

I SYMFONIA

Lutosławski chętnie opowiadał, że po prawykonaniu *I Symfonii* w roku 1948 w Katowicach pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga podszedł do niego pewien słuchacz (krewny ze starszego pokolenia) i gratulując, określił muzykę słowami: „Cóż to za bezmiar cierpienia!” – kojarząc najwidoczniej dzieło z okresem wojny, w którym powstawała. Kompozytor przytaczał tę anegdotę jako przykład zdarzającego się niezrozumienia przez słuchaczy wyrazu uczuciowego w muzyce. W tym wypadku chodziło wszak o utwór w zamierzeniu raczej witalny i pogodny. W związku z tą historią przypomniała mi się też opowieść Zofii Lissy o tym, jak ktoś w Rosji wyznał, że odczuwa finał *Symfonii „Patetycznej”* Czajkowskiego jako radosny. To akurat wygląda na przypadek skrajny i kuriozalny, nawet jeśli zgodzimy się, że wyraz w muzyce jest jakością zawsze wieloznaczną i nie do końca uchwytną. Natomiast w przypadku *I Symfonii* Lutosławskiego błąd wspomnianego słuchacza tak prosty i oczywisty jednak nie jest, choćby tylko ze względu na niewątpliwie posępną i bolesną wymowę ekspresyjną jej II części (która, z powodu wyrazistej motywiki, ma szansę pozostać najdłużej w pamięci publiczności), ale także z racji bardzo agresywnej ostrości brzmieniowej części skrajnych, która wrażliwemu tradycyjnemu słuchaczowi musi kojarzyć się bardziej z konfliktem, uczuciowym

zgrzytem, więc z jakimś rodzajem bólu, aniżeli z harmonią ducha i pogodą; zresztą, czy witalna energia i jej nadaktywność nie łączą się nigdy z pewną akceptacją tego, co szorstkie i cierniste?

W każdym razie idea ekspresyjna *I Symfonii*, wbrew naturalnym w latach czterdziestych przypuszczeniom słuchaczy, nie wyrosła z przeżyć wojennych, ponieważ zrodziła się w umyśle kompozytora jeszcze przed wojną, i to, jak mówił, łącznie z konkretnym uformowaniem tematów dwóch pierwszych części utworu. Przyjętą wcześniej koncepcję *Symfonii* realizował Lutosławski w latach okupacji. Partytura została ukończona dopiero w roku 1947.

Odzwerciedla ona przede wszystkim artystyczne gusty i poglądy młodego Lutosławskiego, jego fascynację nowatorstwem Prokofiewa i Strawińskiego, a także – w odniesieniu do gatunku symfonii – estetyczną postawą Alberta Roussela. Ten francuski symfonik nie należał do czołowych twórców swojej epoki, młodemu warszawianinowi przypadło jednak do smaku łączenie przez niego jasnej formy klasycznej z wielką rytmiczną energią i agresywną szorstkością brzmienia. Rousselowskie korzenie słyhać zwłaszcza w skrajnych częściach *Symfonii* Lutosławskiego, które zresztą ustępują urodzie i artyzmowi dwu części środkowych. W całości *I Symfonia* nie reprezentuje indywidualnego stylu Lutosławskiego, nie tylko takiego, jaki znamy z jego dzieł dojrzałych i pisanych w nowym języku dźwiękowym, ale nawet takiego, jaki urzeka w utworach związanych z folklorem – jak *Mała suita*, *Tryptyk śląski*, *Koncert na orkiestrę*. *I Symfonia* to jeszcze nie „ten” Lutosławski, to nie dzieło, w którym każdy takt wskazuje jednoznacznie na autora. Ale mimo to w niektórych miejscach partytury można odnaleźć załączki stylu późniejszego mistrza.

Najmniej dotyczy to I części (*Allegro giusto*), zwłaszcza w jej głównych członach (ekspozycja i reprzyza). Dzieło rozpoczyna się agresywnym, bardzo dysonansowym współbrzmieniem wielodźwiękowym, po którym wchodzi krótki i zwięzły pierwszy temat grany (przy pikantnym akompaniamencie) przez trąbkę solo. Jego prosty rytm wiąże się z równie prostą budową tonalną – najzwyczajsze D-dur, w czystej diatonice, z motywiką jakby ludową, ale

raczej banalną. Tradycyjne skojarzenie w rysunku melodii zaciera natychmiast ostra pulsacja rytmiczna dalszych figur i rozwinięć. O wiele bardziej śpiewną melodię wnosi drugi temat, grany przez altówki i wiolonczele (6)¹, ciężący do Des-dur, ale mniej tradycyjny w rysunku operującym dużymi krokami, z uwydatnioną septymą.

