

**TYGODNIK
POWSZECHNY**

Kraków 27 stycznia 2013, nr 04 (3316)

DODATEK SPECJALNY

REDAKCJA Daniel Cichy, Andrzej Franaszek

PROJ. GRAF. MAREK K. ZALEJSKI

FOTOEDYCJA

GRAŻYNA MAKARA, MARTA FILIPIUK-MICHNIEWICZ

• MUZYKA W „TYGODNIKU”



Światy. witolda lutosławskiego



ZDJEĆIE WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO DZIĘKI UPRZEJMOSCI PWN / BOLESŁAW LUTOSŁAWSKI



**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

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

instytut muzyki i tańca



100 /
100
LUTOSŁAWSKI

GRZYNA MAKARA



MUZYKA ABSOLUTNA

DANIEL CICHY

Gdyby pokusić się o symboliczne wyznaczenie granic czasowych XX-wiecznej muzyki polskiej, ramy epoki wyznaczyłyby dwie daty: rok 1913 oraz 1994. Nad armią muzycznych bohaterów walki o Nową Muzykę czuwał bowiem jeden generał, wybrany przez akłamację, dzięki artystycznym osiągnięciom, a nie osobistym ambicjom; postać o ogromnym autorytecie, stojąca ponad konfliktami.

WITOLD LUTOŚLAWSKI BYŁ KOMPOZYTOREM OSOBNYM, artystycznie prawdziwym, pod względem wyborów estetycznych konsekwentnym i co ważne, jako jeden z nielicznych, zdolnym do wypracowania niepowtarzalnego, koherentnego, wysmakowanego języka muzycznego. Budował własny dźwiękowy świat, daleki od bezpłodnego eksperymentu i dyktatu nowości, a jednocześnie wyrwany z gorsetu tradycji. Poszukiwał klasycznego piękna, subtelnej równowagi między formą a treścią, emocjonalnym ładunkiem a spekulatywnym odczuwaniem rzeczywistości. Jego muzyka zadziwia szlachetnością melodycznego gestu, głębią harmoniczną intuicji, formalną elegancją i wrażliwością na kolorystyczne niuanse. Pochłania bez reszty, jest wypełniona dźwiękami po brzegi, jest muzyką skończoną i absolutną.

W ROKU LUTOŚLAWSKIEGO RÓWNIEŻ „TYGODNIK” CHCE celebrować urodziny Mistrza. Dlatego przygotowaliśmy dodatek „Światy Lutosławskiego”, w którym chcemy pokazać wielość artystycznej osobowości kompozytora.

Lekturę proponujemy rozpocząć od eseju Danuty Gwizdałanki „Sztuka emocji”, którego autorka docieka fenomenu twórczości Lutosławskiego, przedstawia jego estetyczny rodowód, wskazuje na odbijające się echem punkty węzłowe życiorysu. By lepiej zrozumieć artystę, Grzegorz Michalski w artykule „Lutosławscy przed Witoldem” przedstawia przodków kompozytora, szuka źródeł jego postawy społecznej i przestrzegania moralnych powinności. Trudno o bardziej kompetentnego znawcę muzyki Lutosławskiego niż Krzysztof Meyer. Zaprzyjaźniony z bohaterem artykułu „Samotny wilk”, autor i kompozytor w jednej osobie opisuje istotne dzieła Lutosławskiego, ich najważniejsze cechy stylistyczne oraz dominujące techniki kompozytorskie. Niektórzy tylko wiedzą, że muzyka artysty ma także lżejszą odłonę. Pod pseudonimem „Derwid” Lutosławski w latach 50. i 60. pisał piosenki o szlagierowym potencjale, które wykonywali m.in. Irena Santor, Kalina Jędrusik, Violetta Villas i Mieczysław Fogg. Ten świat opisuje Dorota Kosińska, zaś dylematy związane z życiem w systemie socjalistycznym przybliży Małgorzata Sulek.

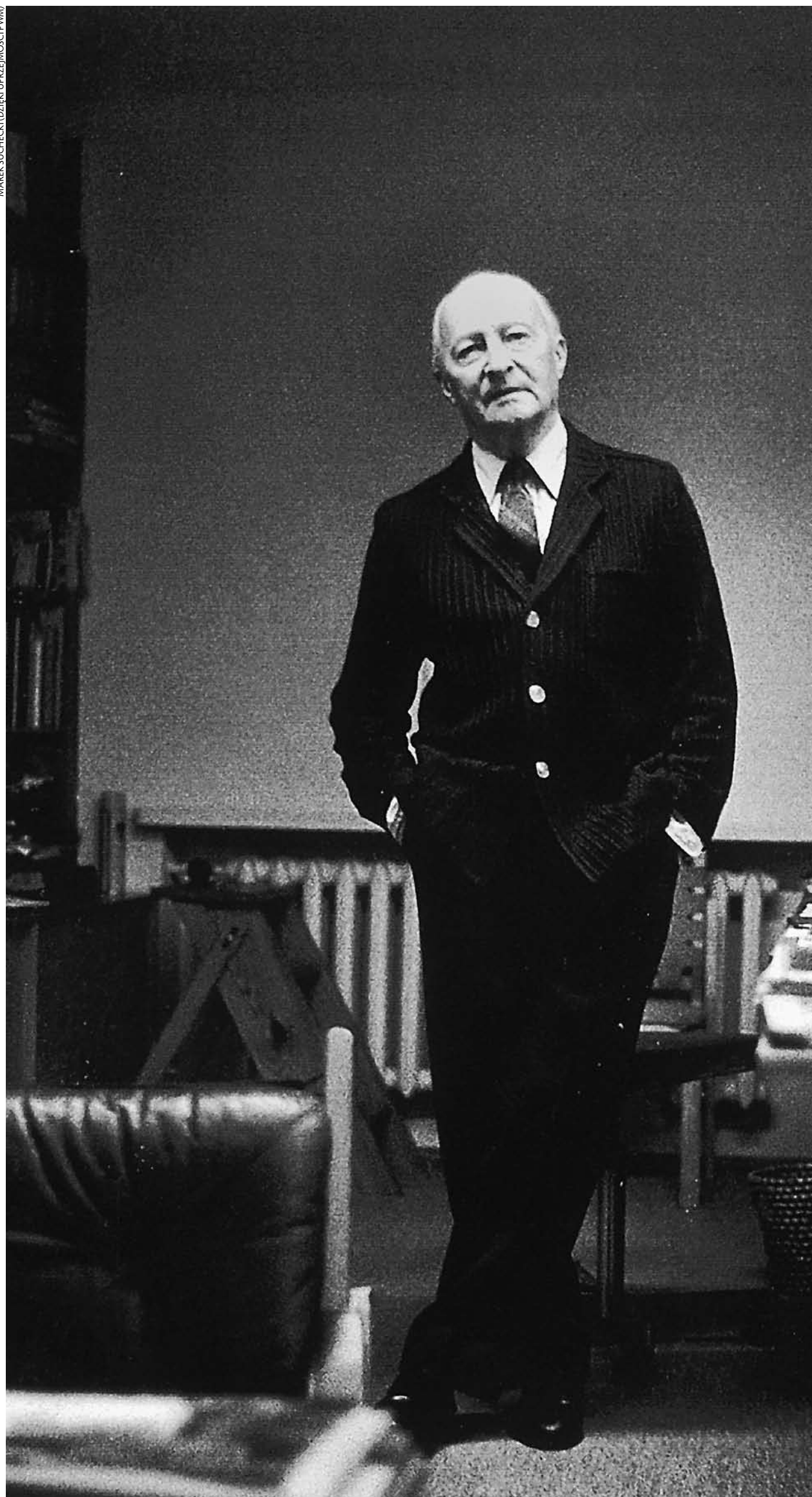
„Alfabet Witolda Lutosławskiego” to wypis najważniejszych pojęć, kompozycji i postaci bliskich Lutosławskiemu, który na potrzeby ukończonej tuż przed śmiercią książki przygotował wybitny polski krytyk muzyczny, Andrzej Chłopecki. Przyda się także opracowane przez Krzysztofa Komarnickiego kalendarium.

Niezwykle cenne są wspomnienia wielkich postaci kultury związanych z Witoldem Lutosławskim. Osobistą refleksją dzielą się Julia Hartwig, Ryszard Kapuściński, Anne-Sophie Mutter i Jadwiga Rappé. To przedsmak wydanego przez Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego albumu „Lutosławski 1913–2013”.

Ostatni człon tekstów można byłoby zatytułować: Co dalej? O obecności muzyki Lutosławskiego i za granicą w artykule „Najważniejszy po Chopinie” pisze Beata Bolesławska-Lewandowska. Z kolei Stanisław Będkowski odkrywa tajemnice archiwum Fundacji im. Paula Sachera, która przechowuje rękopisy dzieł Lutosławskiego i dokumentację związaną z jego artystyczną aktywnością. Jan Topolski w szkicu „Lutos czy Lutosławski” zastanawia się, dlaczego młodzi kompozytorzy wielbią Lutosławskiego, a jednocześnie boją się wejść z jego muzyką w odważny dialog...

NASZYM MARZENIEM JEST, ABY „ŚWIATY LUTOŚLAWSKIEGO” zachęciły Państwa do obcowania z tą wielką Muzyką. Chcielibyśmy wspólnie dopisywać kolejne odpowiedzi na pytanie: Co dalej? Witold Lutosławski na to zasługuje... ♦

MAREK SUCHECKI (DZIĘKI UPRZEJMOSCI PPMW)



sztuka emocji

Przed stu laty urodził się Witold Lutosławski, jeden z najwybitniejszych symfoników XX wieku. Zbiegiem okoliczności na świat przyszedł nieopodal warszawskiej Filharmonii – miejsca wyjątkowego w jego muzycznym życiorysie. „Muzyki nauczyłem się w Filharmonii” – powiedział kiedyś, a przy innej okazji wyznał: „żywołem, w którym czuję się najbardziej sobą, jest orkiestra symfoniczna”. I faktycznie, w czterech symfoniach i koncertach instrumentalnych, w kilkunastu utworach orkiestrowych oraz w pieśniach z orkiestrą stworzył świat dźwiękowy urzekający bogactwem barw, porywający siłą wyrazu, pozwalający uznać w nim najznakomitszego twórcę muzyki orkiestrowej w dziejach polskiej muzyki.

Święta wiosny

Na świat przyszedł równocześnie z pierwszą awangardą, w roku premiery „Święta wiosny” Strawińskiego – 25 stycznia 1913 r. w Warszawie. W tym mieście spędził większość życia, tam też zmarł 7 lutego 1994 r. W dzieciństwie wychowywała go matka, gdyż ojca rozstrzelali bolszewicy w 1918 r. Wcześniej rozpoczął naukę gry na fortepianie, potem na skrzypcach, ale po maturze zdanej w najlepszym stołecznym gimnazjum wybrał się na matematykę, bo tak podpowiadał mu rozsądek. Nie minął rok i zwyciężyła miłość do muzyki. W 1932 r. Lutosławski wstąpił do konserwatorium, które opuścił po pięciu latach z dwoma dyplomami: jako kompozytor i pianista.

Wiosną 1939 r. entuzjasta nowej muzyki Grzegorz Fitelberg umożliwił młodemu kompozytorowi debiut symfoniczny, wykonując jego „Wariacje na orkiestrę”. Stało się to podczas audycji Polskiego Radia „Koncert muzyki polskiej”, okoliczność znamienita, bo właśnie zaczynała się epoka radia – instytucji znacznie życzliwszej nowoczesnej muzyce niż filharmonie z tradycyjnym repertuarem. Wkrótce jednak wybuchła wojna i 26-letni twórca musiał porzucić marzenia o karierze artystycznej. Warszawa znalazła się pod niemiecką okupacją i jedyne, co mógł teraz robić jako muzyk, to zarabiać jako pianista w kawiarniach. Pamiętką po tym okresie w jego życiu są wirtuozowskie „Wariacje na temat Paganiniego” – utwór wykonywany dziś przez wszystkie bodaj duety fortepianowe na świecie. Swoją pierwszą symfonię komponował „do szuflady”, z nadzieją na lepsze czasy. Wyzwolenie nadeszło, gdy miał 32 lata, lecz nie oznaczało to jeszcze powrotu do normalności. W zrujnowanym kraju życie muzyczne trzeba było budować od podstaw, a po 1948 r. dodatkowym utrudnieniem dla artystów stało się agresywne propagowanie przez państwo sztuki prostej, optymistycznej i dostępnej masom. Wprawdzie już w latach 30. uważano, iż wysoką kulturę należy upowszechnić – sam Lutosławski zarabiał jako pianista na kon-

„Moje wysiłki nie mają na celu zjednania jak największej ilości słuchaczy i zwolenników. Nie pragnę zjednywać, natomiast pragnę odnajdywać – mówił Lutosławski. – Tych, którzy w najgłębszych warstwach duszy czują tak samo jak ja”.

DANUTA GWIZDALANKA

certach szkolnych Organizacji Ruchu Muzycznego – lecz prowadzić do tego celu miała edukacja słuchaczy, a nie trywializowanie muzyki.

Eksperymentowanie nie było domeną młodego Lutosławskiego. Podobnie jak wielu jego rówieśników, komponował w stylu wyrastającym z impresjonizmu, neoklasycyzmu i muzyki Karola Szymanowskiego. Sporadycznie nawiązywał do folkloru, bo w latach 20. i 30. na tej drodze, jak sobie wyobrażano, pojawić mógł się odrębny, polski ton w europejskim koncercie zdominowanym przez kompozytorów austro-niemieckich. Taka też była jego „I Symfonia”: chwalona po premierze w 1948 r., a rok później uznana za nazbyt dysonującą, co wtedy już oznaczało: antysocjalistyczną. Znacznie lepszy żywot koncertowy stał się udziałem dwóch wyszukanych opracowań folkloru – „Małej suity” i „Tryptyku śląskiego”, które w 1951 r. przyniosły Lutosławskiemu pierwsze poważne nagrody.

Kompozytor wypracował w tym okresie styl oryginalny, a przy tym atrakcyjny dla publiczności, bo tonalny. Taki właśnie był „Koncert na orkiestrę”, wykonany po raz pierwszy w roku 1954. U sporej części publiczności odniósł ogromny sukces, lecz byli i tacy, których zbulwersował nowoczesnością. Nie chcąc ryzykować powtórnego oburzenia władzy na nadmiar dysonansów, wiosną 1955 r. utwór usunięto więc z programu uroczystego koncertu, na którym pojawić mieli się członkowie KC PZPR, dzięki czemu nikt nie sprzeciwił się trzem wysokim nagrodom, jakie wkrótce na wniosek środowiska przyznano Lutosławskiemu za to właśnie dzieło.

Przypadek kontrolowany

W połowie lat 50. odwilż pozwoliła polskiej muzyce otworzyć się na Europę. Kompozytorzy nie musieli już przejmować się oczekiwaniami polityków, znowu mogli tworzyć z myślą o wybranej publiczności, która jak nigdy przedtem ani potem interesowała się nowoczesną sztuką. W nowej sytuacji Lutosławski dość szybko przedstawił wyraźnie odbiegającą od tradycji, a przy tym sugestywną emocjonalnie „Muzykę żałobną” (1958). Wchodząc w fazę intensywnych poszukiwań, podążył jednak w kierunku innym niż młodzi od niego o 20 lat twórcy „polskiej szkoły” i zamiast układać dźwiękowe freski z klastrow i glissand – próbował restytuować harmonię. Uczestnicząc w permanentnej rewolucji, o której w początkach XX w. marzył Ferruccio Busoni, tak charakteryzował sytuację twórców stawiających na nowoczesność: „Gdybyśmy komponowanie porównali z budową domu, to w naszych czasach kompozytor jest nie tylko architektem-projektantem swego budynku, nie tylko szefem robót, ba, nie tylko murarzem; musi zbierać ziarnka piasku, z których robi same cegły”.

