, na znacznych obszarach panuje rytmiczny rygor, do głosu dochodzą tradycyjne, zdecydowane, miarowe rytmy, jak w temacie części głównej. Obok figur „sonorystycznych”, działających tylko kształtem ruchu i brzmieniem, pojawiają się także wyraźne linie melodyczne, zapadające głęboko w pamięć, jak ta z finałowego *Lento*. „Czas najwyższy powrócić do melodii – mówił twórca – ale nie do melodii XIX wieku, lecz do nowej melodii, z użyciem wszystkich dwunastu dźwięków naszej skali. Zaniebano ją, ponieważ są kompozytorzy, którzy uważają, że unikanie melodii jest ich obowiązkiem”¹. Ukłonem w stronę tradycji są też całe sekcje prowadzone w regularnej fakturze polifonicznej.

W budowie dzieło nie przypomina tradycyjnych symfonii. *III Symfonia* jest kompozycją jednoczęściową, w tym sensie, że jej przebiegu nie zatrzymują żadne przerwy, grana jest attacca. Lutosławski sięga tu znowu do ulubionego przez siebie sposobu budowania utworu z dwóch przeciwstawnych części czy może raczej faz, aktów. Część pierwsza pełni rolę przygotowania, a właściwą, poważną akcję muzyczną przynosi część druga. „Jej zadaniem [części pierwszej – przyp. B.S.Z.] – pisze kompozytor – jest tylko przy-

¹ Wypowiedź kompozytora w filmie K. Zanussiego, *Witold Lutosławski in Conversation with Krzysztof Zanussi*, BBC 1989.

ciągnąć uwagę słuchacza, rozbudzić jego zainteresowanie, nigdy nie przynosząc mu całkowitej satysfakcji. Chodzi o to, by w czasie wykonywania pierwszej części słuchacz pozostawał w oczekiwaniu na coś ważniejszego, co ma dopiero nadejść. Być może w słuchaczu obudzi się nawet niecierpliwość. I dokładnie w tym momencie pojawia się część druga, przynosząc główną ideę utworu”². Wcześniej w *II Symfonii* kompozytor nadał obu rozdzielonym członom tytuły: *Hésitant* i *Direct* (Wahając się i Wprost). Określenia te pasują także trochę do *III Symfonii*, tutaj jednak części te nie są formalnie rozdzielone, a i same rozpadają się na mniejsze człony, co sprawia, że konstrukcja utworu jest dodatkowo złożona, ale pomimo to nie trudno sprowadzić ją do dwufazowego schematu. Co prawda w części głównej wyróżnia się na końcu bardzo odrębny ekspresyjnie epilog (*Lento*), wyrazowe dopełnienie dramatu, jednak część ta razem z epilogiem tworzy wyraźną całość, która w swoim ciężarze gatunkowym i powadze przeciwstawia się lżejszej, uczuciowo zmiennej i kapryśnej w pomysłach części wstępnej.

W przebiegu części wstępnej można wyróżnić trzy epizody, które poprzedza rodzaj introdukcji. Epizody te rozdziela krótki, lapidarny przerywnik; energiczna, czterodźwiękowa repetycja dźwięku *e*. Ona też rozpoczyna i kończy całą symfonię. Figura ta, atakująca słuchacza jak ostry sygnał alarmowy, może się kojarzyć z pomysłem rytmicznym głównego motywu *V Symfonii* Beethovena, z tzw. „motywem losu”. Brak tu jednak charakterystycznego w temacie Beethovena kroku tercji. Powtórzona jest tylko jedna nuta i motywu tego Lutosławski nie traktuje jak temat. Przeciwnie, tę maksymalnie oschłą i brutalną w swej prostocie formułę ostentacyjnie przeciwstawia i oddziela od wykwintnych pomysłów rzeczywistego toku muzycznego symfonii.

Po takim sygnale otwarcia, działającym jak potężne uderzenie (orkiestra, wybijające się trąbki, puzony, ksylofon), rozbrzmiewa cicha „introdukcja” – delikatne „ćwierkanie” fletów powtarzających

² W. Lutosławski, Program Festiwalu „Warszawska Jesień” 1984, s. 237.

ad libitum proste motywy, rozwijane przez pozostałe instrumenty dęte. Rozedrgane, filigranowe motywy uspokajają się i ustępują miejsca statycznym dźwiękom, jakby bez wyrazu. Ostry sygnał-przerywnik atakuje ponownie (2), wywołując po raz drugi reakcję „ćwierkających” fletów, co sprawia wrażenie powtórzenia początku utworu. Powtórka ta sugeruje, że to na razie tylko „przymiarka” i tak naprawdę utwór jeszcze się nie zaczął, nawet w swojej części wstępnej.

Dopiero trzeci taki sygnał (3) anonsuje właściwy początek części wstępnej – rozpoczyna się pierwszy epizod. Szybkie, wijące się motywy (ruchy smyczków) przerywane są pauzami, jakby wciąż na nowo podrywały się do lotu, wyżej i wyżej. Zarysowują się napięcia, które jednak nie dochodzą do spodziewanej pełni, lecz rozładowują się w jasnych, migotliwych figurkach drzewa. Dialog pomiędzy tymi rozbieganymi triolami a gwałtownymi „bryzgami” fortepianu, czelesty i ksylofonu stwarza nastrój radosny, pełen jaskrawych kolorów. Nie ma tu melodii, a uwagę słuchacza przykuwa ruch i brzmienie, plastyka zmieniających się barw i deseni, niespokojne, dynamiczne falowanie. Beztróskie zabawy i gonitwy zastygają w końcu na „sennych”, statycznych motywach klarinetów z fagotem (granych *ad libitum*).

Ponowny przerywnik-sygnał otwiera drugi epizod (11), powolniejszy od pierwszego i całkowicie od niego odmienny. Różek angielski snuje charakterystyczną kanciastą melodię o groteskowym wyrazie, tak jakby na scenie pojawiła się dziwaczna postać krocząca zabawnie po niepewnym gruncie (ciemne, glissandowe szmery harfy i fortepianu). Pełen barwnych kontrastów obrazek pozostawia też w pamięci inne motywy, jak uporczywie powtarzana nuta skrzypiec „gis” z marimbą, zakończona glissandem; przyciszone repetycyjne akordy fanfarowe blachy; komiczna, cudacznie taneczna fraza skrzypka solo z czelestą. Ta barwna i kapryśnie odmieniana pantomima różnych dźwiękowych postaci w końcu zanika. Pozostają tylko, jak w poprzednim epizodzie, „nudne” motywy klarinetów z fagotem.

Trzeci epizod pierwszej części (19), jeszcze mniej ruchliwy od poprzedniego, rozpoczynają powolne, niskie, skradające się tajemniczo, motywy wiolonczel pizzicato i harfy. Trochę niesamowity nastrój dopełniają dziwaczne w kształcie rytmiczne frazy glissandowe smyczków. Mroczny koloryt rozjaśnia się, gdy akcja przenosi się do wysokich rejestrów drzewa i rozwija się w delikatnych obrazkach o czułym, lirycznym nastroju. Jej tok, analogicznie jak w dwóch poprzednich epizodach, zamiera na „sennych”, obojętnie brzmiących motywach drzewa.

Agresywny sygnał-przerywnik instrumentów dętych, tym razem rozbudowany (nuta ϵ wielokrotnie, nieustępliwie powtarzana), uruchamia całą złożoną machinę wydarzeń części głównej (*Vivo* – 31). Ma ona pewne cechy allegra sonatowego. Akcję inicjuje energiczny pierwszy temat o ostrym konturze rytmicznym, w altówkach, a jego najważniejszą częścią są miarowe repetycje charakterystycznego ósemkowego motywu. Mógłby on być efektownym tematem fugi, jednak nie jest to fuga. Melodię tematu uparcie powtarzaną (z modyfikacjami) przez altówki wzbogacają kontrapunkty kolejno wprowadzanych trzech głosów smyczków z ich własnymi chromatycznymi motywami. Polifonię tę przerywa ponowny ostry motyw sygnałowy instrumentów dętych, obwieszczaając wejście drugiego tematu (37). Jest nim szeroko rozpięta na długich nutach, dążąca ku górze melodia smyczków, przyozdobiana ornamentálnymi figurkami fortepianu, drzewa i perkusji – nabrzmiała mocnym uczuciem.

