

Wariacje symfoniczne

Rok 1937 nie należał do najszcześniejszych w życiu Lutosławskiego. Na egzaminie dyplomowym przedstawił utwory, które już podczas komponowania satysfakcjonowały go w niewielkim tylko stopniu, niedługo zaś potem zostały przez niego samego — jak mawiał — „zdyskwalifikowane”. Po dyplomie, oczekując na możliwość podjęcia dalszych studiów w Paryżu, zaczął pisać cykl utworów orkiestrowych opartych na folklorze — *Suitę kurpiowską*, lecz i ona nie zadowalała jego ambicji, choć tego pomysłu nikt mu nie narzucał. Podejmował się także marginalnych prac, np. instrumentacji piosenek dziecięcych dla Heleny Warpechowskiej, która wykonywała je w programach radiowych. W ten sposób opracować miał piosenkę *Ta Dorołka, ta malutka*, jak również pastoralkę *Przyleciały cztery wilki* oraz pieśni Aleksandra Wielhorskiego. Jego ówczesny stan ducha oddaje wypowiedź opublikowana w kwietniowej „Muzyce Polskiej” z okazji śmierci Szymanowskiego:

Kompozytor marnuje dziś wiele twórczej energii na zaspokojenie ustawicznie zmieniającego głodu „nowości” czy „świeżości”, jaki względem swego tworzywa sam odczuwa. Nie stać go na skoncentrowanie w jednym kierunku wysiłków przez czas dłuższy; tworzy dzieła coraz to inne, z których każde zrywa radykalnie z poprzednim.¹

Patrząc na dotychczasowy dorobek 24-letniego autora tej diagnozy, wprawdzie jeszcze bardzo skromny, istotnie widać, że każdy kolejny utwór stanowił penetrację „nowego terenu” i taką prawdopodobnie rolę odegrać miała też *Suita kurpiowska*.

¹ W. Lutosławski *Tchnienie wielkości*, „Muzyka Polska” 1937 nr 4.

Błędem byłoby jednak przypuszczenie, że mieszkając w Drozdowie, położonym nieopodal Kurpiów, Lutosławski poddał się urokowi tego najciekawszego folkloru Polski centralnej i — zainspirowany jego oryginalną tonalnością oraz rytmem — zapragnął „z natury” odświeżyć swój język. Materiałem wyjściowym nie był słyszany bezpośrednio śpiew ludowy, lecz zbiór *Puszcza kurpiowska w pieśni* wydany przez księdza Władysława Skierkowskiego². Zainteresował się nim już wcześniej Karol Szymanowski, dzięki czemu powstały jego solowe i chóralne *Pieśni kurpiowskie*. Publikacja Skierkowskiego, widowisko muzyczne *Wesele na Kurpiach* przedstawiane z powodzeniem w różnych miejscowościach, a wreszcie cykl pieśni Szymanowskiego sprawiły, że folklor ten wzbudzał w latach trzydziestych zainteresowanie wielu kompozytorów³. O tym zaś, że dla Lutosławskiego bardziej Szymanowski niż sam folklor stanowił podjętą do poszukiwania kolejnego „świeżego tworzywa” świadczy inny fragment cytowanego artykułu: „W poszukiwaniu tchnienia wielkości wzrok młodego twórcy polskiego trafia na potężne dzieło Karola Szymanowskiego i w tym dziele znajduje upragnione oparcie”⁴.

Suita kurpiowska nie została jednak ukończona, pracę nad nią przerwała Lutosławskiemu służba wojskowa, a szkice utworu uległy zniszczeniu w czasie wojny wraz z pierwszymi próbami koncertu fortepianowego, zapisywanymi w latach 1937–39⁵.

Służba w wojsku, wymuszając radykalną zmianę trybu życia, pozwoliła Lutosławskiemu uwolnić się od depresji — tak przynajmniej opowiadała Irinie Nikolskiej — dzięki czemu po powrocie do Drozdowa w stosunkowo niedługim czasie (półtora miesiąca) ukończył odłożone przed dyplomem *Wariacje symfoniczne*. 15 listopada 1938 roku partytura była gotowa.

Wariacje — obok uwertury, scherza i toccaty — należały wówczas do form szczególnie chętnie uprawianych przez młodych kompozyto-

² W. Skierkowski *Puszcza kurpiowska w pieśni*, 4 zeszyty, Płock 1928–34 (zawiera ok. 680 pieśni).

