



**EUROPEJSKIE CENTRUM MUZYKI
KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO**

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
w ramach programu
„Lutosławski 2013 – Promesa”, realizowanego
przez Instytut Muzyki i Tańca

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

instytut muzyki i tańca

LUTOSŁAWSKI

Witold Lutosławski
i polska muzyka XX wieku

Wprowadzenie

W dniach od 21 do 24 października 2013 roku, w sali koncertowej Europejskiego Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego, miał miejsce cykl spotkań - prezentacji edukacyjnych, których tematem była postać i twórczość Witolda Lutosławskiego. Spotkania te, zorganizowane w setną rocznicę urodzin kompozytora, przeznaczone głównie dla młodzieży licealnej, nie mającej na ogół styczności z muzyką poważną, ani z problematyką artystyczną, były otwarte również dla uczniów szkół muzycznych oraz starszych klas gimnazjum.

Ideą organizatorów spotkań było przedstawienie tematu w sposób możliwie przystępny, jednak bez natrętnej dydaktyki, czy odwoływania się do formuły prelekcji, odczytu, albo „prezentacji produktu”. Zdecydowano się na połączenie czterech form przekazu: 1. - fragmentów filmów o Lutosławskim, nakręconych za życia kompozytora i z jego udziałem, 2. - przykładów muzycznych audio i audiowizualnych, 3. – „żywych” wykonań fragmentów utworów Lutosławskiego oraz polskich kompozytorów współczesnych (Henryka Mikołaja Góreckiego i Krzysztofa Pendereckiego), i 4. – wiążącego te elementy komentarza słownego. W tym celu wykorzystano fragmenty filmu telewizji BBC w reżyserii Krzysztofa Zanussiego (1990) oraz filmu „Owoc natchnienia” Teresy de Laveaux - obydwu w konwencji wywiadu z kompozytorem, z obfitym materiałem w postaci fragmentów wykonań i prób utworów Lutosławskiego pod jego dyktando. Do realizacji „żywych” wykonań zaproszono znakomity Kwartet Smyczkowy DAFO, całość zaś komentował Maciej Negrey, wykładowca Akademii Muzycznej w Krakowie. Każde ze spotkań składało się z dwóch 40-minutowych odcinków, przedzielonych kilkunastominutową przerwą. Pierwszy z nich poświęcony był osobie kompozytora, drugi – jego twórczości.

Podstawowym założeniem było ukazanie głównych cech osobowości kompozytora, jego postawy jako obywatela, poglądów na sztukę i na jego własne zadania jako artysty, oraz przedstawienie panoramy twórczości Lutosławskiego, wytłumaczenie sensu niektórych stosowanych przez niego technik kompozytorskich i porównanie jego muzyki z muzyką innych wybitnych polskich twórców współczesnych. Nie rozwijano natomiast szerzej tematu biografii kompozytora, po pierwsze z uwagi na ograniczony czas, po drugie – ze względu na szacunek dla pamięci Lutosławskiego, który niezwykle cenił sobie prywatność i dyskrecję.

Poniższy tekst może służyć jako materiał edukacyjny dla średnich szkół muzycznych i ogólnokształcących. Należy tylko mieć na uwadze, że jego układ nawiązuje do konkretnej

realizacji wspomnianego scenariusza w Europejskim Centrum Muzyki z udziałem artystów muzyków i środków audiowizualnych. Przewidzianą w niej przerwę wykorzystano na zaaranżowanie wykonania *Kwartetu smyczkowego*, dlatego też od tego właśnie utworu z 1964 roku, a nie od wczesnych dzieł Lutosławskiego rozpoczęto krótką panoramę twórczości kompozytora. Należy również zastrzec, że tekst ten nie jest ani systematycznym przeglądem dorobku Lutosławskiego, ani tym bardziej jego analizą. Niniejsza prezentacja obejmuje wykorzystane w I części fragmenty filmowe, natomiast sugerowane ilustracje muzyczne zostały jedynie wyróżnione w tekście a ich dobór pozostaje po stronie odbiorców. Zachęcamy do korzystania z udostępnionej w roku jubileuszu Lutosławskiego, Pendereckiego i Góreckiego kolekcji nagrań i informacji na temat Jubilatów roku 2013 przygotowanej przez Narodowy Instytut Audiowizualny: <http://www.trzejkompozytorzy.pl>