Uświadamiało to „Pięć pieśni do słów Kazimierza Iłakowiczówny” (1957), w których fundament harmonii tworzyły 12-dźwiękowe akordy budowane z różnych interwałów. Teoretyków muzyki, najżarliwszych kibiców nowoczesności, pasjonował fakt, iż akordy te układały się w pewien „system”. Kompozytor natomiast podkreślał, że tworząc „od nowa” harmonię miał na uwadze przede wszystkim „wyraz”, indywidualny charakter

tak rozmaicie budowanych współbrzmień.

Znalazszy się w czołówce europejskiej awangardy, Lutosławski komponował teraz na zamówienia festiwalu i serii koncertowych poświęconych nowej muzyce (i tylko parę osób wiedziało o tym, że ciągle jeszcze dla domowego budżetu cenniejsze były jego tanga, walce i fokstroty, nagrywane i publikowane pod pseudonimem Derwid). Podczas Biennale w Wenecji w 1961 r. przedstawił „Gry weneckie”, utwór dziś rzadko może grywany, ale opisywany w większości książek o muzyce XX w., gdyż pojawiła się w nim nowość przez długie lata tak charakterystyczna dla stylu Lutosławskiego, że traktowano ją jak jego znak rozpoznawczy. Innowacja ta zyskała sławę pod nazwą aleatoryzmu kontrolowanego albo ograniczonego i, ulegając sugestii tego słowa, jej twórcę – uosobienie precyzji – na lata skojarzono z Johnem Cage’em. O ile bowiem dla amerykańskiego proroka aleatoryzmu przypadek był fundamentem filozoficznym, na którym budował alternatywę dla europejskiej tradycji *opus perfectum et absolutum*, to dla Lutosławskiego ów „ograniczony aleatoryzm” był rozwiązaniem praktycznym i o żadnej przypadkowości w jego muzyce nie ma mowy. Jedynie w „Preludiach i fudze” (1972) polski twórca nieco bardziej zbliżył się do Cage’owskiej przypadkowości, bo w utworze tym dyrygent samodzielnie może zdecydować o kolejności, a nawet o liczbie wykonywanych preludów, ale i tak musi to zrobić p r z e d koncertem.

W „Trzech poematach Henriego Michaux”, skomponowanych dla Biennale w Zagrzebiu (1963), nowością była niezależność chóru od występującej równocześnie z nim orkiestry. Wymagało to obecności dwóch dyrygentów, z których jeden kierował śpiewakami, a drugi instrumentalistami. W środkowej części utworu kompozytor zrezygnował zaś z tradycyjnego śpiewu, każąc chórowi krzyknąć i mówić. Na fali awangardy powstał też „Kwartet smyczkowy” (1964), napisany dla cyklu koncertów nowej muzyki organizowanych przez radio w Sztokholmie, i „II Symfonia” (1967) dla podobnej inicjatywy radia w Hamburgu.

Emocje kontratakują

Pozornie był to czas wielkiej apologetyki artystycznej wolności. Niby każdy mógł pisać, co chce i jak chce, ale w gruncie rzeczy swoboda ta – sięgając do terminologii kojarzonej z Lutosławskim – była ograniczona podobnie jak jego aleatoryzm. Każdy mógł jednak komponować jak chce, byle jego muzyka nie przypominała: neoklasycyzmu, romantyzmu, folkloryzmu, ani w żaden sposób nie dawała do zrozumienia, że liczy się z możliwościami, a tym bardziej z upodobaniami słuchaczy.

W miarę jak wygasał modernizm, stył również zapał Lutosławskiego do eksperymentów. Przypominał, że celem sztuki winno być wzbudzenie w odbiorcach doznań piękna, i przyznawał to, od czego wielu współczesnych mu kompozytorów stroniło: „Muzyka jest sztuką emocji”.

sztuka emocji

→ Tymczasem Lutosławski nie należał do kompozytorów obojętnych na reakcje odbiorców swojej muzyki. Wprawdzie deklarował, że pisze przede wszystkim taką muzykę, jakiej sam chciałby słuchać, ale zarazem dodawał – z czasem coraz dobitniej – że liczy na to, iż są ludzie podobni do niego, którym jego utwory się spodobały. „Moje wysiłki nie mają na celu zjednania jak największej ilości słuchaczy i zwolenników. Nie pragnę zjednywać, natomiast pragnę odnajdywać – mówił w wielu wywiadach. – Odnajdywać tych, którzy w najgłębszych warstwach duszy czują tak samo jak ja”.

Biorąc pod uwagę możliwości percepcyjne słuchaczy, chciał w taki sposób kierować ich uwagę, by budząc i podtrzymując zainteresowanie słuchacza muzyką – nie znużyć nadmiarem epizodów pełnych ekspresji. Punktem odniesienia była dla niego własna muzykalność, a przyznawał, że taki właśnie mankament – przeładowania kulminacjami – miała dla niego późnoromantyczna symfonia i opera. Dramaturgia jego utworów – jak przykładowo „Livre pour orchestre” (1968) – opiera się więc na kontraście dwóch rodzajów epizodów: o „mniejszej ważności”, pozwalających słuchaczom na chwilowe odprężenie, i o „większej ważności”, wymagających pełnego skupienia. Te „ważniejsze” ustępy w miarę rozwoju utworu zyskują na znaczeniu, prowadząc ku jednej, wyrazistej kulminacji. Opisując tę charakterystyczną dla siebie formę, kompozytor często uciekał się do porównania kulinarnego, tłumacząc, że części początkowe spełniają rolę „przystawek” pobudzających apetyt na „główne danie”, a ono może być tylko jedno.

W miarę jak wygaszał modernizm, stył również zapal Lutosławskiego do eksperymentów. Udzielając wywiadów przypominał, że celem sztuki winno być wzbudzenie w odbiorcach doznań piękna, i przyznawał to, od czego wielu współczesnych mu kompozytorów stroniło: „Muzyka jest sztuką emocji, emocji ogromnie różnorodnych”.

Rosło uznanie dla jego dzieł – pełnych energii, obfitujących w wyrazowe kontrasty i rozmaite barwy dźwiękowe, zawierających więc to, co bywalcy sal koncertowych tradycyjnie kojarzą z dobrą muzyką. Renomowane zespoły, jak Concertgebouw w Amsterdamie, orkiestry z Chicago, San Francisco i Los Angeles oraz instytucje muzyczne – jak Royal Philharmonic Society w Londynie czy Festiwal w Salzburgu – zamawiały u Lutosławskiego utwory dla „normalnej” publiczności. W latach 70. polski kompozytor wszedł do grona tych nielicznych twórców XX w., których wykonywali na koncertach i nagrywali na płyty najwybitniejsi soliści i zespoły: Peter Pears, Dietrich Fischer-Dieskau, Mścisław Rostropowicz, Krystian Zimerman, Anne-Sophie Mutter, Daniel Barenboim, Bernard Haitink, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Georg Solti, Georg Szell...

Świadectwem uznania dla jego osiągnięć były dziesiątki nagród i wyróżnień, wśród nich szwedzki Polar, amerykański Grawemeyer-Award i japoński Kyoto-Prize. W krajach anglosaskich, gdzie jego muzyka zadomowiła się najlepiej, niejednokrotnie podkreślano, że Lutosławski należał do nielicznych kompozytorów, którzy pomagali publiczności oswoić się z awangardowym językiem. Tam też jego styl najszybciej znalazł naśladowców, i to nie tylko wśród „klasyków”. Niewiele brakowało, a w 1977 r. Oscara otrzymałaby muzyka filmowa à la Lutosławski, skomponowana przez Jerry'ego Fieldinga do filmu „Wyjęty spod prawa”.

Kompozytor, dyrygent...

Ulubionym instrumentem Witolda Lutosławskiego była orkiestra, toteż w jego dorobku najliczniejsze i najważniejsze są dzieła przeznaczone na tę właśnie obsadę. Z czterech symfonii najczęściej usłyszeć można trzecią (1983) i czwartą (1992). Prócz wspomnianych wcześniej utworów także „Mi-parti” (1976), „Novelette”

Z rozległej palety orkiestrowych brzmień Lutosławski układał dzieła dramatyczne i poetyckie. Tworzył muzykę zwiewną i mieniącą się delikatnymi barwami, ale także poruszającą – czasem za sprawą harmonii, a w późniejszych utworach dzięki pełnej ekspresji melodii.

(1979), „Łańcuch III” (1986) powracają w programach koncertowych i na nagraniach. Najwięcej entuzjastów wśród solistów zyskały koncerty wiolonczelowy i fortepianowy oraz „Łańcuch II” i „Partita” na skrzypce z orkiestrą. Lutosławski komponował też pieśni na głos i orkiestrę – powstały dwa nastrojowe cykle do francuskiej poezji surrealistycznej („Paroles tissées” i „Les espaces du sommeil”), tudzież zachwycające „Chantefleurs et chantefables” do miniaturowych opowiadań o zwierzętach oraz lirycznych wierszy o kwiatkach.

Z rozległej palety orkiestrowych brzmień Lutosławski układał dzieła dramatyczne i poetyckie. Tworzył muzykę zwiewną i mieniącą się delikatnymi barwami, ale także poruszającą – czasem za sprawą harmonii, a w późniejszych utworach dzięki pełnej ekspresji melodii. Instrumentacyjne mistrzostwo po części zawdzięczał doświadczeniu, jakie zdobył w roli dyrygenta. W ciągu trzydziestu lat, które upłynęły pomiędzy jego debiutem w Zagrzebiu w 1963 r. a ostatnim koncertem, który poprowadził jesienią roku 1993 w Montrealu, dziesiątki razy – zawsze dyrygując jedynie swoją muzyką – występował z zespołami tej rangi co Berliner Philharmoniker, BBC Symphony czy główne orkiestry amerykańskie: w Nowym Jorku, Filadelfii, Bostonie, Cleveland, Los Angeles, San Francisco. W Polsce

najczęściej stawał przed WOSPR-em. Lutosławski pozostawił nagrania prawie całej swojej twórczości orkiestrowej; stanowią interesujący dokument autorskiej interpretacji, dobrze jednak, że jego utworów można słuchać również w wykonaniach czołówki zawodowych dyrygentów.

...i obywatel

Obierając zawód kompozytora, Witold Lutosławski chciał zajmować się przede wszystkim muzyką i przez długie lata unikał zbliżeń z polityką. Zmianę w jego postawie spowodowały narodziny Solidarności. Powitał ją z entuzjazmem, toteż ogłoszenie stanu wojennego w grudniu 1981 r. skłoniło go do wycofania się z życia publicznego w Polsce. Skomponowaną w tym czasie „III Symfonię” interpretowano więc jako reakcję na ówczesną sytuację, niejednokrotnie pytając, czy są to podejrzenia słuszne. Opinia Lutosławskiego w tej sprawie była podobna do stanowiska, jakie zajmował w kwestii ewentualnej „polskości” swojej muzyki. „Skoro

jestem Polakiem – mawiał – to moja muzyka reprezentuje polską kulturę i tak samo świat, w którym żyję, z pewnością wywiera wpływ na charakter tworzonej przeze mnie muzyki”. Traktowanie muzyki jak „dźwiękowej publicystyki” uważał jednak za trywializowanie sztuki.

W 1989 r. Lutosławski włączył się w działalność Komitetu Obywatelskiego przy Lechu Wałęsie. Dla prawie 80-letniego twórcy, który coraz skrupulatniej liczył godziny, które mógł poświęcić swojej muzyce, była to decyzja niełatwa, lecz uważał ją za swój obowiązek, tłumacząc: „jestem nie tylko kompozytorem, ale i obywatelem”. Choć bowiem głosił programową niezależność artysty od kogokolwiek i czegokolwiek, to zarazem obarczył go odpowiedzialnością za swoją pracę i życie: „jeśli przynosi się na świat jakieś talenty, to nie wolno ich traktować jako prywatnej własności. Jest to dobro powierzone, jakie trzeba zwrócić społeczeństwu, w którym się żyje”.

DANUTA GWIZDALANKA

→ DANUTA GWIZDALANKA (ur. 1955) jest muzykologką, krytyczką muzyczną, wykładowczynią uniwersytecką, autorką m.in. książek „Muzyka i polityka”, „Muzyka i płeć” oraz (wraz z mężem, Krzysztofem Meyerem) dwuczęściowej monografii „Witold Lutosławski”: „Droga do dojrzałości”, „Droga do mistrzostwa” (Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004).

JAN ZEGALSKI (DZIĘKI UPRIEMOŚCI PWA)



STACJE ŻYCIA

POŁOWA XVIII W.

Franciszek Lutosławski osiada w Drozdowie nad Narwią.

LUTY 1904

Ślub Józefa Lutosławskiego z Marią z Olszewskich, lekarką. „W owych czasach studentki uchodziły za zwiariowane, źle się prowadzące feministki, toteż wiadomość o zaręczynach Józefa wzbudziła pewien niepokój matki” – wspomina Krystyna Niklewiczówna, wnuczka Wincentego Lutosławskiego, najstarszego brata Józefa.

27 GRUDNIA 1905

Narodziny Jerzego Lutosławskiego, najstarszego brata Witolda.

1906

Urodziny Anieli Lutosławskiej, siostry Witolda, która zmarła przed jego narodzeniem (1908).

1909

Urodziny Henryka, brata Witolda.

10 WRZEŚNIA 1911

Przychodzi na świat Maria Danuta Dygat, późniejsza żona kompozytora (*primo voto* Bogusławska).

25 STYCZNIA 1913

Witold Lutosławski przychodzi na świat w klinice położniczej w Warszawie przy ulicy Moniuszki 6 („Zakład fachowo dobry, ale bez komfortu” – relacjonował Józef. Klinika położona była nieopodal Filharmonii Warszawskiej, a przyszły kompozytor urodził się o godzinie 7 wieczorem – w porze rozpoczęcia koncertów). Witold z rodzicami zamieszkał w Drozdowie Górnym, w przerobionych czworakach. W planach była budowa dworu, ale nigdy nie doszła do skutku. Rodzina Witolda zajmowała osobne mieszkanie z sypialniami na piętrze i salonikiem z kominkiem oraz fortepianem na dole. „W Drozdowie było kilka fortepianów, zawsze Bechsteiny, starsze lub nowsze, ale dobre” – wspominał po latach kompozytor.

29 CZERWCA 1913

Zgodnie z rodzinną tradycją chrzest odbył się w dniu św. Piotra i Pawła (imieniny babci Pauliny). Sakramentu udzielił stryj, ks. Kazimierz, do chrztu trzymali stryj Jan i ciotka Maria Marianowa. Dziecku nadano imiona Witold Roman (drugie imię na cześć Dmowskiego).

SIERPIEŃ 1915

Wobec zbliżającego się frontu rodzina ewakuuje się do Moskwy.

23 KWIEŃNIA 1918

W następstwie rewizji aresztowano stryja Witolda – Mariana, a dwa dni później także ojca.

SIERPIEŃ 1918

Dzieci wysłano do Warszawy.