³ Na motywach kurpiowskich powstały utwory m.in.: M. Kondrackiego, R. Maciejewskiego i J. Maklakiewicza. Zob. też: D. Gwizdalanka *Kurpie księdza Skierkowskiego*, „Ruch Muzyczny” 1982 nr 8, s. 13.

⁴ W. Lutosławski *Tchnienie wielkości...*, op. cit.

⁵ I. Nikolska *Conversations...*, op. cit., s. 104.

rów. Pozwalały popisać się nie tylko opanowaniem techniki wariacyjnej, lecz przede wszystkim umiejętnością korzystania z kolorystycznego bogactwa orkiestry. *Wariacje symfoniczne* napisał więc Jan Maklakiewicz (1922), Antoni Szałowski (1928), Józef Koffler (1933), Roman Palester (1934), Andrzej Panufnik (1936), Artur Malawski (1937) i Bolesław Woytowicz (*20 wariacji w formie symfonii*, 1938). Żadnemu z tych utworów nie dane było jednak zadomowić się w repertuarze albo z braku indywidualności artystycznej, albo z powodu niedostatków warsztatowych. Próbę czasu przetrwały tylko *Wariacje* Lutosławskiego, stając się pierwszym świadectwem nieprzeciętnego talentu swego twórcy. Dzieło 25-letniego autora imponuje bowiem świeżością inwencji i wyjątkowym w tym wieku opanowaniem techniki kompozytorskiej. Harmonia niezbyt oddala się od tonalności, prosty, dziesięciotaktowy temat ciąży ku tonacji E-dur. Ów temat-melodia nie jest jednak elementem pierwszoplanowym; można rzec, iż atrakcyjność muzyki tkwi właśnie w tym, co rozgrywa się poza linią tematu. W *Wariacjach* najważniejszą rolę pełni kolorystyka, wirtuozeria orkiestrowa i ustawiczny, kapryśny ruch, razem dające wrażenie wyjątkowej ruchliwości materii dźwiękowej. Partytura imponuje dopracowaniem najdrobniejszych szczegółów, zdradzając rękę zarówno urodzonego symfonika, jak i miniaturzysty.

Przebieg utworu tworzą cztery kontrastujące z sobą ogniwa, na które składa się temat i dwanaście wariacji różnej długości. Pierwszym z nich jest powolna wariacja, której instrumentacja wywołuje skojarzenie z techniką orkiestracji Szymanowskiego. Sam Lutosławski przyznawał się do wpływu twórcy *Harnasiów* w początkowym akordzie pierwszej wariacji⁶, lecz nie ogranicza się on tylko do niego, słyszalny jest bowiem również w wielu innych elementach. Przede wszystkim samo brzmienie tego fragmentu bardzo przypomina orkiestrowy początek *I Koncertu skrzypcowego*, a ponadto — mimo odmienności samej muzyki — kolejność wejść traktowanych solistycznie instrumentów (fletu, oboju, skrzypiec) jest identyczna z początkiem *Stabat Mater*; echa drugiej części tego dzieła Szymanowskiego słyszalne będą też w jednej z dalszych wariacji.

⁶ Ch. B. Rae, op. cit., s. 12.

Drugie ogniwo, złożone z sześciu szybkich wariacji (*Allegro*) cechuje motoryczny ruch najpierw szesnastek, a następnie triol ósemkowych, ćwierćnut i ósemek. Temat rozbitý jest na poszczególne motywy, gdyż kompozytora znacznie bardziej interesują jego składniki niż on jako całość. Proste i charakterystyczne motywy o wyrazistej strukturze interwałowej stają się zewnętrznym rysunkiem-konturem dla brzmieniowych przeobrażeń muzyki. Oryginalność tego ogniwa wyraża się również w tym, że niekiedy na dłuższych odcinkach temat w ogóle zanika i jedynie od czasu do czasu, tu i ówdzie odzywają się jego motywy. Delikatność brzmienia i błyskotliwość instrumentacji nasuwają myśl o pierwszej części późniejszej *I Symfonii*, a jeszcze bardziej o *Capriccio notturno z Koncertu na orkiestrę*. Można dopatrzeć się też pewnych wpływów wczesnych baletów Strawińskiego, szczególnie wyraźnie przenika ten fragment partytury dźwiękowy świat *Pietruszki*. U źródeł podobieństwa stał sam Rimski-Korsakow, którego uczniem był nie tylko Strawiński, ale — Maliszewski.