Część I – Osoba Lutosławskiego

FRAGMENT FILMOWY 1 – Kim jest Witold Lutosławski

- Kim jest Witold Lutosławski? To pytanie, zadawane przypadkowym przechodniom na ulicach Warszawy, pada w pierwszej scenie filmu Krzysztofa Zanussiego z 1990 roku. Część z pytanych nie wiedziała w ogóle, część odpowiadała z wahaniem, kilkoro stwierdziło obojętnie: „muzyk”, bądź „kompozytor”. Dopiero zagadnięty starszy Anglik, odpowiedział pewnie: „Tak, wiem dobrze. **To wielki polski kompozytor**”.

- Dlaczego postać jednego z najbardziej rozpoznawalnych na świecie Polaków, jest w Polsce tak mało znana? Bo muzyka dla większości z nas jest tylko rozrywką, formą relaksu lub zapelnienia przestrzeni - mieszkania, galerii handlowej czy samochodu. Jej wykonawcy bywają naszymi idolami. A muzyka zwana „poważną” nie cieszy się naszym zainteresowaniem, bywa lekceważona lub ignorowana. Status muzyka uprawiającego tę dyscyplinę jest u nas niski. Określenie „muzyka poważna” jest nie trafione, źle rozumiane i działa odstraszaingly, kojarzy się z czymś nadawanym w dniach żałoby narodowej. Tymczasem chodzi o muzykę, którą po prostu trzeba potraktować poważnie, bo należy ona do dziedziny sztuki wysokiej. Wywołuje głębokie i różnorodne emocje – a więc jest przeżywana. Przemawia do poczucia piękna – jest więc podziwiana. Angażuje intelekt – skłania więc do myślenia. Aby taką muzykę stworzyć, trzeba mieć świadomość jakiegoś poważnego celu, jakiś plan, koncepcję. Nie wystarczy wymyślić melodię i porządnie ją zaaranżować. Trzeba wielkiej wyobraźni i wielkiej wiedzy, którą nazywamy techniką kompozytorską. Pod względem technicznym różnica pomiędzy napisaniem piosenki a komponowaniem dużego dzieła symfonicznego jest taka, jak pomiędzy budową kładki dla pieszych a konstrukcją mostu Golden Gate. Po prostu...

FRAGMENT FILMOWY 2 – Rzeczka

● Jaki był Witold Lutosławski? Wśród ludzi sobie bliskich potrafił śmiać się do łez. W kontaktach z nieznanymi był bardzo uprzejmy i powściągliwy. W sprawach sztuki, czy światopoglądu – poważny i rzeczowy. Cechowała go delikatność i umiar. Tego samego oczekiwał od innych. Narzucał pewien dystans. Tym bardziej liczył się każdy jego serdeczny gest, każdy uśmiech. Mało kto wiedział o tym, że anonimowo wspiera ludzi w potrzebie, a dzięki swoim kontaktom umożliwia leczenie w specjalistycznych ośrodkach za granicą. W tym wszystkim był naturalny, był sobą. W filmie Zanussiego możemy zobaczyć, jak 77-letni wówczas kompozytor akompaniuje dzieciom śpiewającym jedną z jego *Piosenek dziecińczych* do słów Juliana Tuwima – *Rzeczkę*, a następnie podpisuje im nuty. Te *Piosenki* wiele o nim mówią. Do wierszy Tuwima stworzył muzykę prostą i wdzięczną do wykonania, a zarazem stopniowo wprowadzającą dzieci w świat muzyki nowszej, dalekiej od popularnych standardów. Utwory te, pisane krótko po wojnie, gdy w rządzonej przez partię komunistyczną Polsce domagano się od kompozytorów muzyki zrozumiałej dla „szerokich mas”, były nawet nagradzane, ale Lutosławski traktował je jako muzykę użytkową. Tymczasem utwory, w których stawiał sobie wysokie cele artystyczne, jak *I Symfonia*, oskarżano o formalizm, czyli o brak treści. A treścią tą miało być otwarte opowiedzenie się za nową ideologią, wysławianie rewolucji październikowej lub komunistycznych przywódców. Wszystko to było zgodne z estetyką tzw. socrealizmu. Doszło do tego, że w 1949 roku wydano zakaz wykonywania *I Symfonii*. A zarazem – i o tym trzeba wiedzieć – zakazano wykonań muzyki wielu kompozytorów zachodnich, zamknięto dostęp do ich partytur i nagrań. Jeszcze 30 lat później Lutosławski mówił, że „rany wówczas zadane bolą do dziś”...