Kolejny natrętny repetycyjny przerywnik (ale już nie na nucie ϵ , lecz na ósmiodźwiękowym akordzie) otwiera wielką sekwencję



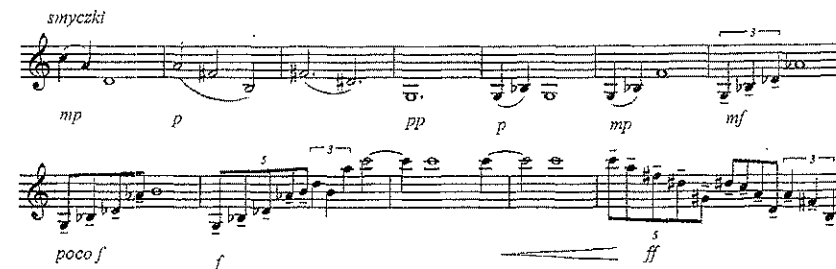
III Symfonia, temat części głównej (*Vivo*)

(uwaga: znak chromatyczny dotyczy tylko nuty, przed którą stoi)

przetworzeniową (40) – fazę ostrych napięć, zderzeń i wyładowań, znajdujących ujście w kolejnych, coraz to potężniejszych i gwałtowniejszych kulminacjach. Początkowo przetwarzane są chromatyczne motywy-kontrapunkty melodii pierwszego tematu, potem także duże, wznoszące się kroki drugiego tematu. To na nich właśnie opiera się, wyróżniający się w całej części, imponujący potęgą koncert na instrumenty blaszane (45-46), zwieńczony pierwszą, jeszcze nie najmocniejszą kulminacją. Drugi etap przetworzenia rozpoczynają charakterystyczne ciche motywy pokrewne tym z trzeciego epizodu części wstępnej (49). Tym razem napięcie budowane jest długo i uporczywie. Najpierw słyszymy tylko motywy grane pizzicato, potem arco, z efektownym na koniec falowaniem triol w różnych głosach, jakby czaiła się w nich jakaś tajemnicza siła; stopniowo rozwija się wspaniała, kunsztowna polifonia instrumentów smyczkowych.

Uderzenie dzwonów i marimby (po 61) anonsuje ważny zwrot akcji, wracają motywy głównego tematu. Jego ósemkowy, rytmiczny motyw, niezmordowanie eksponowany i przetwarzany, niezauważenie przeradza się w reprzykę. Wielka kulminacja to już triumf tego tematu i jego miarowych ósemek, rozbrzmiewających teraz w wysokim rejestrze drzewa i w smyczkach. Energia rytmu wreszcie eksploduje z potęgą gęstego, ulewnego deszczu – jest to niezapomniany dla słuchacza, mocno poruszający efekt dźwiękowy (72). Niebawem słyhać też reprzykę drugiego tematu, szeroko rozspiewaną melodię, uczuciowo napiętą niemal do granic ekstazy (73). W aurze emocjonalnego natężenia dochodzi do trzeciej, ostatecznej kulminacji całego dzieła. Potężne glissanda trąbek i puzonów oraz fortissimo rytmicznego, ósemkowego tematu (77) – to szczyt, z którego pozostaje już tylko powolne schodzenie, zaburzane rozbrzmiewającymi coraz ciszej groźnymi pomrukami.

Ale to nie koniec utworu, jest jeszcze epilog (*Lento* – przed 81), ostatni akt dramatu, którego ciężar gatunkowy sprawia, że można go określić jako osobne ogniwo – jako finałową część symfonii. Mimo wyciszenia gwałtownych konfliktów, atmosferę spokoju początkowo



III Symfonia, śpiewna melodia w epilogu (*Lento*)

zakłócają jeszcze powracające ponure warknięcia i burzliwe ruchy drobnych figurek. Rychło jednak wydobywa się coraz mocniej czysty, nasycony ogromnym uczuciem śpiew smyczków. Na długich, akcentowanych nutach grają one unisono (przed 82), forte, namiętną, wznoszącą się frazę. Wyłania się z niej cicha liryczna melodia z zapadającym w pamięć, znaczącym gestem – motywem tercji i kwinty w dół. Nabrzmiąły żarliwą emocją śpiew wznosi się następnie coraz wyżej i wyżej. Muzyka nabiera cech uderzająco romantycznych, mimo użycia w niej nowych z gruntu harmonii i niekonwencjonalnych kontrastów w kształtowaniu przebiegu oraz zaskakujących zestawień barw orkiestrowych. Gdy w ostatnim odcinku odzywa się „bicie zegara” (93) – fortepian z harfą wystukują powoli i rytmicznie niskie dźwięki – główną kantylenową melodię finału podejmują i rozwijają instrumenty dęte. Ten śpiew rozrasta się, rozprzestrzenia, potężnieje (w polifonicznej fakturze), a gdy przejmują go ponownie smyczki, uczuciowe natężenie muzyki sięga zenitu. Po glissandowych falowaniach, przy akompaniamencie drobnych figur dźwięcznej perkusji i głębokich akordów puzonów i tuby muzyka osiąga apogeum i każe niemal myśleć o jakimś doniosłym, metafizycznym akcie czy też misterium.

Tę nadzwyczajną ekspresję nagle „odczarowują” w kodzie gwałtowne ruchy orkiestry fortissimo, przypieczone krótkim i twardym sygnałem „przerywnikowym” czterech *e tutti*, zamykającym utwór. (BS)

ŁAŃCUCH I na orkiestrę kameralną

Jeśli charakterystykę wielkiej osobowości twórczej próbuje się oprzeć na kryteriach i miarach zaczerpniętych z dzieł innych twórców, to zawsze wyniknie stąd jakieś głupstwo. Takim głupstwem jest nierzadka u nas opinia o muzyce Lutosławskiego, że jest sztuką mistrzowską, lecz... wewnątrz chłodną, że forma góruje w niej nad uczuciem, że bardziej chodzi tu o dźwiękowy porządek, doskonałość konstrukcji, elegancję, błyskotliwość niż o bezpośrednie przeżycie, wzruszenie, uczuciowy wyraz.

Naprawdę rzecz ma się inaczej. Ciekawe wszakże, iż owe wymienione tu w pierwszej kolejności walory sztuki Lutosławskiego docierają do jej odbiorców (i entuzjastów!) zawsze najpierw: mówienie o jej formalnej doskonałości stało się już prawie banałem, podczas gdy jej bogatej sfery ekspresyjnej dotąd u nas prawie nie zauważono. Sam nie uchroniłem się od takiej właśnie kolejności rozpoznania. Fascynację bezsprzecznym mistrzostwem warsztatu autora *Preludiów i fugi* mam już jednak za sobą, a tym, co mnie w ostatnich latach olśniewa i porusza, jest niezwykle sugestywny wyraz jego muzyki.

Oczywiście, wyraz ten niewiele ma wspólnego z patosem Czajkowskiego, Szostakowicza czy choćby Pendereckiego, z muzyką, która o swojej podniosłej ekspresji informuje nas jakby z góry i już

z daleka – nim jeszcze zdążymy przyjrzeć się jej szczegółom. Ekspresyjność muzyki Lutosławskiego, jej liryczny gest, kryje się właśnie w szczegółach. Chociaż z ich ciągu wynika pewna ogólna, szerzej zakrojona dramaturgia utworu, budująca czasem mocne napięcia (stanowi ona odrębny, wielki temat!), to przecież cała poruszająca nas żywość muzycznego wyrazu wyrasta z wrażliwego – zróżnicowanego – ukształtowania jednostkowych detali. Wyraz rodzi się zatem z konkretnie modelowanych motywów, fraz, melodii, ich interwałów, rytmów i figur.

Każdy kolejny kształt melodyczno-rytmiczny w utworze Lutosławskiego, każdy kolejny kontur figury dźwiękowej jest w istocie bardzo żywą, sugestywną formułą wyrazową; wydaje się odwzorowaniem jakiegoś ludzkiego gestu, mimiki, uczuciowej intonacji mowy. Nie ma tu jednoznacznych treści; sens tych fraz odbieramy uczuciowo, nie semantycznie. A jednak te formuły zawsze COŚ wyrażają; można to „coś” nawet próbować uchwycić słowami, dobierając najbardziej odpowiednie przymiotniki, będą to jednak uproszczenia. Wyraz tej muzyki wymyka się słowom; łatwiej dałoby się go opisać jakimś sugestywnym aktorskim ruchem, gestycznym czy mimicznym znakiem, niż dyskursywnym pojęciem.

Istotne przy tym, że melodia Lutosławskiego (bo chodzi tu przede wszystkim o rysunek melodyczny) nie zawdzięcza swej ekspresyjności żadnym gotowym wzorom dźwiękowym, żadnym umownym schematom muzyczno-wyrazowym, do jakich od dawna przywykliśmy; jest od nich niezależna zarówno w budowie interwałowej (zdradzającej własny, precyzyjny porządek), jak i w ogólnym biegu linii. Finezyjnie modelowane frazy wiążą się z rozmaitymi typami emocji niejako wprost, ponad zakrzepłymi stylistycznymi konwencjami, więc – oczywiście – inaczej, niż tego w pierwszej chwili oczekujemy. Ale chyba właśnie tym bardziej związki te okazują się specjalnie żywe, autentyczne i naturalne. Myślę też, że niełatwo odnaleźć we współczesnej muzyce podobne zbliżenie niekonwencjonalnej formuły dźwiękowej do najróżniejszych afektów i drgnień ludzkiej duszy.