5 WRZEŚNIA 1918

W następstwie nieudanego zamachu na Lenina rozpoczyna się bolszewicki terror. Wśród pierwszych ofiar są rozstrzelani Marian i Józef Lutosławscy.

LISTOPAD 1918

Witold z matką i rodzeństwem zamieszkali w Warszawie. Letnie miesiące spędzano w Drozdowie.

1919-20

Pierwsze lekcje fortepianu z Heleną Hoffman. Wspomina Lutosławski: „Była to bardzo mądra kobieta, ponieważ

oprócz uczenia gry na instrumencie sama grała mi bardzo dużo, co miało olbrzymie znaczenie dla mojego rozwoju muzycznego”.

1922

„Preludium” na fortepian – pierwszy utwór Witolda Lutosławskiego (zaginiony). Do roku 1930 powstaną m.in. dalsze drobne utwory fortepianowe, dwie sonaty na skrzypce i fortepian, wariacje fortepianowe – wszystkie utwory z tego okresu zaginęły.

Przenosiny do Drozdowa na stałe. Życie w zrujnowanym przez wojny majątku nie było łatwe, jednak piękno przyrody nadnarwiańskiej miało ogromny wpływ na kształtowanie charakteru Lutosławskiego – kompozytor przywiązywał do tego okresu dużą wagę. W tym czasie dojeżdżał do Łomży na lekcje fortepianu do Aliny Rudnickiej, która odebrała Witoldowi radość z gry.

1923

Dziesięcioletni Witold Lutosławski postanawia zostać kompozytorem.

1924

Powrót do Warszawy i lekcje fortepianu u Józefa Smidowicza. Witold wstępuje do gimnazjum im. Stefana Batorego, stojącej na najwyższym poziomie, nowoczesnie prowadzonej szkoły, kładącej nacisk na nauki przyrodnicze.

1926

Po roku przerwy w nauce muzyki spowodowanej trudnościami finansowymi Witold podejmuje lekcje gry na skrzypcach u Lidii Kmitowej. O wyborze instrumentu zdecydował sam uczeń, jak wspominał „ze strachu przed nowymi pięciopalcówkami”. Lekcje te trwały do roku 1932.

1927-28

Witold Lutosławski słucha wykładów Piotra Maszyńskiego z zasad muzyki, uczy się solfeżu u Wincentego Laskiego i gry fortepianowej u Artura Taubego w Warszawskiej Szkole Muzycznej. Pobiera też prywatne lekcje kompozycji u Witolda Maliszewskiego.

„Był to mój jedyny profesor kompozycji. Miał do mnie prawdziwie ojcowski stosunek. Wierny swej estetyce jako artysta i etyce jako człowiek” – wspomina Lutosławski. Gdy z powodów finansowych Witold chciał przerwać naukę, Maliszewski udzielał dalszych lekcji za darmo: „dług” Lutosławski miał spłacić w przyszłości następnemu pokoleniu, co czynił potem wytrwale, fundując m.in. stypendia dla zdolnych kompozytorów. Maliszewski określi Lutosławskiego w czasach jego studiów w Konserwatorium jako „najzdolniejszego ucznia od czasów Chopina”, mimo że estetyka wychowanka była profesorowi całkowicie obca.

1930

„Scherzo” (zaginione) – pierwszy utwór Lutosławskiego na orkiestrę.

1931

Nakładem J. Konarzewskiego ukazuje się „Hasło uczniów Państwowego Gimnazjum im. Stefana Batorego w Warszawie” na chór męski *à capella* – pierwszy zachowany utwór Lutosławskiego (skomponowany w 1930 lub 1931 r.; słowa: Stanisław Młodziejewicz, który w Gimnazjum uczył języka polskiego). Wiosną Witold zdaje maturę i wstępuje na studia matematyczne na Uniwersytecie Warszawskim.

1932

Lutosławski zdaje egzaminy wstępne do Konserwatorium Warszawskiego. Przyjęty został na pierwszy rok najwyższego kursu (VII klasa). Studiował kompozycję u Maliszewskiego, fortepian zaś (skrzypce porzucił) u Jerzego Lefeldy.

1933

Porzucenie studiów matematycznych. Fascynacja tą dziedziną wiedzy i poczucie jej łączności z muzyką towarzyszyć będzie jednak Lutosławskiemu do ostatnich dni.

28 MAJA 1933

Nieoficjalny debiut kompozytorski Lutosławskiego: na poranku symfonicznym Filharmonii Warszawskiej wykonany zostaje fragment muzyki teatralnej „Harun al Raszyd” (do sztuki Janusza Makarczyka, wyk. Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Warszawskiej, Józef Ozimiński – dyrygent).

1934

„Sonata fortepianowa” – jedyny zachowany utwór z czasów studiów (wyd. PWM 2004).

1935-37

Muzyka filmowa do krótkometrażówek „Zwarcie” (reż. S. i T. Themersonowie) oraz „Uwaga” i „Gore” (reż. E. Cękański). W tym czasie Lutosławski pracuje w Polskim Radiu na stanowisku kontrolera audycji radiowych.

MAJ 1936

Dyplom z fortepianu. W tymże roku spotyka Lutosławskiego zawod miłośny: po czterech latach ustaje związek z Krystyną Machnicką (później Fangorową).

1937

Praca dyplomowa z kompozycji: „Requiem aeternam” na chór i orkiestrę oraz „Lacrimosa” na sopran, chór i orkiestrę. Dzieło akademickie, ale nie pozbawione autentyczności przeżycia, często wykonywane było w latach 80. przez Stefanę Woytowicz. Z tego roku pochodzą pierwsze próby skomponowania koncertu fortepianowego.

1938

Służba wojskowa. Przydzielony do artylerii, przerażony perspektywą utraty słuchu, Lutosławski wyreklamował się od przydziału i służył w jednostce radiotelegraficznej w Zegrzu. Jako muzyk i pianista doskonale opanował nadawanie i odbiór w alfabecie Morse’a.

15 WRZEŚNIA 1938

Data ukończenia „Wariacji symfonicznych” na orkiestrę, utworu, którego nowoczesny język harmoniczny budził sprzeciw ukochanego skądinąd profesora Maliszewskiego. Gdy Lutosławski przeprowadził staranną analizę dzieła, Maliszewski rzekł: „Teraz przemawiamy wspólnym językiem, ale to, co pan napisał, nie przestaje być dla mnie brzydkie”.

KWIECIEŃ 1939

Prawykonanie „Wariacji symfonicznych” – oficjalnego debiutu kompozytora. Radiowe wykonanie w Warszawie poprowadził Grzegorz Fitelberg, dyrygujący Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia. 17 czerwca w Krakowie w tym samym wykonaniu zaprezentowano dzieło podczas koncertu publicznego. Utwór wydano w roku 1947 (PWM).

LATO 1939

Podczas rutynowych ćwiczeń wojskowych sierżant podchorąży Witold Lutosławski zostaje zmobilizowany i przeniesiony do sztabu Armii Kraków na stanowisko dowódcy radiostacji. Od pierwszego dnia wojny Armia Kraków ściera się z przeważającymi siłami niemieckiej X Armii. Lutosławski jest odpowiedzialny za łączność ze sztabami sąsiednich armii polskich. Na telefonach nie można polegać, a przydzieleni do sztabu radiotelegrafici-rezerwiści nie mają wprawy i praktyki. Lutosławski nie ufając ich umiejętnościom, nadaje bez przerwy – śpi godzinę na dobie. 20 września ostatnia bitwa Armii Kraków pod Tomaszowem Lubelskim (łączność nie miała już znaczenia – wyczerpany Lutosławski bitwę... przespał). Kompozytor →

STACJE ŻYCIA

→ dostaje się do niewoli niemieckiej. Pod koniec września ucieka i, ukrywając się w lasach, przebywa pieszo 400 kilometrów, docierając w październiku do Warszawy. „Tak zakończyła się moja wojna” – wspominał potem.

7 PAŹDZIERNIKA 1940

W łagrze na Kołymie umiera Henryk Lutosławski, brat kompozytora, który we wrześniu 1939 r. dostał się do niewoli rosyjskiej.

1940-44

Udział Lutosławskiego w konspiracyjnym i półoficjalnym życiu muzycznym. Legendarny duet fortepianowy z Andrzejem Panufnikiem. Grywali przede wszystkim w kawiarniach: „Arii” przy Mazowieckiej, „U Aktorek” w Alejach Ujazdowskich oraz „Sztuka i Moda” przy Królewskiej 11 (dziś znajduje się tam hotel Sofitel Warsaw Victoria – mieszkał w nim Panufnik podczas swej wizyty w roku 1990). Obaj muzycy dali około 1300 koncertów. Aby zaspokoić repertuarowe potrzeby, dokonali około 200 opracowań na dwa fortepiany, na ogół zachowując linię melodyczną oryginału, zmieniając zaś warstwę harmoniczną. Technika tą będą się posługiwać w dekadzie powojennej przy opracowywaniu melodii ludowych. Lutosławski opracowuje także piosenki dla podziemia. W „Arii” bywał Stanisław Dygat, który przyprowadził pewnego dnia swoją siostrę – Danutę i przedstawił ją Lutosławskiemu.

KONIEC LIPCA 1944

Przeprowadzka do Komorowa pod Warszawą. Ponieważ podróż odbyła się pieszo, Lutosławski zabrał tylko jedną walizkę z niezbędnymi rzeczami. Nie wierząc w wybuch powstania warszawskiego, pozostawił w Warszawie wszystkie nuty – zabrał tylko opracowanie „XXIV Kaprysu” Paganiniego na dwa fortepiany (znane jako „Wariacje na temat Paganiniego”, 1941). Wszystkie pozostawione w mieszkaniu warszawskim nuty spłonęły.

GRUDZIEŃ 1944

Lutosławski przybywa na krótko do Krakowa: natychmiast po wyzwoleniu wraca do Warszawy.

KWIECIEŃ 1945

Zatrudnia się w Polskim Radiu w charakterze ilustratora programów literacko-teatralnych, a następnie kierownika działu muzyki poważnej (ustępuje ze stanowiska w marcu 1946 r. i już nigdy nie zatrudnia się na etacie). Do 1960 r. dla Polskiego Radia tworzy oprawę muzyczną 80 słuchowisk.

Jesienią 1945 r. zostaje sekretarzem Związku Kompozytorów Polskich – później na jakiś czas (1948-52) wycofuje się z pełnienia jakichkolwiek funkcji. „Zawsze rozsądniejszy ode mnie, Witold nie dał się wciągnąć w żadną działalność organizacyjną” – napisał we wspomnieniach Andrzej Panufnik.

W latach 1954-67 oraz 1971-73 Lutosławski stał na czele Komisji Kwalifikacyjnej, a w latach 1973-79 pełnił funkcję wiceprezesa ZKP.

W powojennej dekadzie pisze muzykę filmową pod pseudonimem „Roman Drozdowicz”. Komponuje także piosenki dla dzieci i utwory fortepianowe („12 Melodii ludowych”). „Robiłem to dla przyjemności. To nie wynikało z żadnych nacisków. Chciałem pisać dla szkół, dla dzieci... ta muzyka była służbą, odpowiedzią na społeczne zapotrzebowanie” – mówił później kompozytor w filmie dokumentalnym „Witold Lutosławski in Conversation with Krzysztof Zanussi”.

26 PAŹDZIERNIKA 1946

Ślub z Danutą Bogusławską *de domo* Dygat. Lutosławski zostaje ojczymem Marcina, syna Danuty z pierwszego małżeństwa (zakończonego rozwodem). Danuta i Witold będą stanowić przykładową parę do końca swych dni. Od początku Danuta pomaga Witoldowi w pracy jako kopistka.

GRUDZIEŃ 1946

Debiut zagraniczny Lutosławskiego: wykonanie „Wariacji symfonicznych” w Paryżu pod batutą Grzegorza Fitelberga.

1947

Ukończenie „I Symfonii”; dzieło powstało w latach 1941-47 częściowo według szkiców jeszcze z lat 30.

1 KWIECIEŃ 1948

Prawykonanie „I Symfonii” na koncercie zamkniętym w Katowicach (ale transmitowanym przez Polskie Radio). Grzegorz Fitelberg prowadził Wielką Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia. W Lutosławskim powitano największego polskiego symfonika od czasów Szymanowskiego.

WRZESIEŃ – GRUDZIEŃ 1948

Ostatnia przed zapadnięciem „żelaznej kurtyny” podróż zagraniczna Lutosławskiego: wakacje we Francji z Małcużyńskimi (w tym czasie powraca temat koncertu fortepianowego z myślą o Małcużyńskim jako wykonawcy).

15 (?) WRZEŚNIA 1949

Podczas koncertu inauguracyjnego IV Międzynarodowy Konkurs im. Fryderyka Chopina wykonano m.in. „I Symfonię”. Radzieccy jurorzy opuścili salę w proteście przeciw „formalizmowi” utworu, a po koncercie Włodzimierz Sokorski miał w garderobie stwierdzić: „Takiego kompozytora jak Lutosławski należałoby wrzucić pod tramwaj” (niektóre relacje podają wersję „Taką symfonię...”). Rozmowy o tym incydencie kompozytor w późnych latach kwitował stwierdzeniem: „Nie było mnie przy tym”. W 1960 r. tenże Sokorski ocenił „I Symfonię” jako ważny i trwały etap w historii muzyki polskiej. Było to już po przywróceniu utworu życiu koncertowemu przez Leopolda Stokowskiego, który wykonał utwór w Warszawie. W listopadzie Lutosławski zostaje wybrany do władz reaktywowanego Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej.

26 LISTOPADA 1954

Prawykonanie „Koncertu na orkiestrę”, najczęściej na świecie wykonywanego utworu Lutosławskiego (Warszawa, Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Warszawskiej, Witold Rowicki – dyrygent).

22 LUTEGO – 21 MARCA 1955

Lutosławski bierze udział w pracach jury V Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego w Warszawie.

26 MARCA 1958

Prawykonanie „Muzyki żałobnej” (Katowice, WOSPR, Jan Krenz – dyrygent). Utwór, komponowany w latach 1955-58, przyniósł kompozytorowi pierwszą lokatę na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO.

1959

Zostaje członkiem Komisji Programowej Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” (funkcję tę pełni w latach 1959-74 i 1983-93).

16 WRZEŚNIA 1962

Prawykonanie całości utworu „Jéux vénitiens” („Gry weneckie”). Orkiestrę Symfoniczną Filharmonii Narodowej prowadził Witold Rowicki. W „Grach weneckich” Lutosławski wprowadza przełomową technikę aleatoryzmu kontrolowanego: wszystkie motywy są starannie zapisane w partyturze, ale ich synchronizacja w czasie nie jest ściśle regulowana. Dzięki odpowiedniemu prowadzeniu orkiestry przez dyrygenta (i, przede wszystkim, odpowiedniemu skomponowaniu aleatorycznych fragmentów) muzyka ta jest za każdym razem inna w szczegółach wykonania i zarazem jasno rozpoznawalna jako właśnie ten, a nie inny utwór.

9 MAJA 1963

Prawykonanie „Trois poèmes d’Henri Michaux” („Trzech poematów Henriego Michaux”) na dwudziestogłosowy chór mieszany i orkiestrę. Aleatoryzm kontrolowany zastosowany jest tu przede wszystkim dla uzyskania niezależności partii chóru i orkiestry – stąd potrzeba dwóch dyrygentów. Jednym z nich podczas premiery w Zagrzebiu był kompozytor, drugim Slavko Zlatić. Wystąpił Chór i Orkiestra Radia w Zagrzebiu. Od tego czasu Lutosławski wiele czasu poświęcał dyrygowaniu własnymi utworami.