Podobieństwo do muzyki Strawińskiego — tym razem do *Śpiewu słowika* — jeszcze wyraźniej słychać na początku kolejnego ogniwa (*Andante*) z udziałem fletu solo, wykonującego pierwsze cztery takty tematu przy akompaniamencie celesty, fortepianu i smyczków grających *sul ponticello* (takty 152–177). Następnie odzywają się wspomniane już echa *Stabat Mater* Szymanowskiego (począwszy od taktu 178). Dość zaskakująco w tym otoczeniu brzmi więc fugato, otwierające czwarte ogniwo (*Allegro non troppo*); podobnie w wielu późniejszych utworach, zarówno w *I Symfonii*, jak i w finale *Koncertu na orkiestrę* znaleźć będzie można liczne i jeszcze bardziej rozbudowane epizody świadczące o upodobaniu Lutosławskiego do kontrapunktu instrumentów dętych drewnianych. *Wariacje* zamyka efektowna koda, choć — podobnie jak finał — pojawia się ona trochę nieoczekiwanie.

Dla polskich kompozytorów wkraczających w życie w latach trzydziestych Szymanowski, wprawdzie jeszcze nie uznany powszechnie, był głównym punktem odniesienia i drogowskazem twórczym. Rozwój wielu młodych twórców ukierunkowywała również silna osobowość Nadii Boulanger — nie zawsze potrafili przeciwstawić się wpływom i zachować indywidualność. Lutosławski, jakkolwiek kilka lat wcześniej uległ fascynacji muzyką Szymanowskiego, w okresie pracy nad *Wariacjami*

W. LUTOSŁAWSKI

WARIACJE SYMFONICZNE

VARIATIONS SYMPHONIQUES



POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE
EDITION POLONAISE DE MUSIQUE

symfonicznymi starał się od niej zdystansować, z Nadią Boulanger zaś nie miał żadnych kontaktów. Nie znajdując zrozumienia u Maliszewskiego, zdany był wyłącznie na siebie, co zapewne również przyczyniło się do tego, że *Wariacje* — mimo niewątpliwych wpływów zewnętrznych — były dziełem niezależnym i do dziś zachowują atrakcyjność, w przeciwieństwie do wielu utworów pisanych przez kolegów Lutosławskiego, w których albo słyszy się repliki Szymanowskiego, albo wyblakłe schematy neoklasycznej manieri. Kompozytor miał chyba świadomość tego osiągnięcia, skoro premierę *Wariacji* uznał za swój oficjalny debiut kompozytorski. Należał on zresztą do bardzo udanych. Pierwsze wykonanie odbyło się pod batutą Grzegorza Fitelberga przed mikrofonami Polskiego Radia w kwietniu 1939 roku. Premiera koncertowa nastąpiła już wkrótce — 17 czerwca w Krakowie, w ramach czwartego festiwalu wawelskiego, również w wykonaniu Orkiestry Polskiego Radia pod dyrekcją Fitelberga. Do *Wariacji* Lutosławskiego Fitelberg powrócił wkrótce po wojnie, włączając je do programu koncertu, jaki prowadził w Paryżu w grudniu 1946 roku.

Samoocenę Lutosławskiego potwierdziła historia. Spośród utworów orkiestrowych skomponowanych w latach międzywojennych przez pewien okres utrzymywały się w repertuarze — i do dziś bywają sporadycznie przypomniane — tylko nieliczne pozycje: *Taniec weselny Chmiel Wiechowicza* (1927), *Epitafium na śmierć Karola Szymanowskiego* Szeligowskiego (1937), *Etiuda Szabelskiego* (1939) i *Uwertura* Szalowskiego (1936), która w swoim czasie zrobiła taką furorę, że zagraniczna krytyka uznała ją — obok *Muzyki na instrumenty strunowe, perkusję i celestę* Bartóka — za największe wydarzenie sezonu 1936/37. Dużym uznaniem cieszył się niegdyś *Tryptique champêtre* Feliksa Łabuńskiego, *Koncert na głos* Tadeusza Kasserna, *Sinfonia brevis* Czesława Marka, nagrodzona na Konkursie im. Schuberta we Wiedniu w 1928 roku, dzieła te szybko jednak popadły w zapomnienie. Wojna zaś sprawiła, że zniszczeniu uległa ogromna ilość nie wydanych utworów kompozytorów należących do generacji następnej po Szymanowskim. *Wariacje symfoniczne* Lutosławskiego pozostały jednym z niewielu utworów orkiestrowych skomponowanych przed wojną, które — jeśli nawet rzadko — do dziś bywają wykonywane.