Fakt ten tłumaczy także pewną charakterystyczną złożoność muzyki Lutosławskiego. W odróżnieniu od większości komponowanych dziś utworów, które – w najlepszym wypadku – mają jakiś określony, taki a nie inny wyraz, kompozycje Lutosławskiego są pod względem wyrazowym zawsze bogato zróżnicowane, prezentują szeroki wachlarz najróżniejszych uczuciowych stanów i niuansów. Dopiero gdy rozpoznamy z bliska i przeżyjemy osobny sens ekspresyjny każdego szczegółu, każdej kolejnej frazy, będziemy w stanie odczuć treściowy rozwój całego dzieła – jego troskliwie ułożoną muzyczną fabułę.

Ów plan wyrazowy i jego subtelne perypetie są szczególnie łatwo czytelne w skomponowanym w roku 1983 *Łańcuchu 1* (*Chain 1*). Trwający około dziewięciu minut utwór, grany przez czternastu wykonawców, napisany jest na flet (w tym także altowy i piccolo), obój (także rożek angielski), klarnet, fagot, trąbkę, róg, puzon, perkusję (marimba, ksylofon, dwa talerze, gong, tam-tam), klawesyn i smyczki w pojedynczej obsadzie. Kameralny charakter i przejrzysta faktura ukazują jak na dłoni typową dla Lutosławskiego technikę operowania frazami melodycznymi i zawartymi w nich różnymi odcieniami ekspresji.

Utwór powstał na zamówienie zespołu London Sinfonietta i jego, oraz jego szefowi Michaelowi Vynerowi, został dedykowany. Prawykonanie odbyło się 4 października 1983 roku w Royal Elizabeth Hall w Londynie w ramach koncertu kompozytorskiego Lutosławskiego (obejmującego m.in. *Preludia i fugę*, *Koncert podwójny*, *Paroles tissées*); dyrygował kompozytor.

Tytuł kompozycji: *Chain* (*Łańcuch*) – podobnie jak w przypadku *Mi-parti* – nie odnosi się do zewnętrznej formy utworu, lecz do pewnej właściwości w sposobie szczegółowego rozwijania toku muzycznego. Mianowicie – do zastosowanej tu metody łączenia kolejnych odcinków. W przebiegu można wyróżnić przeważnie dwie równoległe warstwy, przy czym odcinki jednej warstwy zaczynają się i kończą w innych punktach niż odcinki drugiej. Zamiast wspólnych i jednoznacznych cezur w akcji utworu (jak w tradycyjnej

muzyce) mamy więc efekt ustawicznego zazębiania się fraz, podobnie do łączenia ogniów w łańcuchu. Nim skończy się pierwsza fraza, już wcześniej zaczyna się obok druga, i tak dalej. Ten nieco przekorny efekt nie jest w muzyce Lutosławskiego nowością (występował okazjonalnie np. w *Konercie na orkiestrę* lub w *Mi-parti*; ale spotykamy go niekiedy także w muzyce Chopina, np. w *Scherzo h-moll*, *Połonezie c-moll*, *Nokturnie c-moll*), tutaj jednak został szczególnie wyeksponowany, przynajmniej w większości przebiegu. Zanika dopiero w ostatnich partiach utworu, co jest uzasadnione planem dramaturgicznym całości. Dodajmy jeszcze, że z dwóch warstw jedna jest tu zawsze ważniejsza, będąc zasadniczym nosicielem wyrazu (druga jest aktualnym uzupełnieniem, kontrapunktem), dzięki czemu – mimo „metody łańcuchowej” – główny wątek ekspresyjny dzieła pozostaje jasny i czytelny.

Utwór rozpoczyna się energicznym i pełnym radosnego napięcia rozmachem tutti (pysznie brzmiąca harmonia dwunastotonowa) – jakby fajerwerkowym sygnałem rozpoczęcia akcji, po którym pojawia się pierwsza myśl melodyczna: figlarnie tajemnicze motywy klarnetu (3-5). To nagle ciche solo (później z fagotem) sugeruje od razu jakąś ważną kwestię, chciałoby się rzec – z palcem na ustach, ale trochę i z przymrużeniem oka (zwróćmy przy tym uwagę, że melodia ta zbudowana jest na skali chromatycznej i że elementarnym krokiem jest tu półton; kolejne motywy dążą do ciasnego wypełnienia wszystkich stopni skali). Akcja się rozpoczęła, a jej finezyjny klimat wyrazowy będzie nas wciągał coraz bardziej, szykując niespodziewane odmiany i puenty.

Tajemniczej kwestii klarnetu zaczyna po chwili towarzyszyć rytmiczne pizzicato z akordami klawesynu. Nim wypowie się ono do końca, wchodzi już nowa myśl melodyczna – delikatne, drobne, dyskretnie żartobliwe staccatowe motywy oboju z pikuliną. Można powiedzieć – najbardziej typowy Lutosławski; takie cienkie i rokokowo wypieszczone frazy z ich oryginalnym wdziękiem i subtelną pikanterią znamy dobrze z wszystkich jego utworów (czy raczej ich pewnych charakterystycznych miejsc), począwszy od *Wariacji sym-*

fonicznych; powracają one we wszystkich okresach i gatunkach. Choć oczywiście to tylko jedno, najłatwiej rozpoznawalne oblicze twórcy, inne docierają do nas przy bliższym poznaniu.

Znowu: nim wygaśnie opisany przed chwilą epizod, rodzi się (w smyczkach i fagocie) nowa uporczywa fraza rytmiczna, podtrzymująca i wyraźnie wzmagająca puls akcji. Na jej tle wyrasta najmocniejszy w tej pierwszej „części” akcent wyrazowy: wejście blachy z charakterystycznymi, ironicznymi rytmami, po czym – nieco groteskowa, mizdrząca się żałośliwość duetu trąbki z puzonem (12). Warto zauważyć w postępkach melodycznych rolę trytonu; jest to drugi interwał (obok wspomnianego poprzednio półtonu) wyróżniony przez kompozytora i coraz silniej eksponowany w przebiegu dzieła (w finale ujawni się jeszcze trzeci – kwarta). Ostatnie motywy tego charakterystycznego epizodu milkną, gdy smyczki zdążyły już wprowadzić zupełnie nowy nastrój: długie, statyczne, poważnie brzmiące nuty. Zakończył się pierwszy, figlarny i żartobliwy akt dzieła. Następny, uderzająco odmienny człon fabuły ma charakter skupiony i wyczekujący. Do wspomnianych długich nut smyczków dołącza się delikatna koronka różnych barw i figur – akcja łańcuchowa rozwija się dalej.

Tymczasem na tle kunsztownych figur pizzicatowych pojawia się nowy wątek (czy może „drugi temat”): łagodne, miękkie, szeroko rozpięte linie instrumentów dętych drewnianych, z których wyrasta następnie bardzo śpiewna i wyrazista, długa melodia waltorni, pełna melancholijnej zadumy (24). Kompozycja wkroczyła zatem w wyraźnie „poważniejszy” pod względem wyrazowym etap rozwojowy i w rejony bardziej liryczne. Równocześnie obserwujemy istotną zmianę fakturalną: dotąd obie (zazębiające się łańcuchowo) warstwy były do siebie jakoś upodobnione, harmonizowały się z sobą rytmicznie i wyrazowo: teraz – są jaskrawo zróżnicowane. Kantylenowym frazom jednej (zasadniczej) warstwy towarzyszą bardzo ruchliwe i jakby trwożliwie trzepoczące figurki warstwy drugiej.

Liryczna temperatura osiąga szczyt, gdy wchodzi wiolonczela z bardzo ekspresyjną, można rzec – intymną w wymowie melodią

(33) przypominającą motywy III części *Koncertu wiolonczelowego*. Podniosły nastrój uczuciowy przerywa nagle ostry akord forte (*e-b-c-es*) całej prawie orkiestry; po raz pierwszy słyszymy tu jeden wyraźny pion (38). Jest on sygnałem do dramatycznego ruchu drzewa, skrzypiec i klawesynu, brzmiącego jak furkot zrywających się raptownie ptaków.