GRUDZIEŃ 1964

Ukończenie pracy nad „Kwartetem smyczkowym” (jedyne utworem Lutosławskiego w tym gatunku). Wobec braku dyrygenta, kompozytor wzbraniał się przed przygotowaniem partytury, obawiając się, że zapis taki może być mylnie odczytany jako dyspozycja synchronizacji partii poszczególnych instrumentów w czasie. Lutosławski przygotował zatem tylko partie dla muzyków. Jednak kontrakt z kwartetem LaSalle obejmował obowiązek przygotowania partytury. Problem odpowiedniego zapisu partii aleatorycznych i dyspozycji dla muzyków rozwiązała żona kompozytora – Danu-

ta. Utwór jest pierwszym, w którym Lutosławski zastosował ideę dwufazowego rozwoju formalnego: pierwsza faza, wstępna (może składać się z wielu epizodów, a nawet części), stanowi przygotowanie do fazy drugiej, kulminacyjnej, charakteryzującej się ciągłością przebiegu dźwiękowego. Odtąd forma dwufazowa będzie dominować w twórczości kompozytora.

12 MARCA 1965

Prawykonanie „Kwartetu smyczkowego” (Sztokholm, LaSalle Quartet).

1965

„Paroles tissées” na tenor, smyczki, harfę, fortepian i perkusję dla słynnego śpiewaka Petera Pearsa (prawykonanie: Aldeburgh, 20 czerwca 1965, Peter Pears, Orchestra Philomusica of London, Witold Lutosławski – dyrygent).

24 KWIECIEŃ 1967

Data ukończenia „II Symfonii”, która ponownie przyniosła kompozytorowi I lokatę na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO (Paryż 1968).

18 LISTOPADA 1968

Prawykonanie „Livre pour orchestre” (Hagen, Städtisches Orchester, Berthold Lehmann – dyrygent).

1970

„Koncert wiolonczelowy” – pierwszy koncert instrumentalny Lutosławskiego skomponowany dla słynnego wirtuoza Mścislawa Rostropowicza (prawykonanie: 14 października, Londyn, Mścisław Rostropowicz – wiolonczela, Bournemouth Symphony Orchestra, Edward Downes – dyrygent). „To unikatowy utwór w całej literaturze wiolonczelowej” – wyznał Rostropowicz.

1972

„Preludia i fuga” na 13 instrumentów smyczkowych (prawykonanie 12 października w Weiz koło Grazu, Orkiestra Kameralna Radia i Telewizji w Zagrzebiu, Mario di Bonaventura – dyrygent).

Dzięki odpowiedniemu skomponowaniu początków i zakończeń poszczególnych „Preludium” (których jest siedem), można je wykonywać w dowolnej kolejności i liczbie. Utwór przyniósł Lutosławskiemu Nagrodę Państwową I stopnia.

1975

„Wariacja Sacherowska” – miniatura na wiolonczelę solo na temat „eS-A-C-H-E-Re”, będący przełożeniem na dźwięki nazwiska Paula Sachera, szwajcarskiego dyrygenta i mecenasa sztuki, od połowy lat 30. zamawiającego utwory u takich twórców jak Bartók, Strawiński, Honegger czy Tippett. Pozornie nieistotny utwór, powstały dla uczczenia 70. urodzin Sachera, zaowocował znajomością z tym mecenasem i zamówieniami „Koncertu podwójnego” na obój i harfę (1980), „Łańcucha II” na skrzypce i orkiestrę (1985) oraz „Interludium” na orkiestrę (1989).

22 PAŹDZIERNIKA 1976

Prawykonanie „Mi-parti” na orkiestrę symfoniczną (Rotterdam, Concertgebouw Orkest, Witold Lutosławski – dyrygent), pierwszy z utworów wprowadzających jako zasadę formalną ząbienie się kolejnych faz kompozycji: gdy poprzednia wciąż jeszcze się toczy, następna już się rozpoczyna, niczym nowe ogniwo łańcucha.

Ten sposób kształtowania muzycznej materii pojawi się wkrótce w cyklu „Łańcuchów”.

24 SIERPNI 1980

Prawykonanie „Koncertu podwójnego” na obój, harfę i orkiestrę kameralną (Lucerna, Heinz Holliger – obój, Ursula Holliger – harfa, Collegium Musicum, Paul Sacher – dyrygent).

GRUDZIEŃ 1981

Wystąpienie na Kongresie Kultury Polskiej. Lutosławski mówił o etyce twórcy w kontekście sumienia artystycznego, a także okoliczności zewnętrznych, krytykując zarówno czasy socrealizmu, jak i presji awangardy.

Po wprowadzeniu stanu wojennego Lutosławski wycofuje się z życia publicznego, udając się na „emigrację wewnętrzną”.

29 WRZEŚNIA 1983

Prawykonanie „III Symfonii” (Chicago, Chicago Symphony Orchestra, Georg Solti – dyrygent). W tym roku powstaje „Łańcuch I”.

31 STYCZNIA 1986

Prawykonanie ukończonego w poprzednim roku utworu „Łańcuch II. Dialog na skrzypce i orkiestrę” (Anne-Sophie Mutter – skrzypce, Collegium Musicum, Paul Sacher – dyrygent). 10 grudnia Lutosławski dyryguje w San Francisco prawykonaniem ostatniego dzieła z cyklu, „Łańcuch III”, z tamtejszą Orkiestrą Symfoniczną.

19 SIERPNI 1988

Po kilkudziesięciu latach Lutosławskiemu ostatecznie udało się zrealizować marzenie o koncercie fortepianowym. Dzieło, zadedykowane Krystianowi Zimermanowi, natychmiast weszło do kanonu literatury fortepianowej. Prawykonania w Salzburgu dokonał adresat dedykacji z towarzyszeniem ORF-Symphonieorchester Wien pod dyktando kompozytora.

10 STYCZNIA 1990

Prawykonanie ukończonego w październiku poprzedniego roku „Interludium” na orkiestrę, ostatniego z puli zamówień Paula Sachera (Monachium, Münchner Philharmoniker, Witold Lutosławski – dyrygent).

2 MAJA 1990

Na mocy umowy z Paulem Sacherem jego Fundacja weszła w posiadanie wszystkich rękopisów Witolda Lutosławskiego – również przyszłych. Jest to jedyny polski kompozytor, którego spuścizna spoczęła w archiwum w Bazylei obok dzieł Bartóka, Weberna, Bouleza, Maderny...

8 SIERPNI 1990

Na festiwalu BBC Proms pierwsze wykonanie cyklu pieśni „Chantefleurs et chantefables” do słów Roberta Desnosa. Kompozytor poprowadził BBC Symphony Orchestra. Mając do dyspozycji właściwie wszystkie gwiazdy światowej wokalistyki, Lutosławski uparł się, że prawykonania dokona Solveig Kringleborn – wówczas nikomu nieznaną młodą norweska sopranistka – którą zachwycił się podczas jej recitalu w Warszawie.

PAŹDZIERNIK 1992

Członkostwo w Radzie Kultury przy prezydencie Lechu Wałęsie. Fasadowy charakter tego organu był dla kompozytora źródłem rozczarowania.

5 LUTEGO 1993

Prawykonanie w Los Angeles ukończonej w poprzednim roku „IV Symfonii” – ostatniej w dorobku Lutosławskiego (Los Angeles Philharmonic Orchestra, Witold Lutosławski – dyrygent). W tym roku powstaje także „Fanfare for Los Angeles Philharmonic”, ostatni utwór kompozytora. Lutosławski rozpoczyna „Koncert skrzypcowy”, nad którym będzie pracował niemal do ostatnich dni, ale którego nie będzie dane mu ukończyć.

7 LUTEGO 1994

O godzinie 22.00 Witold Lutosławski umiera w otoczeniu najbliższych. „Był ideałem człowieka i artysty. Jego wielkość polegała na połączeniu tego, co klasyczne, z tym, co nowe, co w muzyce wyznacza nową erę” – powiedział Krzysztof Penderecki.

Wśród wielu nagród i wyróżnień znajduje się przyznany mu Order Orła Białego i 17 doktoratów honorowych. Był członkiem 14 międzynarodowych Akademii (w tym Académie des Beaux-Arts w Paryżu, The Royal Academy of Music w Londynie, The American Academy of Arts and Letters w Nowym Jorku).

Ciało skremowano. Pogrzeb na warszawskich Powązkach odbył się 16 lutego, a w ostatniej drodze towarzyszyła Lutosławskiemu „Lacrimosa” – opracowana na sopran i organy wersja jego pracy dyplomowej z 1937 roku (Stefania Woytowicz – sopran, Michał Dąbrowski – organy).

23 KWIEŚNIA 1994

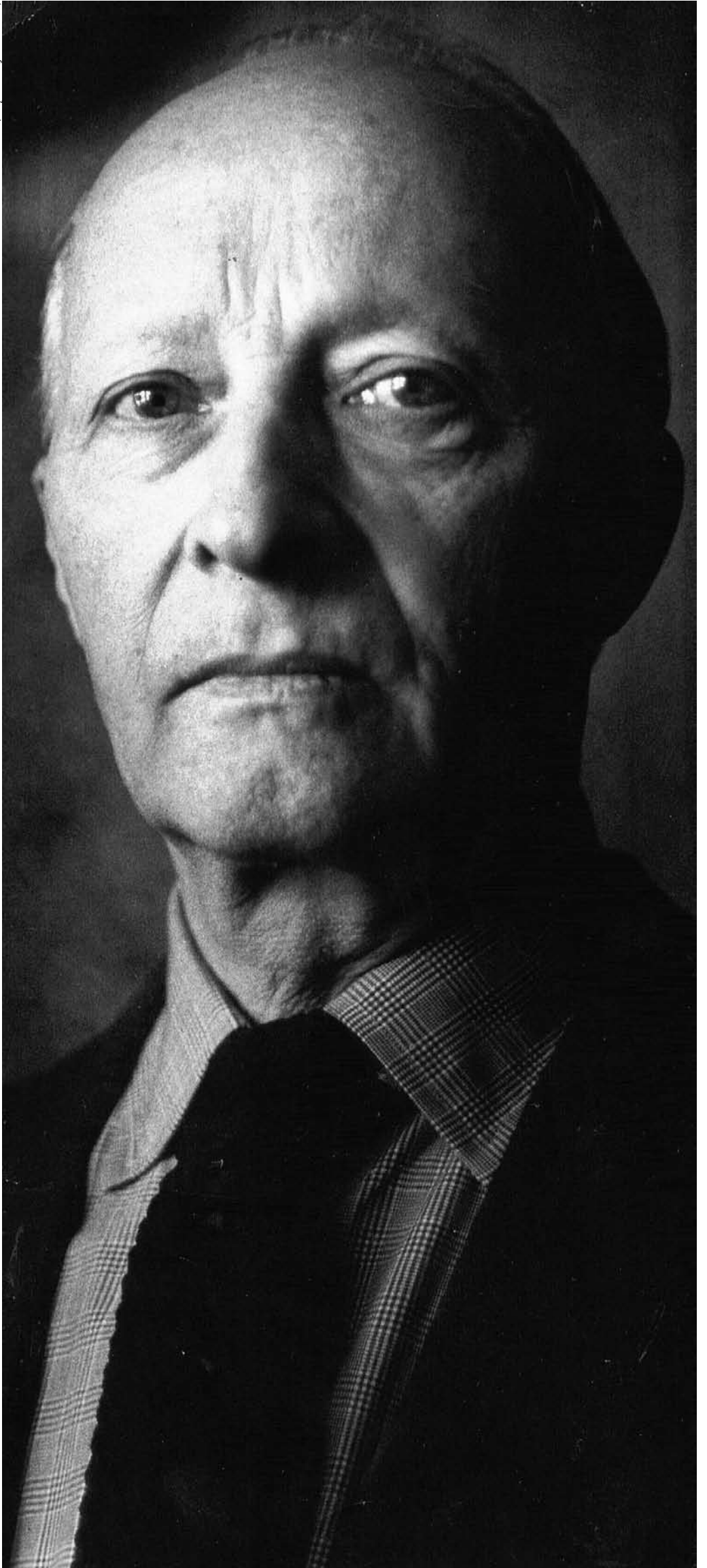
Umiera Danuta Lutosławska. 29 kwietnia jej prochy spoczęły obok męża.

OPRACOWAŁ **KRZYSZTOF KOMARNICKI**

- Cytaty pochodzą z monografii Danuty Gwizdalanki i Krzysztofa Meyera „Lutosławski” (tom I „Droga do dojrzałości”, tom II „Droga do mistrzostwa”), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004.

→ KRZYSZTOF KOMARNICKI jest muzykologiem, gitarzystą, dziennikarzem i krytykiem muzycznym, współpracuje m.in. z Polskim Radiem, „Ruchem Muzycznym” i „Muzyką w Mieście”.

BOLESŁAW LUTOSŁAWSKI (DZIĘKI UPRIEMOŚCI PWN)



Lutosławscy przed Witoldem

Ziemiaństwo, księża, filozofowie, chemicy i komentatorzy Platona... Rodzina Lutosławskich obfitowała zawsze w nietuzinkowe osobowości.

GRZEGORZ MICHALSKI

Nie ulega wątpliwości, że pochodzenie, tradycje „małej ojczyzny”, najbliższa rodzina miały znaczny wpływ na osobowość, a pewnie też światopogląd Witolda Lutosławskiego. W jakim stopniu odbijało się to w jego muzyce – trudno ocenić. Z pewnością przesądziło o stosunku do pracy, ale czy także o wyborach estetycznych? Jego nieprześcigniona dyskrekcja, niechęć do publicznego demonstrowania spraw domowych stworzyły oddziaływającą do dziś zaporę w dokumentowaniu natury i zakresu tych relacji. Jakkolwiek było – sprawa jest ciekawa.

Drozdowskie piwo

Witold Lutosławski, choć wychowany głównie przez matkę, wzrastał jednak w środowisku rodziny ze strony ojca i poszukiwanie istotnych źródeł jego postawy życiowej należało by zacząć tam. Zresztą jest to historia ciekawa i mało znana.

Lutosławscy w linii łomżyńskiej objęli majątek Drozdowo nad Narwią w połowie XVIII w. Potwierdzające to dokumenty mają ciągłość od 1748 r. Skrzętne gospodarowanie doprowadziło posiadłość do prawdziwego rozkwitu w rękach wnuka założyciela linii – Franciszka Dionizego (1830–1891), dziadka kompozytora. Gospodarował on na dużym obszarze, obejmującym oprócz własnego Drozdowa i przyle-

głości także dwa dzierzawione sąsiednie folwarki majorackie. Zajmował się oczywiście rolnictwem, ale rozwinął też imponującą działalność przemysłową, budując browar, młeczarnię, gorzelnię, fabrykę krochmalu i mąki ziemniaczanej, młyn oraz tartak parowy. Prawdziwym sukcesem okazało się drozdowskie piwo, przynoszące producentom spore zyski.