FRAGMENT FILMOWY 3 – Intelktualista

- Lutosławski miał własne, wyraziste poglądy. Miały one duże znaczenie, gdyż jako twórca szeroko znanych w świecie dzieł, cieszył się wielkim autorytetem, znacznie większym niż niejeden polityk. Liczono się z tym, co mówił, i jak postępował. W 1981 roku wziął udział w Kongresie Kultury Polskiej, przerwany przez wprowadzenie stanu wojennego. Ówczesne władze starały się go pozyskać, czyniąc w jego stronę różne gesty, które jednak ignorował. Ale po upadku komunizmu przyjmował zaproszenia do różnych gremiów, mających określić rolę kultury w nowych warunkach. Był bowiem traktowany jako wybitny intelektualista. Na pytanie Zanussiego o znaczenie słowa „intelektualista”, Lutosławski odpowiada, że w Polsce jest ono ściśle związane z walką o przetrwanie, o zachowanie narodowej tożsamości. Że naród polski przetrwał w dużej mierze dzięki wielkim polskim artystom. Nie mówi o sobie. Ale daje do zrozumienia, że intelektualista to ktoś, kto obejmuje świat w całej jego złożoności i nie pozwoli kierować sobą żadnej ideologii.

FRAGMENT FILMOWY 4 – Inspiracja

- Skąd twórca czerpie pomysły do swoich utworów? Co go inspiruje? Lutosławski tego nie zdradza. Za to w rozmowie z Zanussim powiada z naciskiem: „Nigdy nie komponuję pod wpływem tego, czego doświadczam w życiu”. Może to być zaskakujące dla słuchaczy przekonanych o tym, że kompozytor tworzy pod wrażeniem doznawanych przeżyć, uczuć, spostrzeżeń, że jego twórczość jest jakby rodzajem autobiografii zapisanej w dźwiękach, albo reakcją na wydarzenia dziejowe. Niektórzy artyści czują się powołani do tego, by dać im świadectwo. Takim świadectwem o wielkim znaczeniu jest *Polskie Requiem* Krzysztofa Pendereckiego. Ale wielu twórców wypowiadało się podobnie jak Lutosławski. Na przykład Strawiński twierdził, że w jego muzyce nie ma nic, prócz muzyki. Trzeba uszanować tę postawę, nawet jeśli wydaje się ona zasłoną dymną. Twórca ma prawo do tajemnicy, do ochrony swej osoby przed domysłami.. Lutosławski był przeciwieństwem dzisiejszych „celebrytów”, był człowiekiem dyskretnym. Dyskrecję uważał za przejaw kultury osobistej, której sam był wzorem. Ale nie można zabronić słuchaczowi, aby uwolnił swoją wyobraźnię. Muzyka Lutosławskiego, pozbawiona „podpowiedzi”, wręcz do tego prowokuje.