Przetworzenie (13) odróżnia się od cierpkiej ekspozycji brzmieniem bardziej delikatnym i kolorowym, zarazem fakturalnie lekkim i przejrzystym. Dopiero dalej zagęszcza się w tokkatowej, motorycznej rytmice, zaś kulminacją całego epizodu jest potężne dynamicznie przetwarzanie śpiewnego drugiego tematu. Pod koniec wracają ostre, bardzo dysonansowe brzmienia wielodźwiękowe, właściwe początkowi utworu. Repryza (26) jest na ogół wiernym powtórzeniem ekspozycji, z tym że drugi temat, w skrzypcach forte, brzmi teraz bardziej dramatycznie – oparty na rytmicznych pulsacjach instrumentów dętych. Koda podtrzymuje szorstką aurę muzyki, mimo chwilowego wyciszenia tuż przed potężnym akordem końcowym.

II część, *Poco adagio*, silnie kontrastuje z pierwszą swą nieoczekiwane śpiewną melodyjnością. Prezentuje muzykę dużej piękności i wypełnioną głębokim uczuciem, ale jest to uczucie raczej mroczne. Urodą melodyczną i poważną ekspresją uderzają już pierwsze dźwięki wiolonczel i kontrabasów, chociaż szykują one dopiero tło dla melodii głównej, którą po chwili śpiewa róg solo. Ma ona wyraz smętny i przejmujący, a rozwija się bogato i wspólnie kunsztownie w polifonii z krokami niskich smyczków. Jej napięcie uczuciowe wzrasta, gdy przechodzi do skrzypiec.

Jeszcze silniejszy (choć odrębny w charakterze) wyraz wnosi epizod środkowy (45) – dziwnie groteskowy, trochę w typie Prokofiewa, ale rozwijany oryginalnie. Grany jest przez obój przy akompaniamencie werbli oraz – przypominających efekt werblowy – drobnych urywanych figurek smyczków. Rozwój tego epizodu przyciąga zarówno wymyślnym kształtem dźwiękowym, jak i niezwykłością (trochę niesamowitego) nastroju.

¹ Cyfry w nawiasach oznaczają numery w partyturze.

Powrót głównej melodii, teraz w skrzypcach solo, przynosi silniejsze niż na początku napięcie uczucia, które nabiera rysów bolesnych, a nawet tragicznych – zwłaszcza gdy ostatni motyw melodii podlega uporczywemu, natrętnemu powtarzaniu, wręcz przytłaczającemu swą pustą, a zarazem dramatyczną monotonią.

Jakże pożądanym antidotum na patos i tragizm II części okazuje się część III *Allegretto misterioso* w charakterze scherza. Załączki indywidualnego stylu Lutosławskiego ukazują się tu najmocniej, także jego inwencja kolorystyczna i kunszt w tym zakresie. To muzyka pełna wyrafinowanej przekory i kapryśnej zwodniczości w następstwach fraz, rytmów i motywów, zarazem przykład koncertującego traktowania orkiestry. Rozsypywane ulotne dźwięki-staccata zdradzają skłonność do unoszenia się ku górze, gdzie odzywają się w nich pewne ciężenia tonalne. Odpowiedzią na to jest prosta parotaktowa fraza przypominająca melodie ludowe, która po chwili zostaje zdmuchnięta przez kolejny strumień rozpylonych nutek. Środkowy epizod (78) nieoczekiwanie atakuje słuchacza brutalnymi kaskadami ryczących dźwięków i kłujących harmonii. Tym milej działa repryza początkowej feerii ulotnych barw – w jeszcze delikatniejszej niż poprzednio postaci.

Finał *Allegro vivace* (w budowie pokrewny rondy i formie sonatowej) przywraca energiczny, „rousselewski” witalizm wzbogacony jednak doświadczeniem finezji części poprzedniej. Orkiestra traktowana jest tu w sposób koncertujący, uwydatniając różne grupy instrumentalne. Przebieg ma często charakter kapryśny i wyraz scherzowy, przez ustawiczne zaskakiwanie zmiennymi, nieraz krańcowo różnymi sytuacjami. Potężne tokkatowe pulsacje przechodzą w lekkie figlarne figurki; ostre jaskrawe brzmienia – w chwilowo łagodne barwy i spokojne frazy; jak w kalejdoskopie zmieniają się rysunki i formy ruchu. Przed końcem niespodzianie rozbrzmiewa cicha i powolna (*poco lento*) kantylenowa fraza wysokich skrzypiec tremolo, by zostać za chwilę zgaszona przez energiczny pęd i krzyk ostatnich dźwięków utworu. (TZ)