Incydent ten zamyka dotychczasową serię krótkich, barwnych i zmiennych uczuciowo obrazków, które – w analogii do wielu dzieł Lutosławskiego – moglibyśmy nazwać „częścią wstępną”, poprzedzającą „część główną”. W utworze tym nie ma wprawdzie tak jednoznacznego podziału dychotomicznego jak w *Kwartecie* czy *II Symfonii* (cała kompozycja jest krótka, wartka w biegu i wewnętrznie zwarta), coś jednak z owego modelu konstrukcyjnego da się tu także wysledzić. Następujący teraz epizod jest bowiem wyraźnie najpoważniejszym i najgłębszym akcentem tego kameralnego dramatu, wyróżniającym się długim (relatywnie) rozwojem i narastaniem, szerokim oddechem i konsekwentną grą *ad libitum* (dotąd występowała w dużej mierze dyspozycja taktowa, z wyjątkiem epizodów kantylenowych, ale i tam sygnały dyrygenta były dość częste). Ten doniosły w nastroju obraz rysują smyczki i drzewo, snując zgodnie kanonicznie poważną, pełną ekspresji melodię łączącą sekundy i kwarty (40). Melodia rozrasta się polifonicznie coraz szerzej i brzmi coraz bardziej przejmująco. Metoda „łańcuchowego” zazębiana dwóch warstw przestała tu już obowiązywać; słyszymy jednorodny, coraz mocniejszy uczuciowo śpiew wielogłosowy. Gdy dołącza blacha, smyczki wprowadzają drobniejsze wartości rytmiczne; napięcie rośnie.

I oto, w momencie najwyższego uniesienia motywy melodyczne przeradzają się w „przykre”, alarmujące repetycje jednego dźwięku (przed 46). Efekt ten przypomina znane nam wszystkim uczucie, gdy w pięknie rozwijającym się śnie pojawia się nagle sytuacja złowroga – poprzednie uroki przyskają, niebezpieczeństwo narasta aż do ostatecznych granic – w końcu budzimy się. Tak i tutaj, gdy dramatyczny alarm instrumentów dętych i smyczkowych osiąga

kulminację, interweniuje nieoczekiwanie sama perkusja (47) – przerywając, jak *deus ex machina*, narastającą akcję. W powstałej nagle ciszy rozbrzmiewa tylko dyskretny, jakby spłoszony ruch figurek drzewa ku górze, i po nim – jak rozsypane w nicości pizzicato instrumentów smyczkowych.

To krótkie, niemal aforystyczne zakończenie utworu, ta wyjątkowo smakowita i finezyjna puenta rozegranego przed chwilą kameralnego dramatu, mówi nam szczególnie wiele nie tylko o kunszcie i elegancji stylu Lutosławskiego, ale i o głębokiej wrażliwości poetycko-wyrazowej, jaką kryje w sobie jego muzyka. (TZ – 1985)

ŁAŃCUCH 2

dialog na skrzypce i orkiestrę

Szczęśliwą rękę miał Paul Sacher! Na jego to przecież zamówienie, gdy kierował Bazylejską Orkiestrą Kameralną i tamtejszym oddziałem Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, powstały tak sławne dziś arcydzieła, jak Bartóka *Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i czelestę*, *Sonata na dwa fortepiany i perkusję*, *Divertimento*; Strawińskiego *Koncert na smyczki*; Honeggera *II Symfonia*. 31 stycznia 1986 w Tonhalle w Zurychu odbyło się kolejne prawykonanie zamówionego przez Sachera i jego Collegium Musicum Zurich utworu, który z pewnością można nazwać arcydziełem. Blisko osiemdziesięcioletni kapelmistrz poprowadził *Chain 2* na skrzypce i orkiestrę Witolda Lutosławskiego. Solistką była młoda skrzypaczka Anne-Sophie Mutter.

W sprawozdaniu z tej premiery, pióra znanego krytyka niemieckiego Detlefa Gojowego, znajdujemy myśli co najmniej zdumiewające. Autor informuje, że „także Lutosławski – po Pendereckim – zwrócił się ku późnoromantycznej estetyce naszego *fin de siècle'u*” i że nowy utwór „wręcz nawiązuje do Skriabina i Straussa”¹... Trudno chyba o bardziej fałszywe określenie stylu i poetyki

¹ Zob. D. Gojowy, *Prawykonanie Chain II Witolda Lutosławskiego*, „Ruch Muzyczny” 1986, nr 8, s. 22.

naszego kompozytora, który reprezentuje postawę biegunowo przeciwną w stosunku do przytoczonych modeli. Ale być może na tle utworów o „ograniczonej mocy wyrazowej” (jak to ujął, w odniesieniu do pisanej dziś muzyki, Bohdan Pocij²), prezentowanych na licznych festiwalach i pokazach awangardowych, z jakimi ciągle ma do czynienia renomowany krytyk, dzieło o wyraźnej i głębokiej ekspresji kojarzy mu się po prostu z romantyzmem i modelem sprzed stu lat...

Emocjonalizm muzyki Lutosławskiego, ujawniający się nie od dziś, ma jednak swoje własne prawa i formuły, z gruntu odmienne od stylu i estetyki minionej epoki. Twórca ten wykształcił bogaty repertuar nowych (nazwijmy to umownie i skrótowo) „motywów westchnień” czy też po prostu figur ekspresyjnych, obrazujących różne stany uczuć, a jakże świeżych w oddziaływaniu i niekonwencjonalnych. A przy tym – równie oryginalną i pełną wyważonych napięć dramaturgię utworów. Właśnie ta dramaturgia, sposób formowania przebiegu muzycznego, obraca się w rejonach bardzo dalekich od estetyki dziewiętnastowiecznej, a zwłaszcza od wspomnianego przez Gojowego „późnego romantyzmu”.

Dzieło Lutosławskiego nie ma nic wspólnego z neoromantyczną hipertrofią brzmienia i wyrazu, erupcją uczuć, przesadną wylewnością i rozwlekłością stanów emocjonalnych czy potęgowaniem ich do maksymalnych granic. Kompozytor ten jest, przeciwnie, mistrzem ekonomii, zwięzłości i logiki zarówno w języku dźwiękowym, jak i w kreowanych przez siebie sytuacjach dramatycznych. Nie daje on słuchaczowi okazji do łatwego pograżenia się w określonym nastroju, „ukołysania” na fali jakiegoś ujednostajnionego na dłuższy czas uczucia. Gęstość wydarzeń muzycznych i zmian ekspresyjnych wymaga stale napiętej uwagi. Pierwsze kontakty z utworem wywołują nawet pewnego rodzaju żal, że pojawiające się motywy i nastroje, które zdążyły nas ująć czy wzruszyć, nie trwają i nie rozwijają się dłużej – zawsze w następnej chwili poja-

² Zob. B. Pocij, *Kantata*, „Ruch Muzyczny” 1984, nr 25, s. 13–14.

wia się nowa ważna myśl, nie mniej absorbująca od poprzedniej. Dopiero wielokrotne słuchanie utworu i przyswojenie sobie wszystkich jego szczegółów przynosi pełną satysfakcję – całość układa się wówczas w oczywistą, logiczną i głęboko przejmującą konstrukcję, zawierającą „dokładnie tyle nut, ile potrzeba”.

4 Skomponowany w roku 1985 *Chain 2*, czyli *Łańcuch 2* na skrzypce i orkiestrę jest trzecim – po *Koncertie wiolonczelowym* i *Koncertie podwójnym* (na obój i harfę) – utworem koncertowym Lutosławskiego. Jego tytuł nie określa ani formy, ani gatunku, a odnosi się do specyficznej zasady prowadzenia toku muzycznego, dotąd zastosowanej nie tylko w *Łańcuchu 1*, lecz również w innych utworach, na przykład w *Mi-parti*. Polega ona, ogólnie rzecz biorąc, na rozmijaniu się cezur w poszczególnych warstwach dźwiękowych (tutaj przede wszystkim: solisty i orkiestry), co daje efekt zazębiania się fraz, barw, a nawet niekiedy stanów wyrazowych.

Dzieło składa się z czterech części: *Ad libitum* i *A battuta* na przemian. Części *A battuta* (ściśle dyrygowane, z kreskami taktowymi) odznaczają się większą ruchliwością, rytmicznym pulsem, wartkim nurtem rozwoju. W epizodach *Ad libitum* (granych swobodnie, bez kresek taktowych, z rozszianymi nieregularnie znakami-interwencjami dyrygenta) silniej dochodzi do głosu żywioł liryczny, falowanie uczuć, złożona skala różnych nastrojów i uniesień.

1) Pełna finezji i poetyckiej wrażliwości część I *Ad libitum* jest jakby dyskretną na razie zapowiedzią dramatu stworzonego przez częśći następną. Jej przebieg, rozwijany w trzech wyodrębnionych fazach, z bogato unerwioną partią solisty, przypomina liryczny wiersz, którego zmienne tony i nastroje kończą się zaskakującą puentą. Pewna niefrasobliwość zabarwiona szczyptą miękkiego liryzmu i czułości (charakterystyczny motyw powtarzany progresywnie), kapryśna zmienność figurek, oszczędne komentarze orkiestry w nieoczekiwanych jakby momentach (zachodzące na siebie ogniw łańcucha) – określają od początku ów szczególny klimat poetycki, elektryzujący słuchacza.