Wiemy, że Franciszek był świetnie zorganizowany, wykształcony, miał rozległe kontakty i był aktywny w organizacjach ziemiankich. Jego kontakty z powstańcami styczniowymi dwukrotnie doprowadziły do aresztowania, jednak szczęśliwie bez poważniejszych przykrych konsekwencji. W prowadzonym na wysokim poziomie dworze miał dobry fortepian, na którym z upodobaniem grywał. Zachował się list do żony, pisany w 1868 r., w którym czytamy: „Usiadłem przegrać wszystkie kawalki, które Ci do śpiewu akompaniowałem, ludząc się, że stoisz przy mnie i śpiewasz”. Dla nas drugim ważnym aspektem postawy dziadka Franciszka było konsekwentne unikanie rosyjskich szkół dla synów – cała szóstka pobierała nauki elementarne w domu, dalsze zaś odbywały się na ogół w niemieckim gimnazjum w lotewskiej Mitawie i dalej na różnych uczelniach Europy.

Od pewnego momentu o dobór nauczycieli i programy nauczania młodszego rodzeństwa dbał na prośbę ojca

najstarszy syn, Wincenty – wkrótce słynny filozof. Po śmierci Franciszka w 1891 r. o spoiłość rodziny długo jeszcze troszczyła się jego żona Paulina, która dożyła roku 1922. To o niej opowiedział Witold jedną z nielicznych rodzinnych anegdot. Proboszcz Drozdowa, święcąc ustawione przed dworem wielkanocne stoły z jadłem, zainteresował się, czemu babcia taka markotna. „A bo mi się baby nie udaly” – padła odpowiedź. Na to proboszcz: „Niechże się dziedziczka nie frasuje, Panu Bogu też nie wszystkie się udaly”.

Konstrukcje żelbetowe

Synowie Franciszka – czyli ojciec i stryjowie kompozytora – byli uczestnikami i twórcami najważniejszych wydarzeń w historii rodziny do czasu późniejszych o pół wieku sukcesów Witolda.

Najstarszy Wincenty (1863–1954), dyplomowany inżynier chemik po studiach na politechnikach w Rydze i Dorpacie, ukończył studia filozoficzne, doktoryzował się w Helsinkach i zasłynął dzięki badaniom pism Platona. Wykładał m.in. na uczelniach w Szwajcarii, Kazaniu, Paryżu, Londynie, Krakowie, Poznaniu, Wilnie, także w Hiszpanii (skąd przywiózł żonę, skądinąd ciekawą poetkę) i USA. Pod koniec I wojny światowej współtworzył we Francji armię polską, jako profesor Uniwersytetu Wileńskiego od 1919 r. założył Komitet im. Braci Józefa i Mariana Lutosławskich dla „walki z dążeniami rewolucyjnymi i dla wychowania narodowego”. W 1933 r. przeniósł się do Krakowa i do śmierci był wykładowcą UJ.

Drugi z kolei, Stanisław Kostka (1864–1937), inżynier rolnik po studiach w Halle i praktyce w Niemczech, osiadł pod Kobryniem, ale po śmierci ojca wrócił, aby zarządzać majątkiem drozdowskim. Czynił to z dobrym skutkiem do roku 1915, kiedy rodzina zmuszona była opuścić swoje siedlisko. Po wojnie wrócił do zniszczonego dworu, wkrótce ponownie zdevastowanego przejściem frontu wojny polsko-bolszewickiej. Słabe zdrowie i klęski losowe nie pozwoliły mu podnieść gospodarki – należąca do niego część majątku drozdowskiego zbankrutowała, kilka lat później sam zakończył życie.

O Marianie Józefie (1871–1918) pamięta się w rodzinie jako o utalentowanym śpiewaku, pianście i kucharzu. Po studiach filozoficznych i przyrodniczych w Dorpacie ukończył politechnikę ryską. Był niezwykle utalentowanym inżynierem elektrykiem, prekursorem na ziemiach polskich elektrowni zasilanych silnikami Diesla, pierwszym producentem konstrukcji żelbetowych, wytwórcą cementu, wykładowcą szkół inżynierskich, współtwórcą m.in. mostu Poniatowskiego w Warszawie, jego konstrukcje stoją do dziś w różnych krajach Europy. Miał wielkie zasługi

w organizowaniu społecznych ruchów polskich techników, wreszcie jako aktywny członek Narodowej Demokracji po stronie Romana Dmowskiego (jak wtedy wszyscy Lutosławscy) był jednym z założycieli Komitetu Obywatelskiego miasta Warszawy (1915) oraz Polskiego Komitetu Pomocy Sanitarnej, którego został sekretarzem i pełnomocnikiem do spraw ewakuacji. Włączony do Centralnego Komitetu Obywatelskiego Królestwa Polskiego, został oddelegowany do Moskwy dla roztoczenia opieki nad przymusowymi wygnańcami. W Rosji stworzył polskie szpitale w Mińsku, Borysowie i Orszy, następnie sieć szkół. Bolszewicy uznali jego działalność za kontrewolucyjną, skutkiem czego został rozstrzelany w Moskwie we wrześniu 1918 r.

Krzyż harcerek

Kolejny stryj Witolda – Jan Chryzostom (1875–1950), odbył studia na Wydziale Rolniczym Politechniki w Rydze, potem na Uniwersytecie w Dorpacie i w Halle. Jako inżynier rolnik doktoryzował się w Dreźnie. Był niestrudzonego popularyzatorem wiedzy rolniczej, wiele na ten temat publikował, zwłaszcza przez długie lata jako redaktor „Gazety Rolniczej”. Bardzo zaangażowany w ruch ziemian, w 1915 r. na wezwanie brata Mariana i Polskiego Komitetu Pomocy Sanitarnej wyjechał do Moskwy. Tam założył i prowadził z bratem Kazimierzem polską szkołę realną i gimnazjum dla około 700 uczniów. Po szczęśliwym powrocie do Polski w 1918 r. został sekretarzem związków ziemiankich, ale przede wszystkim zajął się pracą naukową, prowadzoną intensywnie aż do roku 1949. Ostatnie lata spędził w Poznańskim.

Najbliższy wiekiem ojcu Witolda był stryj Kazimierz (1880–1924), doktor nauk medycznych i teologicznych, założyciel polskiego skautingu. Po studiach w Niemczech i Szwajcarii w wieku 23 lat uzyskał tytuł doktora medycyny, po czym praktykował w szpitalu dziecięcym przy ul. Kopernika w Warszawie, i w Anglii. Tam poznał zasady ruchu skautowego. Stał się propagatorem polskiej wersji skautingu, o czym pisał pod pseudonimem „x. Jan Zawada”. Studia teologiczne odbył w Szwajcarii, gdzie zaprzyjaźnił się z księdzem Władysławem Kornilowiczem, późniejszym twórcą Zakładu dla Ociemniałych w Laskach. W roku 1911 jako kleryk założył dwa zastępy harcerek w Drozdowie, złożone z dzieci rodziny Lutosławskich i ich przyjaciół. Rok później przyjęto wykorzystywaną do dziś jego projekt (zgłoszony pod pseudonimem „druh Szary”) krzyża harcerek, opartego na wojskowym krzyżu walczyńskim.

W roku 1913, po otrzymaniu święceń kapłańskich, dokonał swojego pierwszego chrztu – bratanka Witolda. W roku 1922 został podnie-

Witold Lutosławski z żoną w ich warszawskim mieszkaniu



MAREK HOLZMAN (DZIĘKI UPRIĘŻENIOMU PWN)



ANDRZEJ ZBORSKI (DZIĘKI UPRIEMOŚCI PWN)

Witold i Danuta Lutosławscy na tarasie domu przy ul. Śmiałej 39. Warszawa, wrzesień 1969 r.

siony do godności prałata i prefekta szkół warszawskich. Lata 1915-18 spędził w Rosji, gdzie z braćmi Marianem, Janem, Józefem i mężem bratancy Mieczysławem Niklewiczem organizował pomoc dla uchodźców polskich. Po rozstrzelaniu braci wrócił do Polski i pracował nad zjednoczeniem polskiego harcerstwa wszystkich zaborów. Angażował się w działalność polityczną w szeregach Narodowej Demokracji w 1918 r. W styczniu 1919 r. został posłem Ziem Mazowiecko-Podlaskich na sejm ustawodawczy dwóch kadencji, a rok później także kapelanem garnizonu warszawskiego. Umarł nagle na szkarlatynę w roku 1924, jest pochowany w Drozdowie. To on właśnie, po powrocie z Moskwy osieroconych bratanków, wziął na siebie rolę ich drugiego ojca – tak zapamiętał go Witold.

Bechsteiny i bolszewickie kule

Ojciec Witolda, Józef Lutosławski, najmłodszy syn Franciszka i Pauliny ze Szczygielskich, urodził się w 1881 r. w Drozdowie i został rozstrzelany w Moskwie przez bolszewików w 1918 r. Zdradzał wybitne zdolności muzyczne, zapamiętano także jego marzycielskie usposobienie. W relacji syna Witolda był niezłe wykształconym muzykiem – w domu stały dwa dobre bechsteiny. Gimnazjum ukończył w Rydze, studia rolnicze odbył w Zurychu, kończąc je z dyplomem inżyniera. Co ciekawe, w tym samym roku został przyjęty do koła filozoficznego Towarzystwa Naukowego Uniwersytetu w Berlinie.

Witold był otoczony bodaj najczulszą opieką matki – może z powodu najtrudniejszych warunków, w jakich przyszło mu spędzić dzieciństwo. Jako dorastający chłopak został z matką sam i rychło to on musiał się nią opiekować.

W lutym 1904 r. ożenił się w Szwajcarii z Marią Olszewską – absolwentką studiów medycznych w Zurychu. Z tego małżeństwa było czworo dzieci: Jerzy (1904), Aniela (1906 – zmarła we wczesnym dzieciństwie), Henryk (1909) i Witold (1913). Najstarszy syn przyszedł na świat w Londynie, gdzie Józef studiował nauki społeczno-polityczne, a żona odbywała praktykę lekarską.

Po powrocie do kraju Lutosławscy zamieszkali w Warszawie i oboje zajęli się pracą publicystyczną. Józef założył tygodnik „Myśl Polska” – organ teoretyczny Narodowej Demokracji. Jednak w roku 1907 zrezygnował z pracy w redakcji i przeniósł się na wieś, aby poświęcić się rolnictwu. Wiosną 1908 r. bracia powierzyli mu administrację zakładów przemysłowych w Drozdowie, wtedy zajął z rodziną część dziś nieistniejącego Górnego Dworu, podjął także wykłady dla ziemianstwa ze spółdzielczości handlowej.

Z wybuchem I wojny światowej stanął na czele Łomżyńskiego Oddziału Polskiego Komitetu Pomocy Sanitarnej i włączył się do prac Komitetu Obywatelskiego. Żona pracowała wówczas w szpitalu PKPS w Łomży. W sierpniu 1915 r. na polecenie tych

organizacji cała rodzina przeniosła się do Moskwy, gdzie Józef z braćmi organizował pomoc dla polskich uchodźców. Kierował pracami Komitetu Obywatelskiego okręgu Riaziańskiego, Tulskiego i Włodzimierskiego, redagował gazetę emigracyjną „Ognisko Polskie”, pisał do „Gońca Niedzielnego”, wydawanego przez ks. Kazimierza. W roku 1917 zaangażował się w organizację polskich sił zbrojnych jako komendant Ligi Pogotowia Wojennego. Po wybuchu rewolucji bolszewickiej Józef zajął się repatriacją rodaków i przetrzaniem polskich żołnierzy do Murmańska. Ta praca spowodowała konflikt z władzami radzieckimi i pod zarzutem działalności kontrrewolucyjnej Józef i Marian zostali aresztowani i bez rozprawy rozstrzelani 5 września 1918 r. Witek miał wtedy niewiele ponad pięć lat. Najważniejsze idee jego ojca to organiczna praca obywatelska, polityczna działalność patriotyczna związana z ideologią Narodowej Demokracji i radykalny katolicyzm.

Matka Myszka

Po powrocie do Polski, gdzie czekał na rodzinę zrujnowany majątek w Drozdowie, matka nie miała inne-

go wyjścia, jak zając się tworzeniem podstaw materialnych dla siebie i swoich trzech synów. W pamięci młodszego pokolenia Myszka – bo tak, dla odróżnienia od innych Marii w rodzinie, nazywano matkę Witka – była osobą czarującą, obdarzoną świetnym poczuciem humoru, przy tym dobrą lekarką i doskonale zorganizowaną gospodynią. Gdziekolwiek się znalazła – w Warszawie, Łomży czy Drozdowie – leczyła całe otoczenie. W czasie wakacyjnych epizodów drozdowskich pomagał jej w tym najmłodszy syn Witek. Prawdziwy koncert sprawności organizacyjnej dała w Moskwie, gdzie w krótkim czasie i w skrajnie niesprzyjających warunkach zorganizowała i potem prowadziła polski szpital. Obok praktyki lekarskiej znajomość języków i lekkość pióra stały się z czasem podstawą jej pracy zarobkowej – wiele tłumaczyła, była też utalentowaną bajarką, co jest do dziś pamiętane przez dzieci z jej otoczenia.

Osiadła z synami w Warszawie i zapewne tryskała energią, skoro przy intensywnej pracy zarobkowej i absorbującej trójce synów znalazła jeszcze siły i chęci na objęcie mandatu w Radzie Warszawy. Witold był otoczony bodaj najczulszą opieką matki – może z powodu najtrudniejszych warunków, w jakich przyszło mu spędzić dzieciństwo, pewnie też jako najmłodszy z rodzeństwa. W każdym razie jako dorastający chłopak został z matką sam i rychło to on musiał się nią opiekować. Przyczyną było załamanie zdrowia Myszki Lutosławskiej, spowodowane przejściami związanymi z tragiczną śmiercią niemal w jednym czasie męża, ojca i brata. Od tych wydarzeń 1918 r.

pojawiły się stany depresyjne, z biegiem lat coraz bardziej dokuczliwe. Zmarła w domu Witolda w 1967 r.

Najstarszy z jej synów, Jerzy (1904–1974) po maturze w 1922 r. rozpoczął studia na Politechnice Warszawskiej, ale dla wsparcia matki i braci musiał je przerwać i podjąć pracę zarobkową. W efekcie dyplom inżyniera odlewacza AGH uzyskał dopiero w roku 1952 i potem pełnił szereg kierowniczych funkcji w przemyśle i administracji. Praca najpierw robotnika, potem kierownika odlewni nie zostawiała mu wiele czasu, ale angażował się w działalność społeczną, w czasie wojny w konspirację. Dość wcześniej się usamodzielniał i założył własny dom. Jego relacje z matką i Witoldem z czasem nieco ochłodyły. W każdym razie Witold w latach powojennych najwyraźniej miał do brata żal o zbyt małe zainteresowanie losem i potrzebami chorej matki.

Drugi syn Marii i Józefa – Henryk (1909–1940) w 1927 r. podjął studia rolnicze na SGGW w Warszawie, po czym opuścił dom rodzinny. Po odbyciu służby wojskowej zajął się nasieniem, zwłaszcza hodowlą buraka cukrowego. W pamięci rodziny zachowała się jego życzliwość, błyskotliwa inteligencja i poczucie humoru. Przed samą wojną objął kierownictwo stacji nasiennej w Anglii, skąd wrócił, aby podjąć służbę wojskową. Dostał się do niewoli sowieckiej i przez obóz w Kozielsku trafił na Kołymę, gdzie zmarł z wycieńczenia.



W tym czasie Witold, dyplomowany pianista i świetnie zapowiadający się kompozytor, w okupowanej Warszawie starał się zapewnić warunki egzystencji matce i sobie, grywając w kawiarniach, głównie w duecie z Andrzejem Panufnikiem. Wkrótce poznał Danutę Bogusławską – siostrę Stanisława Dygata, utalentowanego pisarza, zaprzyjawnionego z obydwojma pianistami-kompozytorami. Ta znajomość dała początek zmianie, która decydująco wpłynęła na całe dalsze życie Witolda.