lekturze mało zrozumiałe, a ich przedmiot trudny do wyobrażenia w swym ściśle muzycznym kształcie. Słowa nigdy nie oddadzą muzycznego konkretności, choć mogą nam go w pewnym stopniu przybliżyć. Toteż opisy te, mniej lub bardziej szczegółowe są dokonane z myślą o możliwym kontakcie czytelnika z dziełem. Jeżeli czytelnik ma okazję do słuchania omawianego utworu na koncercie, przez radio lub z nagrania, albo ma pod ręką partyturę, to porównanie zawartego w tej książce opisu z dźwiękowym biegiem muzyki powinno być dlań dodatkową atrakcją. Przedstawiona tu skrótowa charakterystyka złożonej formy, toku kolejnych następstw i dźwiękowo-emocjonalnych ewolucji na pewno ułatwi czytelnikowi uchwycenie sensu dzieła, jego ekspresji i budowy. Zwłaszcza że w przedstawionych omówieniach ważną rolę odgrywa też, na początku, ogólna charakterystyka stylu i koncepcji dzieła.

W pracach nad tą książką byliśmy przekonani, że przedstawiając utwór, nie można rezygnować z opisu jego PRZEBIEGU, czyli zachodzących w nim kolejnych wydarzeń – nawet jeśli wchodzenie w szczegóły utrudnia w pierwszej chwili lekturę. Muzyki nie można poznawać „z lotu ptaka”; lecz konieczne jest spojrzenie na nią z bliska, od wewnątrz. A dotyczy to zwłaszcza muzyki Lutosławskiego, której sens i piękno tkwią przede wszystkim w grze szczegółów, w sposobie rozwijania akcji i planowaniu następstw. W sztuce Lutosławskiego, poza wszystkimi innymi walorami, szczególne znaczenie ma DRAMATURGIA dzieła, która obejmuje nie tylko przemiany jego struktur dźwiękowych, ale i rozwój emocjonalny, wyrazowy jego kolejnych faz i wydarzeń. Na ten właśnie aspekt omawianych arcydzieł oboje staraliśmy się zwrócić specjalnie baczną uwagę czytelnika i słuchacza.

Autorzy

WARIACJE SYMFONICZNE

Powstałe w roku 1938 *Wariacje symfoniczne* to pierwszy dobrze znany, liczący się i grywany utwór Witolda Lutosławskiego, równocześnie pierwszy, który dwudziestopięcioletni wówczas kompozytor ukończył poza murami uczelni i poza oknem swojego profesora. Dyplom kompozycji Konserwatorium Warszawskiego w klasie Witolda Maliszewskiego uzyskał Lutosławski w roku 1937. Jako pracę dyplomową przedstawił wówczas dwa fragmenty Mszy żałobnej: *Requiem aeternam* i *Lacrimosa*. Rok później ukończył rozpoczęte jeszcze w czasie studiów *Wariacje symfoniczne*. Ich prawykonanie w kwietniu 1939 roku w studio koncertowym Polskiego Radia transmitowano na żywo na antenie, radiową orkiestrę prowadził Grzegorz Fitelberg. Ci sami wykonawcy zagrali utwór również w Krakowie, w czerwcu tego samego roku w ramach „Festiwalu na Wawelu”.

Wariacje symfoniczne fascynują dziś nie tylko jako przykład młodzieńczego utworu wielkiego kompozytora. Ich urok, żywość i doskonałość pomysłów – stanowią wartość samoistną. Utwór ten wart byłby grania i słuchania, nawet gdyby jego autor nie obdarzył nas później wieloma cenniejszymi, innymi już w charakterze i bardziej oryginalnymi arcydziełami. Jest to kompozycja dojrzała artystycznie, w pełni uformowana i wystarczająco atrakcyjna, by utrzymać się w repertuarze również w następnych epokach, chociaż nie re-

prezentuje jeszcze stylu i techniki dźwiękowej właściwych późniejszym osiągnięciom mistrza. Pod względem języka dźwiękowego *Wariacje* zakorzenione są w świecie muzyki pierwszej połowy XX wieku, bliskie duchowi Ravela, Strawieńskiego (z baletów rosyjskich), Szymanowskiego, Prokofiewa. Równocześnie jednak w tym dziele dwudziestopięcioletniego młodzieńca ujawniają się wyraźne cechy osobowości Lutosławskiego, właściwe dla jego estetyki, oryginalnego stylu i gustu.