FRAGMENT FILMOWY 5 – III Symfonia, Tradycja i stosunek do odbiorcy

• Postawę Lutosławskiego kreśli też film „Owoc natchnienia”, będący wywiadem przeprowadzonym przez Teresę de Laveaux z kompozytorem w 1992 roku. Pytania, które tu padają, są prostsze, bardziej bezpośrednie, niż w filmie Zanussiego, ale dotyczą podobnych zagadnień. Lutosławski raz jeszcze podkreśla niezależność swej muzyki od świata zewnętrznego, a kiedy mówi, że poszukuje „świata idealnego”, wyjaśnia, że chodzi o idealny świat muzyki. Ale przyznaje, że interesuje się polityką, choć „z konieczności”. Na pytanie o pomysły muzyczne odpowiada, że warunkiem jest stała, regularna praca, rodzaj „treningu”, bez którego zdolności wpadają w stan uśpienia. Przytoczone są tu słowa Piotra Czajkowskiego, że „natchnienie nie przychodzi do leniwych”. Ale samo komponowanie przebiega bardzo rozmaicie. Nad *III Symfonią* pracował 10 lat, odrzucając po 2 latach gotową część główną. W tym samym czasie skomponował kilka innych, ważnych dzieł symfonicznych. Lutosławski podkreśla rolę dyrygowania własnymi utworami i poznawania ich tą drogą. Jest to najlepsza lekcja kompozycji. W każdym ukończonym dziele – powiada – jest coś, co twórcę irytuje. I tego czegoś trzeba unikać w kolejnym utworze. I w końcu – pytany o przyszłość muzyki - formułuje swój aktualny pogląd: nie jest zwolennikiem „muzyki pisanej od zera”, i „stałej gonitwy za czymś nieznanym”, ale też nie wierzy w powrót do muzyki dawniejszej. Natomiast czuje się silnie związany z tradycją. „Nie sądzi, by mógł napisać to, co napisał, bez tych lekcji, które dała mu muzyka Haydna i Beethovena”, muzyka baroku, twórczość Chopina, Liszta i Brahmsa. „Tradycja nas żywi” – powiada. Ale na sugestię, że bez nawiązań do tradycji kompozytorzy utraciliby dzisiejszego odbiorcę, powiada, że odbiorcą nie należy się tak bardzo przejmować, że trzeba dla niego pisać taką muzykę, jaką pisze się dla siebie, bo tylko wtedy jest ona autentyczna. Kto zaspokaja czyjeś gusta, porzuca samego siebie i „oferuje fałszywą monetę”. Trzeba pozostać sobą.

[Prezentowany film „Owoc natchnienia” zawierał m.in. obszerne fragmenty z prób III Symfonii Lutosławskiego, prowadzonych przez kompozytora z Wielką (dziś – Narodową) Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia i Telewizji. Komentator zwrócił uwagę publiczności na różnice pomiędzy fragmentami dyrygowanymi, a nie-dyrygowanymi. Miało to służyć wprowadzeniu do następnej części spotkania.]

Muzyka Lutosławskiego

- „Rzut na głęboką wodę” – muzycy Kwartetu DAFO już grali, zanim powracająca z przerwy publiczność na dobre zajęła swoje miejsca pośród stłumionych nawoływań o ciszę. Dopiero gdy po kilku minutach wykonywany fragment dobiegł końca, pojawił się na estradzie komentator, który oznajmił, że udało się rozpocząć *Kwartet smyczkowy* Lutosławskiego tak, jak życzył sobie tego twórcy. Doskonale, ale o co tu chodzi?

Jedyny [Kwartet smyczkowy](#) Lutosławskiego z roku 1964 jest realizacją dwóch ważnych idei, które w tym czasie twórca wprowadził do swego sposobu komponowania wielkich form. Pierwsza z nich dotyczy przebiegu dzieła w dwóch fazach – wstępnej i głównej, przy czym faza wstępna stanowi przygotowanie słuchacza do właściwego odbioru fazy głównej. Początek *Kwartetu* jest właśnie takim przygotowaniem - słuchacze mają wejść do miejsca, w którym już coś się zaczęło, i stopniowo wciągać się w akcję. Jest to radykalne i jednorazowe rozwiązanie. Żaden z późniejszych utworów Lutosławskiego nie przewiduje takiej interakcji publiczności, ale konstrukcja złożona z fazy wstępnej i głównej pozostała odtąd bardzo istotną cechą wszystkich większych dzieł tego twórcy. Drugą ideą, możliwą do zaobserwowania tylko przy porównaniu kilku wykonań, jest technika ‘aleatoryzmu kontrolowanego’. Utwór aleatoryczny to taki, w którym wskazane przez kompozytora elementy, czy działania muzyków, pojawiają się w sposób losowy (z łacińskiego: *alea* – kostka do gry). W *Kwartecie smyczkowym* „kontrola” kompozytora obejmuje wysokości dźwięków, które zawsze muszą być dokładnie zrealizowane. Natomiast „losowość”, czy pewna dowolność dotyczy rytmu. Dlatego utwór nie został zapisany w formie partytury, lecz jako oddzielne głosy instrumentalne. W ten sposób każde wykonanie jest inne, choć nie ma wątpliwości, że chodzi o ten sam utwór. Również i w tym przypadku mamy do czynienia z rozwiązaniem radykalnym; późniejsze utwory, jak np. [III Symfonia](#), zawierają tylko pewne fragmenty aleatoryczne, którymi się nie dyryguje.