Małżeństwo z Danutą, przypieczętowane w październiku 1946 r., i wraz z nim przyjęte obowiązki przybranego ojca jej siedmioletniego syna Marcina, było najszczęśliwszym i najtrwalszym związkiem, jaki kiedykolwiek zawarł. Odtąd do końca życia (a zmarli oboje w 1994 r.) ona właśnie była najwierniejszą przyjaciółką, towarzyszką losu i obiektem nieustannej adoracji. Dla konserwatywnej części rozległej rodziny Lutosławskich nie była to sytuacja łatwa do zaakceptowania – ale o tym, i o Danucie Lutosławskiej, warto opowiedzieć osobno. ◆

→ GRZEGORZ MICHAŁSKI (ur. 1946) jest muzykologiem, krytykiem muzycznym, menedżerem kultury. W latach 2001-08 był dyrektorem Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina, obecnie zaś pełni funkcję prezesa Towarzystwa im. Witolda Lutosławskiego. Opublikował m.in. książkę „Lutosławski w pamięci. 20 rozmów o kompozytorze” (2007).

samotny wilk

Lutosławski stworzył styl własny, a przy tym od razu rozpoznawalny – najwyższe osiągnięcie dla twórcy tej epoki.

KRZYSZTOF MEYER

W panoramie muzyki XX w. dojrzała twórczość Witolda Lutosławskiego prezentuje się jako jedno z najbardziej oryginalnych zjawisk, niedające się przyporządkować żadnemu z dominujących w tamtym stuleciu kierunków stylistycznych. „Kiedyś zapytał mnie pewien dziennikarz amerykański – opowiadał kompozytor Elżbiecie Markowskiej – »Czy należy pan do jakiegoś kręgu, czy jest pan samotnym wilkiem?«. Odpowiedziałem: »Jestem samotnym wilkiem«.

Szczególne akordy

Lutosławski stworzył styl własny, a przy tym od razu rozpoznawalny – najwyższe osiągnięcie dla twórcy tej epoki. Do pewnego stopnia można „opisać” źródła jego oryginalności, przedstawić pokrótce najbardziej charakterystyczne cechy owego stylu. Pierwszym wrażeniem słuchacza utworu muzycznego jest brzmienie. Najogólniej mówiąc, wynika ono z połączenia harmonii (tj. układów i następstw interwałów) z barwą dźwięku (ona zaś zależy od instrumentu, sposobu gry i rejestru).

Począwszy od drugiej połowy lat 50. XX w., Lutosławski budował własny system harmoniczny, a tym, co interesowało go przede wszystkim, były wyrazowe konsekwencje różnych połączeń i następstw interwałów. Podwalinami jego systemu, którego kunsztowność porównać można jedynie z Schönbergowską dodekafonią i *modi* Messiaena, są więc akordy konstruowane w szczególny sposób: z 12 dźwięków (w muzyce dawnej akord zawierał tylko kilka różnych wysokości) i z różnych interwałów (w muzyce dawnej podstawowymi interwałami były tercje i kwinty). Podobnie natomiast jak w dawnej muzyce, a za to inaczej niż w wielu utworach XX-wiecz-

nych, w jednym akordzie pojawia się niewiele tylko rodzajów interwałów. Lutosławski uważał bowiem – i w tym różnił się chociażby od ekspresjonistów – że źródłem siły wyrazowej muzyki jest ograniczenie różnorodności interwałów. Najłatwiej można się o tym przekonać na przykładzie pieśni „Dzwony cerkiewne” (z cyklu „Pięć pieśni”), w której dwunastodźwięki przy słowach o „dzwonach śpiewnych” zbudowane są głównie z tercji, natomiast „dzwonom gniewnym” towarzyszą dwunastodźwięki budowane głównie z septym wielkich i non małych – interwałów będących uosobieniem dysonansowości.

Akordy te nierzadko powstają z połączenia przede wszystkim konsonansów, a nawet trójdźwięków, choć pozbawionych związku z tradycyjnymi tonacjami. I chociaż Lutosławski posługiwał się różnymi dwunastodźwiękami, a od końca lat 70. stosował również akordy o mniejszej liczbie dźwięków, to te generalne zasady, na jakich konstruował harmoniczny „szkielet” swoich utworów (źródłem dodatkowej regularności bywa też symetryczne rozłożenie dźwięków), nadają im pewną wspólną, łatwo rozpoznawalną aurę brzmieniową.

Wyczarować z orkiestry

Podobnie charakterystyczna stała się z czasem jego instrumentacja. Jako uczeń Witolda Maliszewskiego, będącego z kolei studentem Nikołaja Rimskiego-Korsakowa, Lutosławski miał okazję poznać sztukę błyskotliwej orkiestracji według wzorów petersburskich. Bardziej pociągał go jednak wzór paryski, „impresjonistyczny”, toteż brzmienie jego orkiestry wyraźnie zakorzenione jest w tradycji Debussy’ego i Ravela. Słychać to już w młodzieńczych „Wariacjach symfonicznych”, a potem w „Koncercie na orkiestrę”, będącym osiągnięciem rzadko spotykanej wirtuozerii instrumentacyjnej. Świetnie obeznany z techniką instrumentacji, obdarzony fantazją kolorystyczną, dyrygując swoją muzyką miał okazję do nieustannego rozwijania i weryfikowania swoich odkryć brzmieniowych. Oprócz Oliviera Messiaena, trudno byłoby znaleźć w drugiej połowie XX w. innego kompozytora, który potrafiłby wyczarowywać z orkiestry również wiele barw jak Lutosławski.

Rozmaitością kolorystyczną imponują w jego utworach masywne tutti,

ale z wielką pomysłowością wynajdywał też brzmienia dla małych grup instrumentalnych. Mienia się one subtelnymi barwami, choć nie brak w nich i współbrzmień bardziej agresywnych. Chętnie sięgał po nietypowe zestawy instrumentów, łącząc np. ksylofon z harfą, celestę z kotłami czy dzwony z fortepianem, czego rezultatem stawały się brzmienia rzeczywiście dotąd niesłyszane. Niezwykłym efektem spotykany w jego muzyce jest też przechodzenie jednej barwy w inną, jak w tęczy. Osiągał to poprzez stopniowe wprowadzenie do gry pewnych instrumentów i równoczesne uciszanie innych.

Chętnie sięgał po nietypowe zestawy instrumentów, czego rezultatem stawały się brzmienia rzeczywiście dotąd niesłyszane. Niezwykłym efektem spotykany w jego muzyce jest też przechodzenie jednej barwy w inną, jak w tęczy.

Kolejnym źródłem oryginalności muzyki Lutosławskiego jest rytm: niezwykle złożony i wyrafinowany, a przy tym prosty w wykonaniu, rezultat wymyślonej przez niego techniki, pozwalającej muzykom na granie dźwięków o dokładnie wprawdzie zapisanej wysokości, ale za to celowo nieprecyzyjnie podanym rytmem. Zabieg ten umożliwia orkiestrom uzyskiwać rytmy tak skomplikowane, że przy użyciu tradycyjnego zapisu byłyby one niewykonalne.

Podczas koncertu wykonanie takich epizodów wygląda inaczej niż muzyki notowanej tradycyjnie. Orkiestra (lub jej część) przestaje grać pod dyktando ruchów ręki dyrygenta odmierzającego wspólny rytm dla całego zespołu, bowiem pokazuje on jedynie, kiedy należy rozpocząć i skończyć wykonywanie takich „swobodnych” partii. Minimalne różnice pomiędzy wykonaniami, wynikające z faktu, iż poszczególni wykonawcy za każdym razem nieco inaczej realizują swoje partie, nie zmienia brzmienia samej muzyki. Technika ta zyskała sławę

pod niezbyt może szczęśliwą nazwą „kontrolowanego aleatoryzmu”, choć istotę jej lepiej objaśnia pojęcie użyte początkowo przez samego Lutosławskiego – „zbiorowe *ad libitum*”.

Łańcuchy

Od końca lat 50., a więc nieprzypadkowo wtedy, gdy zainteresowanie Lutosławskiego skupiło się na harmonii, melodia w jego utworach właściwie przestała istnieć i co najwyżej sporadycznie rozbrzmiewały frazy będące jakby jej zaczątkiem. Zmieniło się to w latach 80., kiedy zaczął przyznawać, że melodia to „bardzo ważny element muzyki i nie można go dalej lekceważyć... Czas najwyższy powrócić do melodii, ale nie do melodii XIX w., lecz do nowej melodii, z użyciem wszystkich dwunastu dźwięków naszej skali”. W „III Symfonii”, „Particie”, „Łańcuchu II”, „Chantefleurs et chantefables” pojawiły się pełne wyrazu, „niekończące się” melodie, pozbawione znane go z tradycji powtarzania motywów i oczywiście jakichkolwiek odniesień tonalnych. I znów trudno byłoby znaleźć wśród twórców z drugiej połowy XX w. kompozytora, którego kantyleny – na wskroś współczesne – byłyby również oryginalne.

Kształtując formę swoich utworów, Lutosławski zachowywał się jak reżyser planujący reakcje przyszłych odbiorców: najpierw w czasie słuchania, a potem podczas przypominania sobie pozostawionego przez nie wyobrażenia. Stworzył własny typ formy, o specyficznej dramaturgii, bo jemu osobliście w wielu rozbudowanych dziełach epoki pobeethovenowskiej przeszkadzało to, że punkt ciężkości znajdował się aż w dwóch częściach – w pierwszej i ostatniej. Uważał, że mogło to powodować u słuchacza „uczucie znużenia, przeciążenia”, toteż w jego utworach część pierwsza stanowi jedynie przygotowanie i dopiero druga zawiera treści fundamentalne.

Tę zasadę po raz pierwszy zrealizował w „Kwartecie smyczkowym”, tytułując części utworu w sposób wyraźnie na nią naprowadzający: „Introductory movement” i „Main movement”. Po-

dobny zamysł dramaturgiczny sugerują nazwy obu części „II Symfonii”: „Hésitant” i „Direct”. Inne utwory, jak „Livre pour orchestre”, „Preludia i fuga” czy „Novelette”, zawierają wprawdzie większą liczbę części przygotowanych, jednakże ich finał niezmiennie odznacza się wyraźnie poważniejszym ciężarem gatunkowym.

W latach 80. Lutosławski stworzył jeszcze jedną alternatywę dla tradycyjnego sposobu konstruowania utworów muzycznych. Chcąc odejść od sekwencyjnego następstwa faz rozwoju technikę, którą nazwał łańcuchową. Mówiąc najprościej, polegała ona na takim zazębieniu kolejnych epizodów, iż zanim dobiegł końca pierwszy, równoległe z nim wprowadzany był drugi; nim skończył się drugi – już zaczynał się trzeci itd. Nie była to wprawdzie absolutna nowość (przykłady tak komponowanych utworów znaleźlibyśmy już w średniowieczu, a sporadycznie nawet w repertuarze klasycznym), ale Lutosławski korzystał z niej w tym okresie wyjątkowo konsekwentnie.

Kompozytor tworzył i przekształcał swój świat dźwiękowy, poświęcając każdemu dziełu długie miesiące, a nawet lata pracy. O wyjątkowo bliskim sobie Béli Bartóku wyraził się w 1958 r.: „Bartók żarliwie tworzył nowy porządek”. To samo można by powiedzieć o Lutosławskim, gdyż porządek był dla niego, jak dla starożytnych filozofów, podstawą sensu sztuki. Wielokrotnie mówił, że swoją twórczością pragnie odnawiać słuchaczy podobnie reagujących na muzykę jak on i zaofiarować im przeżycia estetyczne, przekonany o tym, że „najwyższym celem sztuki jest piękno”.

→ KRZYSZTOF MEYER (ur. 1943) jest kompozytorem, pianistą, pedagogiem i autorem książek o muzyce, w tym m.in. (wraz z żoną, Danutą Gwizdalaną) dwuczęściowej monografii „Witold Lutosławski”: „Droga do dojrzałości”, „Droga do mistrzostwa”.



lutos czy lutosławski?

Jaki jest dziś mit Lutosławskiego? To kompozytor żyjący w splendid isolation, niepodważalny autorytet, dowcipny aforysta, mistrz warsztatu. Trudno nawiązać dialog z postacią z cokołu...

JAN TOPOLSKI

Koło fortuny z rocznicami zasłużonych artystów polskich znów się zakręciło i padło na Witolda Lutosławskiego. Setna rocznica urodzin, sto wydarzeń na świecie, a co w kraju? Czy twórczość naszego ponoć największego kompozytora XX w. kogokolwiek jeszcze porusza? Oczywiście, będzie wydanych sporo nowych książek, płyt i nut. Oczywiście, będą wykonania, choć zazwyczaj utworów mniejszych i tych z neoklasycyznego okresu. Ale pozostaje pytanie, co tak naprawdę znaczy „Lutos” – jak go wielu poufale zdrabnia – dla młodszych kolegów i koleżanek, zwłaszcza tych, którzy nie mieli szansy bezpośrednio się z nim zetknąć?

Za potrójnymi szybami

Żeby odpowiedzieć, trzeba zacząć od tego, co reprezentuje jego postać, niekoniecznie tylko w aspekcie muzyki. Jaki jest dziś mit Lutosławskiego? To kompozytor żyjący w splendid isolation minimalistycznie urządzonej pracowni za potrójnymi szybami wili na starym osiedlu. Nieangażujący się w spory polityczne czy estetyczne, dystansujący się tak od awangardowych zrywów, jak i od powrotów do tradycji. Niepodważalny autorytet kreujący swój wizerunek, nawet jeśli na przekór faktom (wypieranie się techniki dodekafonicznej). Dowcipny aforysta, trafnie wykpiwający fetsze muzyki nowej. Mistrz warsztatu, zwłaszcza pod względem instrumentacji czy formy. Cierpliwie budujący swój własny język, spójny na poziomie każdego dzieła, ale i całej drogi twórczej. Autor muzyki absolutnej, wciąż wyzwalającej się od (kon)tekstu czy wpływów, gigant modernizmu, dokończony projekt.

Choć trudno nawiązać dialog z postacią z cokołu, można to zrobić na gruncie wspomnianego języka muzycznego. Tutaj okazuje się, że Lutosławski pozostawił po sobie wiele inspirujących idei: konsekwentną dodekafonię w harmonice, formę

podwójną i łańcuchową, aleatoryzm kontrolowany. W ramach pierwszej stosował, nie zawsze wprost, dwunastotonowe kompleksy dźwiękowe („Muzyka żałobna”). W ramach drugiej zaproponował frapujące rozwiązania pod kątem dramaturgii i gry ze słuchaczem między *hésitant* a *direct* („II Symfonia”) albo między ogniwami formy („Łańcuch I–III”). Wreszcie w ramach trzeciego, może najważniejszego aspektu Mistrz zaproponował w partiach *ad libitum* elastyczną rytmikę przy ustalonej harmonice, co owocuje swobodnym kontrapunktem, specyficznymi migotliwymi fakturami, ale i uwolnieniem orkiestrowego muzyka.