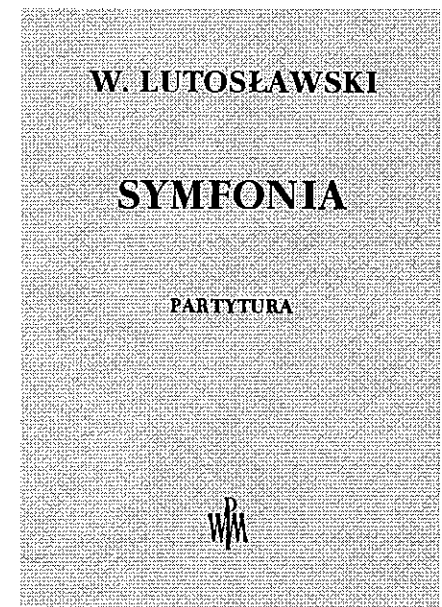
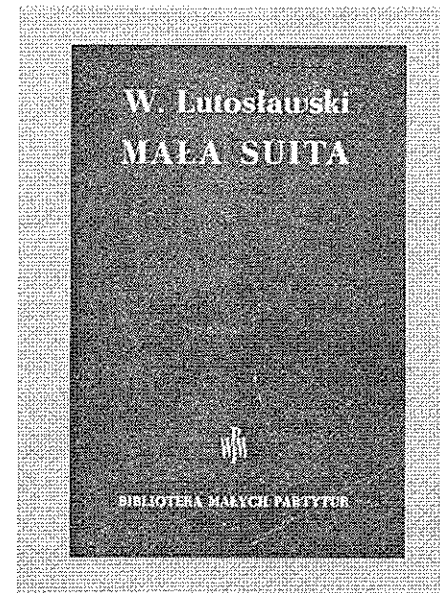
I Symfonia

[I *Symfonię*] ukończyłem dopiero w 1947 roku, bo wcześniej nie zdołałem tego zrobić. Jej charakter jest pogodny, ponieważ taki był zamysł kompozycji, który powstał jeszcze przed wojną, w okresie niepodległości, chociaż realizowany był w okropnych czasach wojennych i dalekich od sielanki powojennych.¹

Opinia ta godna jest podkreślenia, był to bowiem jeden z nielicznych utworów, przy którym Lutosławski nie zżymał się na próby określenia go w kategoriach emocjonalnych. Z zasady podkreślał, że muzyka nie jest w stanie przekazać żadnych konkretnych nastrojów, toteż „ryzykowne jest nazywanie doznań słowami zaczerpniętymi ze słownictwa niemuzycznego”. Równocześnie *I Symfonia* jest dziełem niezwykle znamennym dla postawy estetycznej swego twórcy — muzyką, do której nie ma dostępu świat zewnętrzny.

¹ W rozmowie radiowej w 1981; T. Kaczyński *Witold Lutosławski...*, op. cit., s. 212.

Potwierdzenie tych słów znajduje się we wcześniejszej rozmowie z B. Pilarskim, przeprowadzonej z okazji powstania *Muzyki żałobnej*. Stwierdzenie Pilarskiego, że we wcześniejszych utworach Lutosławskiego „zawsze pogodnych, często radosnych i nie stroniących od muzycznego dowcipu, nie spotykało się tego typu ekspresji, jaki w przybliżeniu sugeruje już sam tytuł: *Muzyka żałobna*”, kompozytor skomentował: „Trochę jestem zaskoczony wiadomością, że dotychczas pisałem zawsze pogodne utwory i że obcy mej estetyce był typ «głębokich emocji?» Jakże dziwnymi drogami chodzą doznania wywoływane muzyką! A raczej, jak ryzykowne jest nazywanie tych doznań słowami zaczerpniętymi ze słownictwa niemuzycznego. Dla uprzytomnienia tego, jak względne są te doznania, przytoczę zdanie słuchacza, który po pierwszym wykonaniu mej *Symfonii* w 1947 roku [1948 — przyp. aut.] opowiedział: «Cóż za bezmiar cierpienia wyraża ta muzyka». Nigdy nie przypuszczałem, że tak właśnie można zareagować na ten utwór. Zdziwiłem się wówczas tak samo jak dziś, gdy mi Pan mówi o mej «permanentnej pogodzie?»»; „Ruch Muzyczny” 1957 nr 7, s. 5.