Chwilowe uspokojenie (zamyślane motywy flażoletów) poprzedza drugą fazę (7), wnoszącą falę pewnego napięcia (bardzo ruchliwe biegniki), która stopniowo narasta, aż wreszcie, po nieco patetycznym geście melodii, doprowadza do dramatycznego spięcia, które tworzą ostre dwudźwięki skrzypiec, perkusja, „piski” blachy (frullato). Po tym gwałtownym wybuchu pojawia się nieoczekiwane rozjaśnienie – pełna łagodności i tklivości melodia skrzypiec, której wtórują czułe glissanda kwintetu – owa liryczna puenta (15), wieńcząca wstępny akt dzieła. I jak to bywa u tego kompozytora w momentach szczególnego uniesienia uczuciowego, łuk melodii załamuje się w drobnych, drżących i trzepotliwych figurkach. Powtarzane coraz krócej i coraz ciszej, symbolizują jakby nieuchwytność i kruchość przeżytego wzruszenia.

Część II *A battuta*, diametralnie różna od pierwszej, staje się głównym terenem rozwijającego się w zmiennych perypetiach dramatu. Już początek wybucha nacierającymi z furją agresywnymi brzmieniami i rytmami orkiestry, której odpowiada, nie mniej wściekle, ostra rytmicznie i harmonicznie fraza solisty. Pojawiającym się co jakiś czas łagodniejszym motywem kwartowym – załączkom melodii – brak na razie siły przebiccia, porywa je narastający żywioł. Gniewne emocje szybko rosną, wyładowując się w zgrzytliwych wzajemnych „odszczekiwaniach” (charakterystyczny trójkowy „motyw konfliktu”) solisty i orkiestry. Wreszcie dramatyczne wybuchy przesilają się we wspólnej i zgodnej kulminacji skrzypiec i całej orkiestry (35-36).

I oto – jakby nagle zza chmur wyrzało słońce – roztacza się przed nami nowy, ujmujący, kolorowy obraz (przypomina się tu efekt analogicznego rozjaśnienia po kulminacji w *Mi-parti*). Zarysowane cienką, finezyjną kreską pojedyncze motywy, eufoniczne, rozświetlone brzmienia coraz to innych barw orkiestry stają się kolorystycznym tłem dla – jakby w poczuciu błogiej szczęśliwości – spokojnej, opartej na motywach kwartowych melodii solisty, która dopiero tutaj ujawnia w pełni wyrazową moc zakodowaną we wcześniej pokazanych „załączkach”. Odkrywczość ekspresyjna Lu-

tosławskiego zaowocowała tu nowym efektem – melodia dopełnia się w delikatnym „ćwierkaniu” (repetycje w partii solisty i współdziałające z nimi arabskie motywy drzewa). Zwłaszcza moment przeniesienia akcji w wysokie rejestry, kiedy to z bardzo już rozśpiewanej kantyleny solisty pozostaje owo „ćwierkanie” (czy może raczej wesolutkie pogwizdywanie?) tym razem w zgodnym unisono z partią pierwszych i drugich skrzypiec – budzi jakieś szczególne wzruszenie.

Tę ulotną, rozmigotaną wizję szczęśliwości kompozytor osadza mocniej w rzeczywistości dźwiękowej za sprawą dynamicznie narzmiewających akordów fortepianu (48). Kumulowana w nich energia zostanie jednak skierowana w inną stronę, wszak w każdej sekundzie tej muzyki coś się dzieje, zmienia, rozgrywa. Nagły łomot kotłów, ciemne frazy klarnetu basowego i fagotów w niskich rejestrach (50) zwiastują powrót dramatu. Żałośliwie teraz rozbrzmiewają skrzypce, zawodząc w oryginalnych figurach z glissandami – to jeden z charakterystycznych „motywów ekspresyjnych” Lutosławskiego. Napięcie szybko rośnie, intensywnieje szaleńczy pęd, odzywa się znów „motyw konfliktu”. Jednak jego energia po osiągniętej mocnym, zdecydowanym gestem kulminacji, jak gdyby wyczerpana – nagle opada i się rozplywa.

Część III *Ad libitum* – odpowiednik kantylenowych epizodów w koncertach *Wiolonczelowym* i *Podwójnym* – jest w moim odczuciu muzyką jeszcze piękniejszą i odznaczającą się znacznie wyższą niż w tamtych utworach temperaturą emocjonalną. To głęboko przejmujący poemat o niezwyklej kondensacji napięcia wyrazowego. Początek ma w sobie coś z bolesnego, tragicznego lamentu. Kantylenowa melodia o opadającym kierunku, prowadzona przez solistę z towarzyszeniem trzech żalobnie brzmiących wiolonczel solo, rozdrabnia się w maleńkich ornamentalnych figurkach, co tworzy bardzo mocny efekt ekspresyjny – tak jakby lament przerodził się w drżenie czy łkanie. Po chwili, na tle tremola wibrafonu wyrasta nowa myśl melodyczna, pnący się ku górze, rozpalony namiętym żarem drugi temat – chyba jedna z najpiękniejszych melodii, jakie

można odnaleźć w muzyce naszego stulecia (przed 68). Temperatura uczuć osiąga szczyt w momencie wejścia wysokich, nasyconych akordów kwintetu, ale tu już wyczuwalne w partii solisty pewne podskórne napięcie i w jego konkluzji przyśpieszenie akcji (ruchliwe figury fletów i klarnetów) zwiastują nowy wewnętrzny konflikt. Wyładowuje się on w ostrych, wzburzonych, patetycznych dwudźwiękach skrzypiec solo (78).

Epizod środkowy przynosi chwilowe ukojenie – delikatny, czuły dialog skrzypiec z czelestą, rozwijający się w filigranowych, fantastycznie rozmigotanych figurkach (81-84). Jakby niepostrzeżenie wyłania się z nich reprzyza obu głównych myśli melodycznych, w odwrotnej jednak kolejności: najpierw temat drugi, potem pierwszy. Powracają one w nowej, jeszcze mocniejszej aurze uczuciowej, udratyzowanej dodatkowo przez akcje orkiestry. Emocja narasta teraz konsekwentnie aż do końca, zwłaszcza od momentu, kiedy pojawia się ów bolesny pierwszy temat (90), który tym razem nie opada cichym gestem, lecz wznosi w coraz bardziej podniebne rejony swój śpiew aż do wstrząsającego szczytu – jest nim unisono solisty z partią I i II skrzypiec fortissimo – nagle urwane. Niesamowite wrażenie robią pojawiające się po dłuższej pauzie strzępki tej melodii, grane cichuteńko i żałośnie przez skrzypce solo.

Utwór zamyka pełen wirtuozowskiego rozmachu finał *A battuta* (*Vivace*). W swoim charakterze (nie w stylu!) przypomina nieco finały dawnych utworów, jak *Tryptyk śląski* czy *Koncert na orkiestrę*. Akcję, toczącą się wartko, żywiołowo i barwnie, rozpoczynają „pędzące” motywy tutti. Partia solisty, oparta na złożonych, postrzępionych pauzami rytmach przeplatanych motorycznymi biegnikami, koresponduje zgodnie z coraz to innymi, żywymi kolorami orkiestry. Zanim dojdzie do nieuchronnej u Lutosławskiego potężnej kulminacji, jak promyk słońca przed burzą wyłania się jeszcze epizod pełen jasnego uśmiechu – wesolutkie frazy skrzypiec (przed 102), smakowicie przyozdobione figurami instrumentów dętych.

Brutalny akord fortissimo (przed 107) obwieszcza powrót konfliktu w zaostrej postaci; narastający pęd i dramatyczne zwarenia

prowadzą do totalnego wybuchu – powraca *Ad libitum*, rozsypuje się z hukem i traskiem misternie budowany kosmos dźwiękowy (115). Tym większe wrażenie robi wynurzający się z tego quasi-chaosu namiętny śpiew solisty – *Appassionato*. Jego stopniowe uspokojenie i rozmarzenie przerywa znów ostra pulsacja muzyki – *A battuta (Presto)*. To już ostatnie ogniwo *Łańcucha* – efektowna, pełna blasku koda.