Dłużnicy i wierzyciele

Marcin Krajewski w swym znamienicie zatytułowanym eseju „Dłużnicy i wierzyciele” („Glissando” 19/2011) pisał: „Wpływ Witolda Lutosławskiego na sytuację w muzyce polskiej był zawsze ogromny. Śmierć kompozytora nie zmieniła tu wiele: młodzi polscy twórcy uznają go niemal powszechnie za patrona i mistrza. (...) Adam Falkiewicz powiedział w jednym z wywiadów: »Jednym z moich ukochanych utworów jest ‘Postludium’ Lutosławskiego, bo to jest muzyka czysta, z konceptem«; Sławomir Kupczak wyznał przy podobnej okazji: »Do Lutosławskiego dochodziłem dosyć długo, ale teraz nie wyobrażam sobie, ażeby nie obcować z jego muzyką przynajmniej raz w miesiącu«. Obok

ról mistrza i patrona przypada czasem Lutosławskiemu zadanie partnerowania młodszemu kompozytorom w intertekstualnej grze. Niektórzy z nich, jak cytowany Sławomir Kupczak, a także Wojciech Ziemowit Zych i Paweł Mykietyn, uczynili z techniki twórczej Lutosławskiego przedmiot niejawnych nawiązań”.

Każdy z nich wchodzi w dialog z wybrnymi elementami języka muzycznego Witolda Lutosławskiego bądź nawet wydaje się podejmować jego modernistyczny etos. To przypadek zwłaszcza Pawła Hendricha (ur. 1979), który podobnie jak Mistrz ma za sobą ścisłe studia i zainteresowania oraz od lat buduje swój własny system harmoniczny, początkowo dwunastodźwiękowy, a obecnie włączający także mikrotony. Składane na wrocławskiej Akademii Muzycznej kolejne dzieła wraz z autoanalizami – „Diversicorium” (2005, licencjat), „Metasolidus” (2008, magisterium) i „Emergon” (2011, doktorat) – imponują nienaganną logiką, konsekwentnym rozwojem i szeroko skrojonym zamysłem.

Na antypodach tego myślenia znajduje się Paweł Mykietyn (ur. 1971), przez wielu pasowany na naszego największego kompozytora. To prawdziwy kameleon, skaczący między muzyką popularną, teatrem i kinem a wielkimi poważnymi formami. Z drugiej strony, w wielu dziełach, jak choćby „II Symfonii” (2007), trzyma się bardzo precyzyjnego planu for-

malnego i rytmicznego podobnego do utworów Lutosławskiego z lat 60. Tu i w „Pasji św. Marka” wiele kameralnych kontrapunktów także przypomina wielkiego poprzednika.

Może najczytelniejszą kontynuację znajdziemy u Sławomira Kupczaka (ur. 1979) na wielu poziomach. Wiolonczela w „Anaforze V” (2004) w wielu gestach i rozwiązaniach interwałowych oraz artykulacyjnych nawiązuje do Lutosławskiego z jego „Grave” czy „Koncertem wiolonczelowym”. Symfoniczne „Kolibrzy” (2012) czynią wyraźne analogie na gruncie faktury i orkiestracji. Podobnie jak Kupczak, również Wojciech Ziemowit Zych (ur. 1976) wiele razy podkreślał znaczenie Mistrza dla swej własnej twórczości. „Mille coqs blessées à mort” (2000) na zespół już w samym wyborze literackim odwołuje się do raczej nieznanego francuskiego surrealisty Jeana-François Chabruna, na gruncie polskim spopularyzowanego przez nikogo innego jak Witolda Lutosławskiego w jego „Paroles tissées”.

Dziś prawdziwy puls polskiego muzycznego życia bije w sercach improwizatorów. To muzyka dzika, zmysłowa, ekstremalna – mało ma wspólnego z intelektualną, czystą i domkniętą niczym kryształ twórczością Lutosławskiego.

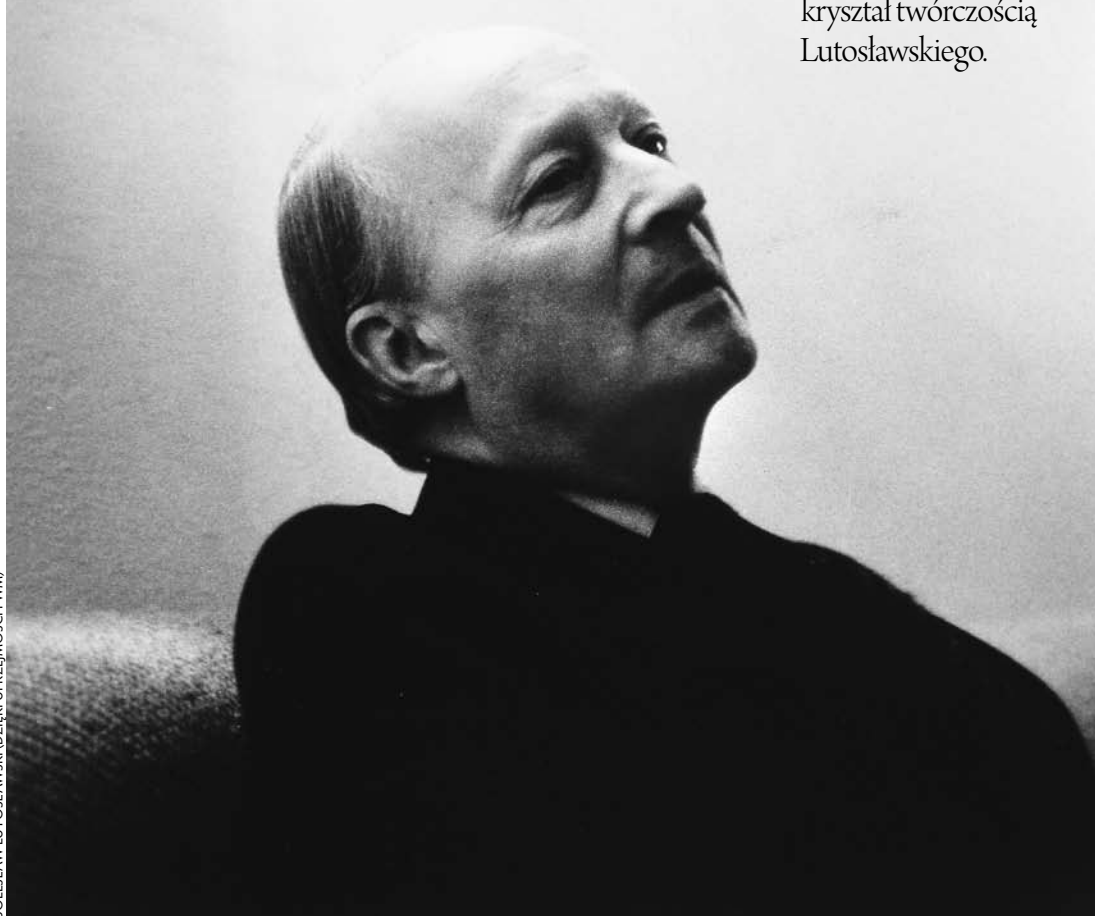
W tej kompozycji, jak i wcześniejszej „II Symfonii” (2005) Zych z upodobaniem stosuje kompleksy wielodźwiękowe i wyróżnione interwały w stylu poprzednika oraz wprowadza sekcje *ad libitum* w duchu aleatoryzmu kontrolowanego.

Na taśmę

Z jeszcze innego względu przypadek tego ostatniego kompozytora wydaje mi się znamienity. Zych, dotychczas pozostający pod silnym wpływem modernistów pokroju Lutosławskiego, Kurtága czy Nørgårda, zaczął w ostatnich latach otwierać się na inne obszary. To ziemie trudne do kartograficznego zmierzenia, polichenia parametrów czy ułożenia tabel. Chodzi jednakże o kluczowe w nowej muzyce zjawiska: czasu, przestrzeni, dźwięku barwy. Odważną wyprawę Wojciecha Ziemowita Zycha w owe obszary stanowiła monumentalna rozmiarami i ambicjami „Różnia” (2007–2010) na dwa fortepiany i dwie perkusje, pełna zachwytu nad brzmieniem i ciszą jako takimi. Ogólnie w ostatniej dekadzie można zaobserwować w polskiej muzyce powrót do rodzimej awangardy lat 50. i 60.: Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia i tzw. polskiej szkoły kompozytorskiej, wyznaczanej nazwiskami Krzysztofa Pendereckiego, Kazimierza Serockiego, Witolda Szalonia – ale nie Witolda Lutosławskiego, zawsze osobnego i starszego. Kompozytora na barwę wrażliwego, lecz nie tak radykalnego i sensualnego jak ówczesni młodzi buntownicy z ich sonoryzmem.

Dziś prawdziwy puls polskiego muzycznego życia bije według mnie właśnie w sercach improwizatorów grających graficzne partytury Bogusława Schaeffera czy interpretujących akustycznie utwory na taśmę Bohdana Mazurka. Albo w konceptualnych rozważaniach na temat istoty samej muzyki, komponowania i słuchania, jakie uprawiają Wojtek Blecharz i Jagoda Szmytka (oboje ur. 1981). To muzyka dzika, zmysłowa, ekstremalna, która eksploruje głównie podświadome lub nieuświadomione aspekty modernizmu – co mało ma wspólnego z intelektualną, czystą i domkniętą niczym kryształ twórczością Lutosławskiego. I nieważne, czy to dobrze, czy źle, bo żadne ministerstwo czy rocznicowy program – choćby pełen najlepszych intencji i powołujący się na najlepsze wzorce – nie zadekretuje spontanicznego rozwoju artystów. Jestem pewien, że ponadczasowa muzyka Lutosa przetrwa, byle tylko pozostawała faktycznie grana, słuchana i rozumiana. Ale na prawdziwie odkrywczy i zaangażowany do niej powrót jeszcze przyjdzie nam poczekać. ◆

→ JAN TOPOLSKI jest krytykiem filmowym i muzycznym, absolwentem muzykologii UW, autorem monografii Gerarda Griseya, selekcyjnerem MFF T-Mobile Nowe Horyzonty.



alfabet lutosławskiego

a
A-AWANGARDOWOŚĆ – nie antyawangardowość i nie awangardowość
A BATTUTA, AD LIBITUM – muzyka dyrygowana i niedyrygowana; gdy dyrygent przestaje dyrygować, a orkiestra gra nadal, niezorientowany słuchacz może się poczuć niepewnie: dyrygent zgubił się w partyturze? muzycy ratują sytuację? nie, wszystko jest pod aleatoryczną kontrolą
AGATKA – przybrana wnuczka, osoba darzona szczególną sympatią dlatego, że taką w dzieciństwie mogła być żona, Danuta
ALEATORYZM – stosowany od „Gier weneckich” stał się zapewne najbardziej wyrazistym znakiem rozpoznawczym jego muzyki

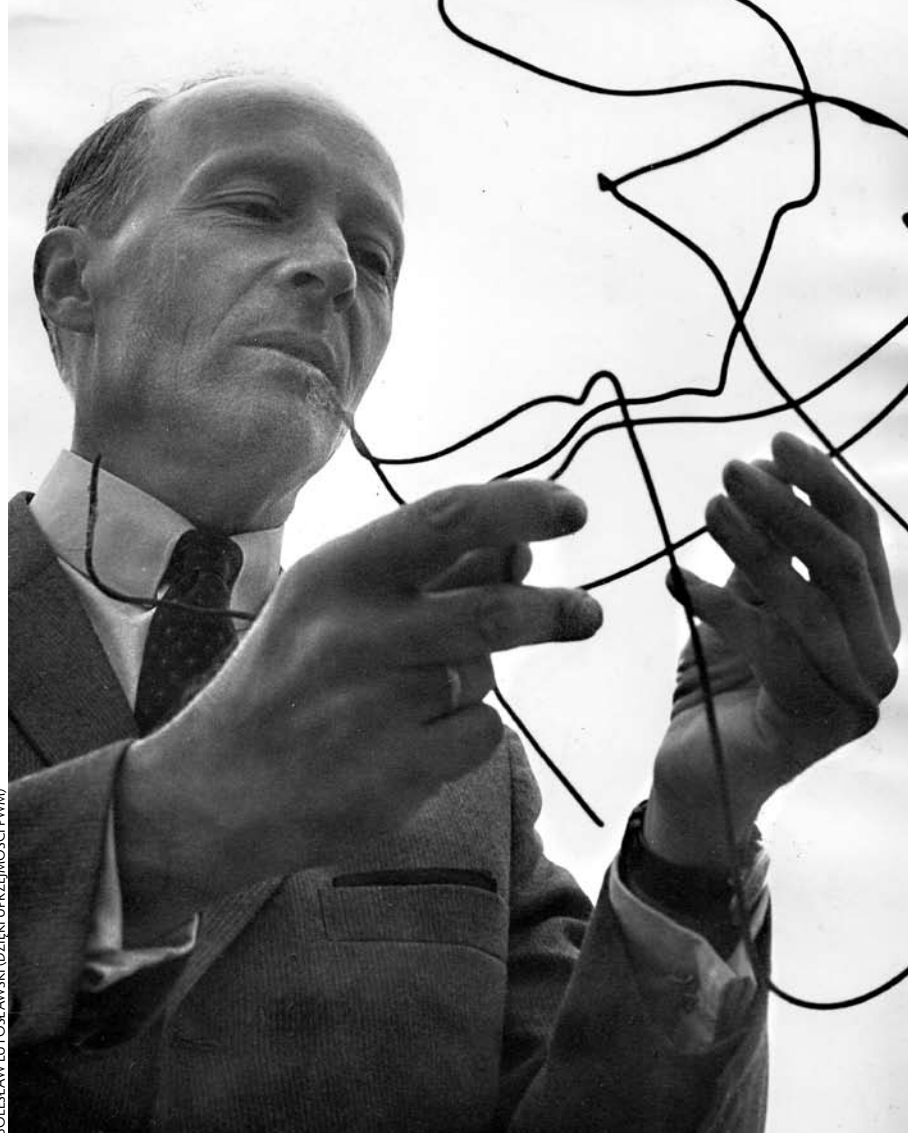
b
BARANOWSKIE SPOTKANIA 1976–1981 – wypowiedzi intensywne, bez koturnu, w gronie przyjaciół; wysokopiennosc i emocjonalny spokój w kontekście skandalizującego zapytania: „a czy pisze pan także muzykę symfoniczną?”; poploch w sprawie pozostawionego w pokoju włączonego żelazka i fraza: „zapewne przyzna mi w tej sprawie rację moje kochane vis-à-vis”, skierowane do siedzącego naprzeciwko Krzysztofa Pendereckiego
BARTÓK BÉLA – „Koncert na orkiestrę”, „Muzyka żałobna” i nie tylko
BOLSZEWICKA REWOLUCJA – trauma dzieciństwa, osierocenie po egzekucji ojca i stryja

c
CAGEJOHN – przypadkowo wysłuchany przez radio „Koncert fortepianowy” jako impuls do pójścia tą drogą, lecz inaczej; w podziękę sprezentowany Cage’owi rękopis „Gier weneckich”; zdumiewająca sympatia modernisty ku anarchiście
CALDER ALEXANDER – jego delikatne rzeźbo-objekty wzruszają migotliwością swych abstrakcyjnych znaczeń – koraliki i szkiełka wiszą na chybliwych drucikach, jak mobilne segmenty w partyturze „Kwartetu smyczkowego”
CHABRUN JEAN-FRANÇOIS – tytuł pieśni dla Petera Pearsa „Słowa tkane” („Paroles tissées”) w niezwykle sposób rezonuje z materią tej muzyki
CHARYTATYWNOŚĆ – umieszczona w przestrzeni dyskrecji, kierowana ku znanym i anonimowym; dzięki niej serce Marka Mosia wciąż bije
CHESTER FRYDERYK – londyński wydawca
CHOPIN – no a jak inaczej?
ĆWIERĆTONOWOŚĆ – na dobrą sprawę jest przypadkiem aleatorycznym, a nie zamierzeniem; koncept bez rezonansu

d
DANUSIA – żona, kopistka, klejnot i cień
DERWID – pseudonim, trochę wstyd, ale z czegoś trzeba żyć
DESNOS ROBERT – dwakroć obecny w partyturach poeta surrealisty, w ostatnich godzinach II wojny światowej umierają-

cy w obozie niemieckich nazistów członek francuskiego ruchu oporu; postać tak swą sztuką, jak życiem zdumiewająca; „Przestrzenie snu” dla Dietricha Fischera-Dieska
DIRECT – no to jazda do przodu i kulminacji; bierzemy słuchacza za uszy i łeb
DMOWSKI ROMAN – był domownikiem Drozdowa, biorąc na kolana kilkuletniego chłopca
DODEKAFONIA – *diabolus* w autorefleksji, istotna przecież w myśleniu strukturalnym, choć, to fakt, odrzucona w naturze ekspresji; słowo tabu
DROZDOWO – miejsce dzieciństwa, browary drozdowskie, jawne i tajne sekrety przodków
DYGATOWIE – nabyta rodzina, zdenerwowanie i czułość, między „Disneylandem” i Kaliną Jędrusik w filmie Andrzeja Wajdy „Ziemia obiecana”
DZIECIĘCA MUZYKA – szczególna do niej słabość, echem w „Chantefables” potwierdzona

e
EDUKACYJNA MUZYKA – no cóż, trzeba być społecznie użytecznym
EKSPRESJA – tkwi w impresji
EPIZODY – takie kawałki muzyki, które formę utworu lepią w całość