Jest to muzyka, w której słuchacza uwodzi przede wszystkim brzmienie, uroda szaty dźwiękowej, zmienność barw, kolorów orkiestry, dobieranych ze smakiem i inwencją. Aparatem orkiestry, rozbudowanej (oprócz standardowego składu – fortepian, harfa, czelesta, powiększona perkusja, w tym kastaniety, drewnienka, ksylofon, dzwonki, także klarnet mały i basowy, kontrafagot, tuba), Lutosławski posługuje się z wirtuozerią i rozmachem, olśniewając błyskotliwością pomysłów. Uderza przepych brzmienia, ale nie w sensie jego hipertrofii czy nadmiernej gęstości, lecz raczej bogactwa następujących po sobie atrakcyjnych szczegółów. Utwór trwa dziewięć minut, wypełnionych ważkimi muzycznie treściami. A przy tym jest to konstrukcja drobiazgowo przemyślana, w każdym szczególe wyczelowana i misternie wykończona.

Po prezentacji tematu – krótkiej dziesięciotaktowej, śpiewnej melodii w wykwińskiej „ravelowskiej” harmonizacji, rozpoczyna się cykl ośmiu wariacji z kodą. Ich układ daleki jest jednak od klasycznego modelu tej formy. Kolejne wariacje, nieoznaczone w partyturze, biegną jedna po drugiej bez wyraźnych cezur czy pauz. Niekiedy trudno uchwycić ich granice (zwłaszcza w pierwszym kontakcie z utworem), tym bardziej że również w ramach poszczególnych wariacji kompozytor różnicuje przebieg; wyraźniejsze zwroty akcji słyszymy tylko w momentach zmiany tempa. Cały cykl jawi się jako bogaty ciąg barwnych, choć trudnych do policzenia, obrazków. Daleki od klasycznych wzorów jest także sposób operowania tematem, który tylko czasami wyłania się w wyraźnie melodycznej, choć zwykle przekształconej postaci. W kolejnych wa-

riacjach kompozytor przetwarza, rozwija w różnych głosach tylko wybrane z tematu, charakterystyczne motywy i gesty.

W przebiegu utworu można jednak (po bliższym jego poznaniu) wyróżnić odrębne w charakterze ogniwa. Pierwsza wariacja z motywami melodii rogu, potem skrzypiec, kontynuuje myśl tematu w nastroju subtelnego rozmarzenia, trochę w kolorycie Szymanowskiego. Ostry zwrot przynosi druga wariacja: *Allegro* – rozpoczynająca blok czterech części o tempie szybkim. Akcją anonsuje gwałtowny atak pędzących smyczków (szesnastki staccato), pikantnych w brzmieniu i wyrazie. W trzeciej wariacji energia muzyki jeszcze wzrasta, wyładowując się w potężnym tocatowym pulsowaniu rytmicznych ósemek wybijających motywiczne strzępy tematu. W kolejnym ogniwie wyraźniej zaznacza się kontur melodii – śpiew rogów, potem skrzypiec, wnosi gorętszą ekspresję i ton bliski namiętnej euforii, stanu zachwycenia. Ostatni człon bloku *Allegro* wyróżnia się delikatną żartobliwością staccatowych figurek drzewa, antycypując charakterystyczny styl, jaki pojawi się w późniejszych miniaturach fortepianowych (*Melodie ludowe* z 1945 roku) Lutosławskiego.

Moment ciszy – cezura w tym miejscu konieczna – poprzedza wariację szóstą: *Adagio*, całkowicie różną od dotychczasowego toku. Jej wyjątkowość, urodę brzmienia, nastrój dziwnej fantastyki podkreśla subtelna, impresjonistyczna kolorystyka. Ucho zachwycają wyrafinowane artykulacje smyczków, ornamentalne arabeski fletu i fortepianu, skupiony dwugłos klarnetów. Powolne tempo utrzymuje się i w następnej wariacji: *Andante* – poważnej, o przyciemnionym kolorycie, trochę w duchu stylistyki Prokofiewa. Z cichych brzmień (smyczki *con sordino*) wyłania się nagle forte charakterystyczny, groteskowo-kanciasty ni to marsz, ni to taniec, który rozwija się z pasją w bogatej i lekko niesamowitej aurze brzmieniowej i wyrazowej.

W ostatniej, ósmej wariacji: *Allegro non troppo* powraca żywioł ruchu. Jej znakiem charakterystycznym jest trzygłosowe fugato obojów i małego klarnetu na motywach tematu. Cały temat rozbrzmiewa w Finale, eksponowany potężną blachą. Radosny nastrój kulminuje w olśniewającej jak fajerwerk kodzie, efektownym zakończeniu utworu. (BS)