Tak wygląda *Chain 2* w pierwszych doświadczeniach słuchacza, chwytających jego zewnętrzny emocjonalny przebieg i dramaturgię. Pozostaje sprawa precyzyjnego języka i konstrukcji dźwiękowej tego dzieła, w których talent twórcy ujawnia się najgłębiej, musiałyby ona jednak stać się przedmiotem odrębnego studium. (BS – 1986)

KONCERT FORTEPIANOWY

Witold Lutosławski ukończył nie tylko wydział kompozycji Konserwatorium Warszawskiego (1937); rok wcześniej uzyskał również dyplom z fortepianu w klasie profesora Jerzego Lefeldta. Jednak, choć był biegłym pianistą, nie występował publicznie, jeśli nie liczyć działalności zarobkowej w czasie wojny, kiedy to w duecie z Andrzejem Panufnikiem grywał w warszawskich kawiarniach. Na estradach pojawiał się wyłącznie jako dyrygent swoich dzieł. Utwory fortepianowe stanowią też nikły procent jego twórczości. Pisał je w młodości, jak *Sonatę* (1934, jeszcze w czasie studiów), dwie *Etiudy* (1941), po wojnie już tylko miniatury w stylu folklorystycznym jak *Melodie ludowe* (12) czy *Bukoliki* (pięć miniatur). Okolicznościowym utworem jest fortepianowa *Inwencja* z 1968 roku, prezent na urodziny prezesa Związku Kompozytorów Polskich Stefana Śledzińskiego.

Żywiołem Lutosławskiego była orkiestra. Fortepian, jeśli się pojawiał, to nie jako solista, a współwykonawca (*Pięć pieśni* do słów Kazimierzy Iłakowiczówny, *Partita* oraz *Subito* na skrzypce z fortepianem); współtworzył także skład orkiestry i odgrywał w niej ważną rolę. Inna rzecz, że o koncercie fortepianowym kompozytor marzył od wczesnej młodości i to marzenie trzykrotnie w swoim życiu próbował zrealizować. Po raz pierwszy w roku 1939, ale wów-

czas pracę twórczą przerwał wybuch wojny. Drugi raz w latach pięćdziesiątych; dopingowany przez pianistę Witolda Małcużyńskiego, poczynił nawet pierwsze szkice. Był to jednak trudny okres dla kompozytora, pochłaniała go wówczas praca nad ukształtowaniem reguł nowego własnego języka dźwiękowego, wyobraźnię absorbowały związane z nim doświadczenia i eksperymenty. Dopiero trzecia próba w latach siedemdziesiątych została ukoronowana skomponowaniem dzieła, choć nie od razu.

Do napisania *Koncertu* w niemałym stopniu przyczynił się pianista Krystian Zimerman. Sposób gry, piękno dźwięku tego laureata pierwszej nagrody w Konkursie Chopinowskim (1975) od początku fascynowały Lutosławskiego, który z przyjazną uwagą śledził rozwój jego talentu. Pianista zaś wielokrotnie ujawniał zachwyt muzyką Mistrza i przez wiele lat podczas przypadkowych spotkań podpytywał, czy ten nie napisałby koncertu na fortepian. „Nie taję, że nader silną inspiracją był fakt, że Krystian Zimerman był takim utworem ogromnie zainteresowany i w różny sposób dawał mi tego dowody – mówił później kompozytor. Stanowiło to wielką zachętę i trafiło na szczęśliwy moment, kiedy mój język muzyczny był dostatecznie kompletny, bym takiemu zadaniu mógł podołać”¹.

Pielęgnowana od młodości idea przybrała realny kształt dopiero dziesięć lat później, gdy dyrekcja Festiwalu w Salzburgu zamówiła u Lutosławskiego koncert fortepianowy. Utwór powstał w ciągu lat 1987/1988. Prawykonanie odbyło się 19 sierpnia 1988 roku. Wykonawcami byli orkiestra radia austriackiego pod dyrekcją kompozytora i Krystian Zimerman, któremu twórca dzieła zadeedykował.

Koncert fortepianowy w porównaniu z innymi utworami dojrzałego stylu kompozytora jest utworem mniej „awangardowym”, mniej też szokującym publiczność, mimo że zawiera wszystkie wypracowane przez Lutosławskiego środki techniki dźwiękowej. O stylu

¹ E. Markowska, *Utwór winien być owocem natchnienia*, „Ruch Muzyczny” 1990, nr 23.

Koncertu decyduje w znacznym stopniu tradycyjna faktura pianistyczna, niezaskakujące niczym brzmienie fortepianu. Partia pianistyczna jest w większości cienka, przejrzysta, stroni od mas dźwiękowych, nie brak w niej za to środków typowych dla muzyki romantycznej, choć w oprawie nowego języka harmonicznego. Ale nawet i nowe harmonie, z ich subtelną pikanterią, brzmią nieagresywnie, miękko, łagodniej niż zwykle w muzyce Lutosławskiego.

W ogóle partia fortepianu zdaje się mocniej osadzona w tradycji niż towarzysząca jej orkiestra, w całości jednak wyraz tej muzyki daleki jest od wcześniejszej „awangardowej” agresywności, ostrości, jaskrawości. Nie ma w nim także wielkiego dramatyzmu, patosu, natarczywości. Utwór promieniuje spokojem, pogodą, finezyjną liryką, obcą przy tym gustowi XIX-wiecznej czułościowości czy sentymentalizmu. Jego liryzm objawia się subtelnością emocji, elegancją, kameralną intymnością.

Forma utworu, w podziale na części, jest w pewnym sensie tradycyjna (nawet „brahmsowska”). *Koncert* składa się z czterech ogniw, granych jednak bez przerwy (*attacca*), ze scherzem (*Presto*) na drugim miejscu, trzecią częścią *Largo* oraz energicznym finałem. W sposobie budowania dramaturgii całości Lutosławski pozostaje jednak wierny swoim konstrukcyjnym założeniom, znanym już z innych jego utworów. Najpierw przedstawia wątki mniej ważne, części bardziej ulotne, „przygotowujące” treść zasadniczą o większym już ciężarze gatunkowym, umieszczoną w drugiej połowie utworu. Toteż dwie pierwsze części *Koncertu* są bardziej błahe w wyrazie i krótsze (obie po około pięć minut). W dramaturgii całości najważniejsza wydaje się część trzecia *Largo* (a nie finał) – kulminacyjny akt całości, najgłębszy, najmocniej angażujący.

Przebieg pierwszej części (niewyróżnionej przez kompozytora ani nazwą, ani włoskim określeniem tempa) może skojarzyć się słuchaczowi z budową sonatowego allegra, a to ze względu na dualizm tematyczny, obecność w niej dwóch silnie skonstrastowanych tematów. Myśl o tej formie należy jednak traktować w sposób daleki od dosłowności.

Koncert fortepianowy, część III Largo

(uwaga: znak chromatyczny dotyczy tylko nuty, przed którą stoi)

Długi orkiestrowy wstęp wprowadza nastrój żywy, słoneczny, radosny. Instrumenty drewniane z harfą rozpościerają bardzo ruchliwą koronkę wirujących motywów, co może narzucać wizję roju owadów czy świergotliwych ptaków. Muzyka skrzy się barwami, ale raczej pastelowymi, nieagresywnymi; przeważa pianissimo. Gwałtowny strumień opadających szesnastek smyczków anonsuje wejście tematu solisty – na delikatnych ornamentalnych akordach w wysokim rejestrze, z których rozwijają się figlarne repetycje dźwięków na coraz to innej wysokości. Po raz pierwszy w historii koncertu fortepianowego tak długa początkowa sekcja – orkiestrowy wstęp, pierwszy temat i jego rozwój – rozgrywa się w samym tylko rejestrze wiolinowym i to w jego dość wysokich rejonach. Przez to fortepian brzmi trochę jak pozytywka, a wyraz całego tematu przywodzi na myśl dziecięco-bajkowy świat elfów czy chochlików. Takie dźwiękowe kształty o delikatnej, eterycznej ruchliwości Lutosławski lubił i umieszczał je w wielu swoich utworach. Tutaj jednak ten specyficzny typ brzmienia i wyrazu eksponowany jest szczególnie długo. Fortepian snuje coraz to nowe żartobliwe

figurki staccato, z których rodzą się krótkie, ale pozostające w pamięci charakterystyczne motywy melodyczne i zwroty ornamenta-
talno-rytmiczne. Te dźwiękowe zabawy przerywane są czasem gwałtownymi interwencjami drzewa lub smyczków.

Aura odmienia się z wejściem kotłów (tremolo), co skłania pianistę do zejścia, po raz pierwszy w *Koncertie*, w niższe rejony klawiatury. Na tle poważnie brzmiących motywów tercjowych smyczków, drugi temat (od 20) rozśpiewuje się z istic romantyczną żarliwością. Płynące gładko oktawy prawej ręki, na falujących motywach chromatycznych, podbudowane są zmiennymi akordami i basowymi oktavami lewej. Dzięki coraz wyżej sytuowanym punktom harmonicznego podparcia (smyczki, akompaniament lewej ręki) – melodia zdaje się być unoszona coraz mocniejszym uczuciem ku górze. Nie jest to liryzm bolesny, ani smutny, raczej uczucie szczęścia.