Lata wojny w szczególnie intensywny sposób wywierały wpływ na powstającą w takich okolicznościach muzykę. Jaskrawym tego przykładem jest symfonia Szostakowicza, ale i dla innych kompozytorów — Prokofiewa piszącego V i VI *Symfonię* oraz Honeggera jako autora *Liturgicznej* — symfonia stała się tym gatunkiem, w którym decydowali się wyrazić tragedię wojny. Strawiński, niewzruszony zwolennik tezy o absolutnej asemantyczności muzyki, po skomponowaniu w 1945 roku *Symfonii w trzech częściach* nadmienił wprawdzie:

Symfonia nie ma żadnego programu i próżno byłoby się go doszukiwać, jest jednakże możliwe, że można w niej znaleźć ślady wrażeń naszych ciężkich czasów, wraz z ich gwałtownymi i zmieniającymi się wydarzeniami, z ich zwątpieniami i nadzieją, z ich nieprzerwanymi udręczeniami, napięciami i odprężeniem.²

W 1961 Strawiński dodał, że: „przypomina sobie dokładnie, jak i w jaki sposób każdy epizod w tej *Symfonii* jest w jego wyobraźni związany z konkretnymi przeżyciami wojennymi, bardzo często wywołanymi za pośrednictwem kina”³. Nawet taki konsekwentny twórca muzyki absolutnej, jak Bartók napisał o swoim *Koncercie na orkiestrę*, powstałym w czasie wojny, że:

... zasadniczy nastrój dzieła, nie licząc żartobliwej drugiej części, przedstawia stopniowe przechodzenie od powagi pierwszej i żalobnego charakteru trzeciej części do optymistycznego finału.⁴

Do listy dzieł związanych z tragedią II wojny światowej można dodać wiele jeszcze utworów skomponowanych w latach późniejszych, a wśród nich kilka polskich, jak *Uwertura tragiczna* Panufnika i *II Symfonia* Woytowicza.

I Symfonia Lutosławskiego nie była reakcją na przeżycia wojenne. Zrodziła ją chęć zmierzenia się z bardzo złożonym zadaniem kompozytorskim i twórcza ambicja, gdyż symfonia — jeden z najtrudniejszych gatunków muzycznych — zawsze kusila wielu młodych, na ogół nie

² 24 I 1946, cyt. H. Lindlar *Lübbes Strawinsky Lexikon*, Bergisch Gladbach 1982, s. 197.

³ I. Stravinsky, R. Craft *Dialogues and A Diary*, London 1968, s. 51, cyt. za: L. Erhardt *Igor Strawiński*, Warszawa 1978, s. 290.

⁴ H. Lindlar *Lübbes Bartók Lexikon*, Bergisch Gladbach 1984, s. 96.

zdających sobie jeszcze sprawy ze stawianych przez nią wymagań. Wielu znakomitych kompozytorów długo musiało zmagać się z tym gatunkiem, zanim zdołali stworzyć dzieło naprawdę wartościowe i nieprzemijające. Rzadko zdarzało się, by pierworodna symfonia okazywała się utworem w pełni dojrzałym, samodzielny, oddającym indywidualność twórcy. Znany jest przykład Brahmsa, którego pierwsza próba w tym gatunku — opus dopiero 68, ukończone w wieku 43 lat — rodziła się przez 14 lat. W naszym stuleciu arcydzieło symfoniczne w młodym wieku udało się stworzyć właściwie tylko 19-letniemu Szostakowiczowi, gdyż nawet znakomita *Symfonia klasyczna* Prokofiewa była w rzeczywistości jego drugą. Pierwsze symfonie zdecydowanej większości wybitnych twórców — Strawińskiego, Szymanowskiego, Honeggera, jak również Hartmanna, Dutilleaux czy Brittena — zaledwie zapowiadały talenty swoich autorów.