- Początki drogi twórczej Lutosławskiego przypadają na ostatnie lata przed II wojną światową, która uniemożliwiła mu start we właściwym czasie. Lutosławski z największym uznaniem wypowiadał się o swym profesorze kompozycji Witoldzie Maliszewskim, od którego przejął nie tylko umiejętności warsztatowe, ale także w pewnym stopniu koncepcję „fazowej” konstrukcji dzieła. Był też Lutosławski dobrym pianistą, uczniem Jerzego Lefelda. W czasie wojny grywał w duecie fortepianowym z młodszym o rok Andrzejem Panufnikiem – również wielkim kompozytorem. Napisał wówczas między innymi [Wariacje na temat Paganiniego](#) na 2 fortepiany, których temat zaczerpnął ze słynnego *24 Kaprysu* włoskiego

wirtuoza. Utwór ten, do dziś grywany przez najznakomitszych pianistów, odznacza się wielką fantazją twórczą i niezmiernie efektowną fakturą pianistyczną. Warto go skonfrontować przynajmniej z początkiem dzieła Paganiniego. Trzeba dodać, że na ten sam temat powstało ponad 40 utworów różnych kompozytorów, m. in. Ferenc Liszta, Johannes Brahmsa i Sergiusza Rachmaninowa, a Polaków m.in. Karola Szymanowskiego, Ignacego Friedmanna, Stanisława Skrowaczewskiego i Rafała Augustyna.

- Zarzut „formalizmu”, jaki spotkał utwory Lutosławskiego w czasach stalinowskich, był dla kompozytora ciężkim ciosem, tym bardziej niespodziewanym, że posługiwał się on wówczas klarownym, neoklasycznym stylem. „Ucieczka” w muzykę użytkową, taką jak *Pieśni dzieciinne*, była tylko jednym ze sposobów kontynuacji twórczości. Nie zmieniając tymczasem stylu, Lutosławski zaczął czerpać inspirację z muzyki ludowej różnych regionów Polski. W kameralnych *Bukolikach* była to muzyka kurpiowska, w bardzo popularnej, orkiestrowej *Małej suicie* – folklor Rzeszowszczyzny, a w najwspanialszym, a zarazem ostatnim dziele tego „folklorystycznego” nurtu, *Koncert na orkiestrę* (1954) – muzyka Mazowsza. W utworze tym, który zamyka również neoklasyczny okres twórczości Lutosławskiego, melodie ludowe zderzają się z kunsztownymi technikami, nie tracąc przy tym nic z właściwego sobie klimatu. Mówi się, że wzorem mogła być w tym przypadku późna twórczość Beli Bartóka, którą Lutosławski wówczas się interesował.

- Właśnie pamięci Bartóka poświęcone jest bardzo ważne dzieło Lutosławskiego – *Muzyka żałobna* na smyczki, ukończona w roku 1958, dwa lata po upadku stalinizmu i inauguracji festiwalu muzyki współczesnej Warszawa Jesień. Wrażenia, jakich dostarcza, są zupełnie nowe. Lutosławski odrzucił całkowicie tradycyjny, tonalny język muzyczny, wprowadził elementy techniki dodekafonicznej, a całość rozplanował tak, że kulminacja przypada w „złotym środku” dzieła, w części nazwanej *Apogeuem*. Utwór do dziś brzmi „nowocześnie” i porusza silną ekspresją.