Ten nastrój przerwany zostaje akordem rogów i solową melodią klarnetu forte (24). Powraca pierwszy temat, ale w postaci zmienionej (w innych niż na początku ornamentalnych figurkach) a wraz z nim rejestr wiolinowy i figlarstwo-chochlikowy wyraz. Odcinek ten słuchacz może skojarzyć z przetworzeniem, zwłaszcza że w tle orkiestry słychać coraz większe napięcie (m.in. repetycje trąbek, glissanda rogów). Trwa on jednak znacznie krócej niż pierwszy temat i rychło ustępuje miejsca znów romantycznie rozkołysanemu w oktavach drugiemu tematowi. W stosunku do swojej pierwotnej postaci temat ten jest tylko trochę zmieniony i dlatego może być odczuty jako reprzyza. Rozwija się on z coraz większym napięciem uczuciowym, co prowadzi do kulminacji w ostrych akordach całej orkiestry. Mocne, gwałtowne tutti (33) sprawia, że fortepian milknie, a cała lekka i beztraska pierwsza część *Koncertu* kończy się nieoczekiwanie dramatycznym akcentem.

Po ostatnim akordzie orkiestry tutti, zatrzymanym fermatą aż do całkowitego zamilknięcia (3,4 sekundy), od razu (attacca) wchodzi, a właściwie wpada z impetem fortepian – szesnastkowym, motorycznym pulsem. Rozpoczyna się część druga, mistrzowskie *Presto*,

które, ze względu na miejsce w czteroczęściowym dziele można by nazwać scherzem. Ale przy swojej błyskotliwości, ma ono większy ciężar gatunkowy niż część pierwsza. Jest raczej twarde, nieustępliwe, nawet drapieżne, w charakterze najmniej „romantyczne” z całego *Koncertu*. Kompozytor określił je jako „rodzaj ‘moto perpetuo’ – szybka ‘gonitwa’ fortepianu na tle orkiestry, kończąca się uspokojeniem, które przygotowuje część trzecią”². Cała ta część porywa wielką energią i pędem, co jeszcze uwypukla tradycyjny zapis (w taktach). Nie ma tu, jak w pozostałych częściach, odcinków *ad libitum*, czyli dowolności w synchronizacji głosów orkiestry (swego rodzaju rozprężenia rytmicznego). Muzyka nie rozwija się jednak równomiernie i potoczyście jak nić rozwijana z kłębka. Przeciwnie, jej tok jest postrzępiony, zakłócany pauzami, do tego gwałtownie odmieniają się pianistyczne figury i rytmy, faktura i brzmienie.

Szesnastkowy początek wyrasta z ducha barokowej motoryki. Ale zaraz potem pojawiają się inne formuły i kształty – rozrzucone oktawy, skoki akordowe, gamy, cienkie biegniki obu rąk na zmianę, dłuższe zatrzymywane akordy przekazujące puls orkiestrze. Dialog fortepianu z orkiestrą przyjmuje różne formy: czasem jest to jaskrawe przeciwstawienie, a czasem upodobnienie, niekiedy o groteskowym zabarwieniu, kiedy np. figurki fortepianu i fletu z ksylofonem „przedrzeźniają” się nawzajem (przed 47). To quasi-scherzo, a przy tym wielka „gonitwa” od początku do końca, daje wspaniałe pole popisu dla pianisty. Ale nie chodzi tylko o pokaz techniki, wirtuozerii, ważne jest tu wydobycie odcieni wyrazowych, w jakie kompozytor wyposażył kolejne segmenty akcji dźwiękowej. Cały jej przebieg jest muzycznie bardzo treściwy, choć tej treści nie da się opowiedzieć słowami. Trzeba jednak zwrócić uwagę na solową kadencję pianisty, prężną i nabrzmiałą napięciem, a w jej odcinku końcowym – na przejmujący efekt stopniowego uspokojenia, wyciszenia, zwalniania ruchu, uwieńczony delikatnymi, urywanymi figurkami staccato w basie, między coraz dłuższymi pauzami.

² Książka programowa Festiwalu „Warszawska Jesień”, 1988, s. 237.

X Najgłębsza muzycznie część trzecia *Largo* to wzruszający, romantyczny (ale nie w sensie minionego stylu) poemat. Wyrafinowany język dźwiękowy, harmonika, melodyka kształtowane są niezależnie od wzorów dur-moll. Również tok muzyki daleki jest od tradycyjnej potoczności; rozwija się wciąż niespokojnie, w kolejnych bardzo złożonych rytmach i kształtach. A jednak nad tą muzyką unosi się duch romantyzmu, jakaś delikatna aluzja do poetyczności powolnych ogniw w muzyce fortepianowej XIX wieku, zdaniem niektórych komentatorów, nawet do Chopina. Trzeba przy tym pamiętać, że Lutosławski nie lubił zbyt łatwej atrakcyjności muzyki romantycznej i jej najprostszycy formuł. Jeśli więc zwracał się w tę stronę, to tylko w gestach bardzo cienkiej aluzyjności. Czasem chodzi o kształt linii i arabeski czy trwające przez moment przypomnienie Chopinowskiego recytatywu czy ornamentyki z *Larghetto Koncertu f-moll*, ale bez znamion dźwiękowego cytatu.

Część tę, a raczej jej główny temat z poprzedzającym go wstępem, rozpoczyna monolog samego fortepianu bez orkiestry. Solo to rozbrzmiewa długo. Najpierw recytatyw pianisty rozpościera swobodnie (bez kresek taktowych) w niskich i środkowych rejonach klawiatury zmienne, coraz to inne figury rytmiczne i ornamentalne. Uderza w nim bardzo ekspresyjny gest – pełen czułości zwrot frazy dźwiękowej ku górze w coraz mniejszych wartościach rytmicznych, po którym następuje delikatne opadanie. Kwieciste ozdoby charakter meandrów figur wstępnego recytatywu udziela się następnie głównej myśli *Larga*, lirycznej melodii prawej ręki na tle płynących powoli basowych oktaw (i na zmianę wyższych nut) lewej ręki. Nie podlega ona żadnej tonacji, do tego jest w swych krokach i rytmach dość skomplikowana, a jednak wyjątkowo piękna. Liryczną wagę mają zarówno drobne kroczyki dźwiękowe w ciasnej przestrzeni, jak i gwałtowniejsze wznoszenia i ruchy ku górze, wreszcie zatrzymywanie melodii na ekspresyjnym powtarzaniu przez chwilę jednego dźwięku. O sile uczuciowej tematu decyduje też kształt akompaniamentu lewej ręki. Powtarzane dźwięki i okta-

wy co pewien czas przesuwają się o pół tonu, co zmienia ciężenie harmoniczne i wnosi coraz to inne odcienie emocji. Emocjonalne natężenie melodycznego śpiewu słycać w – jakże charakterystycznych dla Lutosławskiego w lirycznych miejscach wielu jego utworów – gestach uporczywego ozdabiania powtarzanych dźwięków przednutkami. Na koniec melodia rozdrabnia się, rozsypuje w sześćdziesięcioczwórkowych fioryturach o niemal Chopinowskiej proweniencji.

Wejście długo milczącej orkiestry (64) rozpoczyna środkową fazę trzeciej części, najbardziej niespokojną, pełną napięć, miejscami burzliwą i dramatyczną. Tremolo smyczków staje się tłem dla podnieconych, trochę patetycznych fraz pianisty (dwugłos w wysokim rejestrze). Ciągłe kontrasty forte i piano, zmienne figury i gwałtownie wybuchające akordy tworzą stan emocjonalnej huśtawki, w którym znalazło się nawet miejsce dla żartobliwie prostych motywów rytmicznych (w rogach staccato – 75) jakby rodem z „folklorystycznego” *Koncertu na orkiestrę*. Ich natarczywość spowodowała wybuch gniewnej sekwencji pianisty solo, rozrzucającego z pasją potężne akordy. Odpowiada mu jeszcze mocniejsze tutti orkiestry fortissimo ośmiódźwiękowym, szeroko rozłożonym, mocno dysonansowym, ale zarazem pięknie brzmiącym akordem (77). Dramatyczny dialog pianisty z orkiestrą dopełnia się majestatycznie brzmiącym spotkaniem obojga w postaci mocnych akordów fortepianu i ruchliwych figur smyczków. Po kwiecistych arabeskach i fioryturach obu partii dramat się wycisza, wraca klimat początku *Larga* i jego solowy liryczny śpiew.