W Polsce z gatunkiem tym próbował się zmierzyć niemal każdy kompozytor pokolenia, które nastąpiło po Szymanowskim. Na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych symfonie pisała Bacewiczówna (1942–45), Kisielewski (1939), Malawski (1938–44), Mycielski (1947), Panufnik (1945), Rudziński (1938), Szałowski (1939), Turski (1948) i Woytowicz (1945). Zadania tego podjął się u schyłku lat trzydziestych także Lutosławski, lecz pracował wyjątkowo wolno. Niektóre pomysły — jak początkowe tematy pierwszych dwóch części — zanotował jeszcze przed wojną. Partyturę rozpoczął pisać w 1941 roku, w latach wojennych powstały jednak tylko oddzielne fragmenty. Dopiero rok 1947 przyniósł ostateczną wersję *I Symfonii*.

Dzieło zbudowane jest w zgodzie z klasycznym, czteroczęściowym modelem ze scherzem na trzecim miejscu. Do tradycji nawiązują również formy poszczególnych części, szczególnie zaś pierwszej, ukształtowanej w postaci dwutematowego allegro sonatowego (*Allegro giusto*). Obok licznych odniesień do przeszłości w dziele nie brakuje rozwiązań nowych, indywidualnych, słyszalnych przede wszystkim w kolorystyce orkiestrowej, a także w rozwiniętej technice kontrapunktycznej, powiązanej z pracą motywiczną.

Słuchacza uderza niezwykle witalizm *I Symfonii*, a zwłaszcza jej skrajnych części. Kipiąca energia cechuje wszystkie szybkie fragmenty, a wyrafinowane zmiany metryczne podkreślają impet muzyki. Źródłem

tych znakomitych efektów rytmicznych potęgujących żywiołowość są dodawane lub odejmowane wartości rytmiczne bądź nieregularne akcenty. Znakomicie demonstruje to choćby przygotowanie kulminacji pierwszej części. Wiele z tych pomysłów Lutosławski zastosował — i to w jeszcze efektowniejszej postaci — w *Konercie na orkiestrę*.

Mimo ogólnych ram tonalnych (D-dur) w *I Symfonii* występują współbrzmienia, a nawet pochody melodyczne świadczące o tym, że jej autor już wtedy poszukiwał nowych, oryginalnych rozwiązań w zakresie organizacji materiału dźwiękowego. Tak więc od razu, w pierwszym takcie pojawiają się osobliwe współbrzmienia złożone z dwóch czterodźwięków. W podobny sposób Lutosławski budować będzie w przyszłości akordy dwunastodźwiękowe. Niemniej interesująco przedstawiają się następstwa dźwięków; na przykład część trzecia (*Allegretto misterioso*) zaczyna się tajemniczo brzmiącymi pizzicatami granymi przez kontrabasy, które wykonują szereg dwunastodźwiękowy — pierwszy tego rodzaju w muzyce Lutosławskiego. Fraza ta jest tym ciekawsza, że po pierwsze — tworzą ją dwie sekwencje sześciordźwiękowe, z których druga jest inwersją pierwszej, a po drugie — zawiera tylko trzy rodzaje interwałów: półton, małą tercję oraz tryton, przy czym półtony i tercje małe łączone są w pary:

13

I Symfonia, cz. III, t. 1-11

Allegretto misterioso

Fakturę dzieła przenika technika imitacyjna i to w stopniu znacznie większym niż w *Wariacjach symfonicznych*. Dotyczy to zarówno całych

174

tematów pojawiających się w kanonie (na przykład drugi temat pierwszej części), jak i drobnych motywów, zdradzających pokrewieństwo z techniką polifoniczną Bartóka. Taki bartókowski typ imitacji szczególnie wyraźny jest w drugiej części, gdzie w wyniku kanonicznej ekspozycji motywu powstają niekonwencjonalne współbrzmienia, przypominające zresztą harmonię autora *Muzyki na instrumenty strunowe, perkusję i celestę*:

14

I Symfonia, cz. II

(Poco adagio $\text{♩} = 42$)

poco rit. $\frac{3}{8}$ a tempo $\frac{4}{8}$

175