- *Gry weneckie* na orkiestrę z roku 1961 są pierwszym utworem Lutosławskiego, w którym została zastosowana wspomniana wcześniej technika aleatoryzmu kontrolowanego. Kompozytor rozwijał ją w kolejnych dziełach, nieustannie modyfikując; na przykład w *Trzech poematach Henri Michaux* na chór i orkiestrę zastosował dwie odrębne partytury – chóralską i orkiestrową, a do wykonania potrzebni są dwaj dyrygenci. Pracował również stale nad koncepcją cyklu, z jedną (*II Symfonia*), lub kilkoma (*Preludia i fuga*) częściami

wstępny, przygotowujący część główną. W *II Symfonii* pojawiła się także zapowiedź formy łańcuchowej, polegającej na tym, że poszczególne części, czy ogniwa utworu zazębiają się: zanim jedno się skończy, rozpoczyna się kolejne. W *Livre pour orchestre* (1968) cztery części utworu powiązane są aleatorycznymi interludiami, przy czym ostatnie z nich przechodzi niepostrzeżenie w finał. Zasada łańcuchowego kształtowania przebiegu utworu została podkreślona w niektórych tytułach: *Łańcuch I* na orkiestrę kameralną (1983), *Łańcuch II* na skrzypce i orkiestrę (1985) i *Łańcuch III* na orkiestrę symfoniczną (1986). Ale w ogóle we wszystkich dziełach Lutosławskiego z późniejszego okresu, aż po *III* i *IV Symfonię*, wspomniane tutaj sposoby i techniki komponowania przenikają się wzajemnie, tworząc jedyny w swoim rodzaju, niepowtarzalny klimat.

- Mówiliśmy już o tym, że do napisania utworu, który ma spełniać pewne artystyczne cele, konieczna jest znajomość technik kompozytorskich. Przez całe stulecia kompozytorzy tworzyli nowe techniki, doskonalili je, odrzucali, by zastąpić nowymi, odkrywali na nowo techniki zapomniane, i tak dalej, bez końca. To zrozumiałe – inaczej stawiano dawniej katedry gotyckie, inaczej dziś konstruuje się wielkie gmachy hoteli, czy biurowców. Lutosławski w swoich utworach stosuje wiele różnych technik, a nawet pewnych „strategii” kompozytorskich, o których już wspominaliśmy. Wyjaśnijmy teraz, jaki był ich sens.

- Forma dwuczęściowa, albo dwufazowa, w której część pierwsza przygotowuje drugą, odnosi się do dramaturgii dzieła. Co najmniej od końca XVIII wieku w wielkich formach instrumentalnych, czyli wieloczęściowych, opartych na cyklu sonatowym, jak symfonie, koncerty, kwartety smyczkowe, sonaty i pokrewne, dominowały dwie koncepcje. Według jednej z nich, najważniejsza była pierwsza (dynamiczna) i druga (liryczna) część dzieła; pozostałe dwie stanowiły dopełnienie, „zaokrąglenie” formy. Druga koncepcja przesuwiała punkt ciężkości dzieła na finał (przykładem może być *IX Symfonia* Beethovena). Ostatnim dziełem Lutosławskiego, w którym nawiązuje on bezpośrednio do klasycznego cyklu sonatowego jest *Koncert na orkiestrę* z 1954 roku; w następnych dziełach nawiązania do tradycji są bardzo luźne, pozostaje jednak tendencja do wypowiedzenia tych najistotniejszych treści muzycznych w ostatniej części, którą kompozytor nazywa częścią główną. Przyjęcie tych treści przez słuchacza wymaga odpowiedniego przygotowania, „nastrojenia” jego wrażliwości. Dlatego właśnie Lutosławski ujmuje większość swoich dzieł w dwie fazy – wstępną, zawierającą jedną lub więcej części „przygotowujących” słuchacza do tego, co nastąpi w części głównej i ostatniej, a co stanowi zasadniczy sens dzieła.

- Forma łańcuchowa sprawia, że poszczególne odcinki, segmenty, czy części dzieła przepływają jedna w drugą nie tylko bez przerw, ale wręcz zazębiając się wzajemnie. Nadaje to dziełu ciągłość, płynność i sprawia, że słuchacz pozostaje stale zaangażowany, nie może oderwać się od słuchania, zwłaszcza jeśli jest zaciekawiony tym, co ma nastąpić w ostatniej, głównej części dzieła.