Finale – energiczny i pogodny – ma formę passacaglii. Zgodnie z jej barokowym modelem, na powtarzaną wciąż frazę tematu, zwięzłą i surowo brzmiącą, nakładają się coraz to inne, zmienne epizody dźwiękowe, tworzące ciąg pokrewny wariacjom. Temat, przez cały czas niesiony przez orkiestrę w rozmaitych jej barwach, w różnym tempie i w zmiennej fakturze, oplatają bogate, wirtuozowskie ewolucje fortepianowych epizodów. Podobnie jak w passacaglii z napisanego czterdzieści lat wcześniej *Koncertu na orkiestrę*

obie warstwy bieżą niezależnie od siebie: początek i koniec tematu (stale powtarzanego) nie pokrywa się z początkiem i końcem kolejnego wariacyjnego epizodu. Forma rozwija się zatem wedle ulubionej przez Lutosławskiego zasady łańcuchowej.

Część tę otwiera ostro zarysowany, wyrazisty temat w kontrabasach, oparty na krokach półtonowych i trytonowych, który rozwija się początkowo jakby z wahaniem, przerywany częstymi i długimi pauzami. Po jego wstępnej prezentacji do akcji wkracza fortepian, by na tle kolejnych repetycji tematu rozwijać własne pomysły i wątki. Partia pianisty, początkowo kształtowana w niespokojnych i ruchliwych figurach, potem jakby chwyta wiatr w żagle, by popłynąć gładko w synkopowanym postępie akordów (88) przy akompaniamencie tematu w trąbkach staccato i con sordino. Muzyka zdaje się wyrażać uczucie szczęścia.

Rewia kolejnych epizodów partii fortepianowej to przykład niebywalej inwencji kompozytora w kreowaniu nowych wirtuozowskich pomysłów, zawsze precyzyjnie wykoncypowanych w ich dźwiękowej zawartości. Jednocześnie popisom fortepianu towarzyszy zmienny obraz barw orkiestry, nieraz wymyślnie dobieranych, jak fraza tematu w tubie lub w wysokim rejestrze fletu piccolo frullato. Pojawienie się tematu w wiolonczeli solo (103), na coraz wolniej płynących dźwiękach (*poco meno mosso*), wprowadza moment uspokojenia, zamyślenia czy nawet rozmarzenia (105). Po chwili jednak muzyka zrywa się do biegu z nową energią i pędem aż do kulminacji, którą tworzy tutti orkiestry potężnie i dobitnie skandującej podstawowy temat (109). Po tych mocnych wyładowaniach pianista, jakby uwolniony od rygoru rytmu, rozrzuca swobodnie serię akordów fortissimo w wyrafinowanych, dysonansowych harmoniach. Po chwili jednak rytmiczną dyscyplinę przywraca koda presto (119) i pełne blasku (tremolo fortepianu fff, glissanda rogów, świst drzewa) zakończenie *Koncertu*. (BS)

IV SYMFONIA

Ostatnią, *IV Symfonię* Lutosławski ukończył w roku 1992. Od skomponowania poprzedniej dzieli ją dystans dziewięciu lat – czas, w którym powstały tak ważne (i pod wieloma względami różne od *III Symfonii*) dzieła, jak *Łańcuch 1, 2 i 3*, *Partita*, *Koncert fortepianowy*, *Chantefleurs et chantefables*. Warto zauważyć, że trzy ostatnie z wymienionych utworów są w swym języku i wyrazie znacznie bardziej zdystansowane wobec estetyki awangardowej i bardziej zwrócone w stronę tradycji, aniżeli wcześniejsza twórczość Lutosławskiego. Rys ten odnajdziemy także w nowej symfonii.

IV Symfonia powstała na zamówienie Filharmonii w Los Angeles i tam została wykonana po raz pierwszy 5 lutego 1993 roku pod dyrekcją kompozytora. W tym samym roku, 23 maja, miało miejsce pierwsze polskie wykonanie – w warszawskim w Studio S1 (obecnie im. Lutosławskiego); Wielką Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia i Telewizji dyrygował Antoni Wit.

IV Symfonia zdecydowanie różni się od swojej poprzedniczki. Jest od *III Symfonii* krótsza (trwa zaledwie 22 minuty; poprzednia – ponad 30), spokojniejsza, mniej ekspansywna i bardziej powściągliwa. Zasięg awangardowej techniki aleatorycznej został tu mocno ograniczony; odcinki grane *ad libitum* pojawiają się w niewielu miejscach. Wypełnia ją muzyka skupiona, liryczna, intymna, o brzmie-

niu często łagodnym i pastelowym, choć nie brak w niej także ostrzejszych kontrastów i spięć. Jej siła wyrazowa ujawnia się w bogactwie, wręcz obfitości wyraźnych, kantylenowych linii melodii, dalekich jednak w budowie od dawnej tonalności. Tak jak *II Symfonia* i wiele innych dzieł wcześniejszych, również ten utwór wykorzystuje dwuczęściowy model formy o charakterystycznym następstwie: część pierwsza, wprowadzająca, jest przygotowaniem do części drugiej, zasadniczej – przynoszącej istotną treść muzyczną. W *IV Symfonii* części te nie są wyraźnie oddzielone. Ale – inaczej niż w *II Symfonii* – część pierwsza, mimo wstępnego charakteru, nie jest jedynie rewią ulotnych i błahych, szybko przemijających obrazków, lecz – wypowiedzią o dużej powadze i lirycznej głębi, bliską nawet w tonie częściom powolnym *Partity* i *Koncertu fortepianowego*. Druga część, ogólnie znacznie szybsza, bardziej zmienna i ruchliwa, zawiera najmocniejsze napięcia i konflikty dramatyczne.

Część pierwsza to powoli płynące, poważne *Adagio*, którego głównym wątkiem jest skupiona, melancholijna kantylena. Rozwój jej trzykrotnie zakłócają interwencje obcych jej i całkowicie odmiennych w wyrazie sekcji innych instrumentów. Utwór rozpoczynają niskie, głębokie, równomiernie powtarzane dźwięki basowego *e* w smyczkach *con sordino*. Na tym tle pojawiają się pojedyncze dźwięki harfy i skrzypiec, z których wyrasta długa, kantylenowa melodia najpierw klarnetu, potem fletu. Rychło jednak przerywa ją interwencja nachalnie i dosadnie brzmiącej trąbki (4). Zakłócona niemiłym incydentem fraza klarnetu i fletu rozwija się dalej, ale wkrótce znów zakłóca ją nowa interwencja – pęd ruchliwych figur smyczków i dętych (8-12). Gdy po raz trzeci powraca śpiew, jego melodia (jakby wzmocniona odpięrami kolejnych ataków), prowadzona przez blok pierwszych i drugich skrzypiec z polifonicznym towarzyszeniem linii puzonów, nabrzmiała wielkim lirycznym uczuciem, rozprzestrzenia się szeroko. Jest to najbardziej przejmujący odcinek pierwszej części. Kiedy jego emocjonalne i brzmieniowe nasycenie sięga szczytu, brutalnie interweniuje, w rytmicznych repetycjach, blacha z tubą. Ten gwałtowny atak

prowadzi do dramatycznej kulminacji (przed 19), która się jednak nie spełnia, przerwana trzema ostrymi uderzeniami.

Część główna rozpoczyna się harmonijnym akordem, któremu towarzyszy pełen rozmachu ruch w orkiestrze (22). Rozwija się ona w trzech fazach, a każda z nich podnosi coraz wyżej napięcie dramatyczne. Pierwszej fazie – pogodnej, barwnej i ruchliwej, nadaje ton żywa melodia smyczków o charakterystycznym, kapryśnym profilu; korespondują z nią szybko zmieniające się barwy orkiestry. Faza druga (39) – wyraźnie rozpoczęta urywanymi sygnałami trzech trąbek i mocno rozrzuconymi akordami, przynosi poważniejsze emocje i niepokoje. Z wirujących, ostrych figur wyrusza się szeroko rozśpiewana melodia skrzypiec (43), będąca najważniejszym wątkiem akcji. Na początku trzeciej fazy (52) – najdłuższej i najbardziej dramatycznej – cichy akord smyczków i delikatna, rozpylona materia dźwiękowa, przypominająca śpiew ptaków, przynoszą chwilę ukojenia przed rozstrzygającymi wydarzeniami, ale wtargnięcie brzmienia trąbki (59), a potem trzech puzonów niszczy iluzję spokoju.

Z rozproszonych motywów rodzi się śpiewny, nabrzmiały uczuciem temat (64), który długo pnie się do góry z coraz większą natarczywością (najpierw w smyczkach, na koniec w puzonach), wzmagając do zenitu napięcie ekspresyjne. Dramatyzm sięga szczytu w potężnym ostrym akordzie orkiestry. Ale po jego zamknięciu przychodzi zaskakująca uczuciowa konkluzja: cieniutkie i cichutkie, delikatne, intymnie brzmiące frazy skrzypiec solo (najpierw jeden, potem dwóch i trzech skrzypków – 86). Ten niespodziewany zwrot akcji tworzy niezwykle mocny, a przy tym oryginalny efekt ekspresyjny, po czym *Symfonię* kończy bardzo energiczna koda. (BS – 1993)