- Technika aleatoryzmu kontrolowanego nadaje z kolei dziełu pewną świeżość i nieprzewidywalność. Sprawia to, że słuchacz nigdy nie zna dzieła do końca, nawet jeśli go już wcześniej słyszał, bo za każdym razem przebiega ono nieco inaczej. Poza tym Lutosławski doszedł do wniosku, że niektóre bardzo skomplikowane fragmenty, spotykane we współczesnych partyturach, nastrożające muzykom ogromnych trudności, jeśli ma się je wykonać precyzyjnie, wcale nie dają lepszego efektu niż te, w którym pozostawi się muzykom pewną swobodę. Wystarczy jedynie określić wysokości dźwięków i partie instrumentalne, a rytm jedynie zasugerować; każdy wykonawca gra do pewnego momentu nie zwracając uwagi na to, co i jak gra jego kolega.

- Witold Lutosławski jest jednym z najwybitniejszych kompozytorów w dziejach muzyki polskiej i światowej. Tak się szczęśliwie złożyło, że w XX wieku przyszło na świat w Polsce wielu innych wybitnych kompozytorów, którzy zyskali równie wielką sławę. Należą do nich Krzysztof Penderecki i Henryk Mikołaj Górecki, obaj o równe 20 lat młodszy od Lutosławskiego. Choć więc są oni przedstawicielami innego pokolenia, to jednak twórczość wszystkich trzech przebiega równolegle, gdyż debiut artystyczny Lutosławskiego opóźniła II wojna światowa. Każdy z tych kompozytorów wypracował swój odrębny, niepowtarzalny styl, każdy z nich przechodził w trakcie swej artystycznej drogi różne etapy. Dla zilustrowania tej odrębności warto porównać ich kwartety smyczkowe. W wykonaniu Kwartetu DAFO publiczność usłyszała:

- napisany w technice aleatorycznej fragment [Kwartetu smyczkowego](#) Witolda Lutosławskiego z 1964 roku;

- utrzymany w ascetycznym, repetytywnym stylu fragment [I Kwartetu smyczkowego „Już się zmięcha”](#) Henryka Mikołaja Góreckiego z roku 1988;

- fragment [II Kwartetu smyczkowego](#) Krzysztofa Pendereckiego, kompozycji powstałej w 1968 roku, w której wyraźne są jeszcze echa stylu awangardy lat 50-ych i 60-ych XX wieku;

- fragment [III Kwartetu smyczkowego](#) Krzysztofa Pendereckiego z 2008 roku, noszącego tytuł „*Kartki z niezapisanego dziennika*”, świadomie nawiązującego do tradycji gatunku.

Podobnych porównań można przeprowadzić bardzo wiele także na przykładzie symfonicznej, czy wokalnie-instrumentalnej twórczości tych kompozytorów. Należy tylko pamiętać o tym, aby porównywać wyłącznie dzieła o podobnej randze i znaczeniu w twórczości danego kompozytora, i nigdy dla oceny, lecz tylko dla „wypróbowania smaku” – aby słuchacze mogli choć pobieżnie rozeznaczyć się w charakterze języka dźwiękowego, którym twórcy ci posługiwali się - jak Krzysztof Penderecki – posługują się nadal w różnych etapach swej twórczości.

- Na zakończenie zaprezentowano publiczności ostatnią pieśń - [Motyl – z cyklu Chantefleurs et chantefables](#) na sopran i orkiestrę, napisanego w roku 1990 do tekstu francuskiego poety Roberta Desnosa. Jest to zarazem ostatnie wielkie dzieło kompozytora, od chwili swego prawykonania budzące niezmienny zachwyt publiczności i krytyki. Skupia też w sobie zasadnicze cechy jego stylu: przejrzystość, finezję, swobodę, precyzję, i w ogóle pewien stosunek do rzeczywistości, naznaczony życzliwym dystansem, bez prób przypodobania się komukolwiek.