BOLESŁAW LUTOSŁAWSKI (DZIĘKI UPRZEJMOŚCI PWN)

f
FORMA – sprawa naczelną
FRANCUSKI JĘZYK – nosowy, dobrze brzmi
„FRANCUSKOŚĆ” – powab, wdzięk, urok, antygermanizm

g
GŁÓWNA CZĘŚĆ → DIRECT GRA – o to chodzi z muzykiem i słuchaczem

h
HARMONIKA – sprawa bardzo ważna, zamierzony projekt napisania traktatu o harmonii nie został zrealizowany
HAYDN JOSEPH – jego symfonia (nr 92, „Oksfordzka”) została nagrana przez Witolda Lutosławskiego z Wielką Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach; sympatia do haydnowskiej formy symfonicznej: najpierw istotnie (część pierwsza), a potem rozrywka (części następne); no to

zrobimy trochę na odwrót – najpierw rozrywka (część pierwsza), potem danie główne (część druga)
HÉSITANT – nie wiadomo, czy utwór już się zaczął, czy jeszcze muzycy stroją swe instrumenty; enigmatyczne rozpoczynanie utworu jest jedną z cech tej muzyki
HONORIS CAUSA – doktoraty, liczne

i
ŁĘKOWICZÓWNA KAZIMIERA – było w niej po polsku coś z ducha francuskiego; przełom „Pięciu pieśni”, z tekstami nie tymi, co w „Rymach dziecięcych” umuzycznionych przez Szymanowskiego – no bo co? – ścigać się z Wielkim Poprzednikiem?
IMPRESJA – ważniejsza od ekspresji, bo ważniejsze są czułki zmysłów niż namiętność bebechów
INDYWIDUALNOŚĆ – jeśli nie uderzy się w wyodrębniony z masy ton, nie warto innym zwracać sobą głowy
INSPIRACJA – wionie, kędy chce, ale by przyszła, należy się przed papierem nutowym, mieć zatemperowane ołówki i ją prowokować
ITA-PAN – tak nazywany przez bliskich w dziecięctwie

j
JACHT – wielce osobliwy i ulubiony środek transportu w czasie, gdy na uchwycenie inspiracji nie czeka biurko, papier i ołówek
JAKOŚĆ – jak jej nie ma, to nie ma o czym mówić
JAROCIŃSKI STEFAN – cytował z Debussy’ego w „Grave”, jako gest pożegnania
JUWENILIA – istotna „Lacrimosa” przez swą niezwykłość w katalogu twórczości

k
KOMITET OBYWATELSKI 1989 – czas politycznego zaangażowania w kręgu Lecha Wałęsy
KONGRES KULTURY 12.12.1981 – „Najwyższym celem sztuki jest piękno, tak jak najwyższym celem nauki jest prawda. Jednak tak jak w matematyce, astronomii i z pewnością wielu innych naukach można dopatrywać się swoistego piękna, tak w sztuce spotykamy się nieuchronnie z zagadnieniem prawdy”
KONTRAPUNKT ALEATORYCZNY – w sumie nie chodzi o nakładanie się linii melodycznych (jak to w kontrapunkcie), ale o rozmięgnięcie rytmu; sposób na swoisty kształt heterofonii
KRENZ JAN – to dzięki niemu powstała „Muzyka żałobna”
KULMINACJA – tylko raz o nią nie chodziło: w „Interludium”, ivesowsko-minimalistyczno-unistycznym „łączniku” koncertowym między „Łańcuchem II” i orkiestrą wersją „Partity”



1
LEGALIZM – „lepiej, że to my im powiemy z własnej woli, bo oni się tego i tak dowiedzą, a wtedy stracimy możliwość oddziaływania na nich w sprawach naszego środowiska” (cytat wymaginowany – bez źródła)

LINEARYZM – niby przeważający, choć pod presją wertykalizmu

1
ŁAGODNA DYKTATURA ESTETYCZNEJ KONIECZNOŚCI – spróbuj się sprzeciwić!
ŁAGODNOŚĆ ESTETYCZNEJ PERSWAZJI – uśmiech, elegancja, zaproszenie do współpracy, uwaga skierowana na słuchacza i muzyka; w końcu...

ŁAŃCUCH – technika ząębienia się formy na różnych jej piętrach; „no cóż, niektórzy gustują w łańcuszkach – inni wołają ordery” (wypowiedź zasłyszana)

m
MALISZEWSKI WITOLD – profesor; uwagi wynikające z całkowicie innych przesłanek estetycznych budują świat studenta przez profesora nieprzewidywany
MARGINALIA – zaiste marginalne
MARKOWSKI ANDRZEJ – to z jego inspiracji powstały „Gry weneckie”
MATEMATYKA – rodzinne
MICHAUX HENRI – prowokacja do najbardziej „awangardowego” utworu z dwoma dyrygentami w „Trzech poematach”;
On go chwyrta i ćwirka na ziemię;
On go kluspie i gzwali aż do smarkotu;
On go przoci i piegrze i drąbie go w uszy;
On go sznarpie i brombarduje;
On go śniętości i przeblaca z ple na bo i bo na ple
(fragment „Le grand combat” w przekładzie Marii Leśniewskiej)

MIĘDZYNARODOWE TOWARZYSTWO MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ – wiceprezes, członek honorowy, uczestniczenie w jury Światowych Dni Muzyki

MOBILE – por. **CALDER**, ale Roman Haubenstock-Ramati też nie do przemilczenia

MODERNIZM – postawa główna, krusząca się w „fazie późnej” wyraźnie, lecz bez zbyt ostentacji

MUTTER ANNE-SOPHIE – fascynacja „czasu i stylu późnego”

n
NAGRODY – liczne
NEZALEŻNOŚĆ – obligacja artysty
NORWEGIA – cudowny kraj
NOWATORSTWO – obligacja artysty

o
ODMOWA – nieumiejętność: „jak do mnie podejdzie i wyciągnie rękę, nie będę umiał odmówić mu mej dłoni, lepiej więc, gdy zostaną w domu” (wypowiedź zasłyszana, bez źródła); czas „bojkotu” 1982-89

OGRANICZENIE – tylko przewyciężając je, można dojść do satysfakcjonującego celu
ORDERY – liczne; od „Sztandaru Pracy” do „Orla Białego”
ORGANICZNOŚĆ – „poznaj płatek róży, a poznasz wszechświat”; całość rośnie z jednego korzenia – idei; idea „prarośliny”: Goethe – (Webern) – Lutosławski

p
PASIERB – Marcin Bogusławski; wielki architekt; bardzo do ojczyma podobny, szczególnie w tembrze głosu...

PERCEPCJA – najważniejsze
POLSKIE TOWARZYSTWO MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ – ważne miejsce dla międzynarodowego istnienia – por. **MTMW**; członek honorowy
POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE – „to tylko drukarnia” (zasłyszane), lecz bez niego jak by było?; na zaproszenie Mieczysława Tomaszewskiego przewodniczenie Radzie Programowej Wydawnictwa (nie: drukarni...)

PRAWDA – jak jej nie ma, to niczego nie ma, lecz czymże jest?

PUNKT ŻŁOTEGO PODZIAŁU – bartórkowski, przyrodniczy, naturalny; w partyturach oscyluje to przed, to za $ca\ 2/3$ czasu trwania; tak czy inaczej – działa

r
RACJO – antidotum na rozchielstanie
RACJONALIZM – bardziej niż intuicjonizm
REFRENY – epizody inaczej
ROSTROPOWICZ MŚCISŁAW – solowa wiolonczela jako jednostka walcząca z totalitarnym reżimem; kłopoty z utrzymaniem statusu muzyki jako sztuki mówiącej o samej sobie, a nie ilustrującej świat

S
SOCREALIZM – gry, choć nie zabawy; „fuj” przez lewe ramię, gdy prawa dłoń słaWi Nową Hutę...; incydent, pojęcie tabu
„SOLIDARNOŚĆ” – nominacja do „podziemnej” Nagrody Komitetu Kultury Niezależnej w 1984 r. za „III Symfonię”
SONORYZM – barbarzyństwo estetyczne
STAROŚĆ NOWOŚCI – wyrwane z kontekstu sformułowanie „najszybciej starzeje się nowość” stało się hasłem tych, co niczego nowego wymyśleć nie umieją; nieporozumienie
STYPENDIA – licznie i szczerze dawane, jako ekspiacja w sprawie nienauzania
SURREALIZM – ulubiona przestrzeń znaczeń
SYSTEM – na dobrą sprawę scalony; osobisty, lecz do przejmowania, kopiowania i „uniwersalizowania”; ślady obecne w wielu partyturach polskich i zagranicznych
SZYMANOWSKI KAROL – ołsnienie „III Symfonią”, lecz niesmak w Rydze... dlaczego nie rozpoznał wartości „Sonaty”?
ŚRODKI DO CELU – zawsze wiodą

t
TALENT – nie powód do dumy, lecz dobro powierzone w depozyt do administrowania dla dobra wspólnego
TECHNIKA – służy, nie jest celem
TRICKI – bez nich nie ma artystycznej perswazji (skutecznej)
TOMASZEWSKI MIECZYŚLAW – czyli „Nie dla Ciebie” ze słowami Kazimierza Iłakowiczówny w 1981 roku

u
UNESCO – członek honorowy
UNIKI – por. **ODMOWA**
VARÈSE EDGARD – ważniejszy, niż się wydaje

w
WARTOŚĆ – nie ma jej bez oryginalności i nowatorstwa
„WARSZAWSKA JESIEŃ” – trampolina; bez niej nie byłoby drogi w świat; wieloletnie uczestniczenie w budowaniu kształtu festiwalu
WERTYKALIZM – niby wiodący, ale nie może się obejść bez linearyzmu
WIELODŹWIĘKI – cel, do którego się dąży
WIOTKIE FAKTURY – od „Epitafium”, budowanie nowej melodyczności
WSTĘPNA CZĘŚĆ – por. **HÉSITANT**

Z
ZAANGAŻOWANIE – bywa, że jest niekiedy lepiej, by go nie było z zasady
ZASTĘPCZA MUZYKA – taka, której należy się wstydzić, niekiedy z nadmiernej energii
ZESPÓŁONE AKORDY – taki harmoniczny trick
ZIMERMAN KRYSZTIAN – w swej dociekliwości rozważał, czy aby do partytury „Koncertu fortepianowego” nie wkraść się błąd; błędu jednak nie było

ZESTAWIŁ **ANDRZEJ CHŁOPECKI**



Alfabet pochodzi z książki „PostSłowia. Przewodnik po muzyce Witolda Lutosławskiego” Andrzeja Chłopeckiego, zmarłego w ubiegłym roku krytyka muzycznego i eseisty, dzienni-

karza Polskiego Radia, a także autora „Tygodnika Powszechnego”. Książka ukazuje się właśnie nakładem Towarzystwa im. Witolda Lutosławskiego.

najważniejszy po chopinie

W oczach krytyki i odbiorców na świecie, Lutosławski przez lata był polskim kompozytorem numer jeden. Za nim plasowali się o dekadę młodszy – Krzysztof Penderecki i Henryk Mikołaj Górecki.

BEATA BOLESŁAWSKA-LEWANDOWSKA

Witold Lutosławski należy do tych twórców, którzy jeszce za życia cieszyli się ogromnym uznaniem – i to nie tylko w kraju, ale i poza jego granicami. Świadczą o tym zarówno wykonania jego utworów na całym niemal świecie, jak również liczba zamówień, nagród i zaszczytów, którymi go obsypywano. Dość wymienić 18 tytułów doktora honoris causa najważniejszych uczelni polskich i zagranicznych (w tym Uniwersytetu Cambridge), szereg tytułów członkowskich różnych akademii sztuk oraz długą listę międzynarodowych nagród, na czele z „muzycznym Noblem”, czyli Polar Music Prize, przyznaną mu w Sztokholmie w roku 1992.

Do tego dochodzi zainteresowanie jego twórczością muzykologów i komentatorów. Już rok 1969 przyniósł pierwszą obszerną pracę o kompozytorze: wydane w Sztokholmie rozmowy z nim autorstwa Ove Nordwalla (rychło przetłumaczone na angielski). Pierwsza biografia Lutosławskiego napisana przez Lidę Rappoport ukazała się w 1976 r. w Związku Radzieckim, w tym samym roku własną pracą o Lutosławskim opublikował Bohdan Pociąg, rok 1981 zaś przyniósł angielskojęzyczną monografię życia i twórczości Lutosławskiego pióra kompozytora i muzykologa Stevena Stucky'ego – a to tylko pierwsze z szeregu mniej lub bardziej obszernych publikacji. Sam Lutosławski również chętnie wypowiadał się na temat swojej techniki komponowania, często więc wyjeżdżał za granicę z wykładami na ten temat. Działalność ta uzupełniała jego praktykę dyrygencką – począwszy od 1963 r. chętnie przyjmował bowiem zaproszenia do prowadzenia koncer-

tów wypełnionych własną muzyką. Z czasem liczba prowadzonych przez niego koncertów w różnych stronach świata przekraczała 20 rocznie.

Podbój Zachodu

Wielokrotnie nazywany „najważniejszym kompozytorem polskim po Chopinie” i traktowany jako niekwestionowany autorytet nie tylko w polskim środowisku muzycznym, przyjmował spotykające go zaszczyty z właściwą sobie skromnością i dystansem. Swoją talent muzyczny traktował jako dar powierzony mu przez Opatrzność – dar, wobec którego czuł powinność stałego rozwoju. Stąd niezwykła wręcz dyscyplina pracy i systematyczność. Język muzyczny Lutosławskiego dojrzał zresztą dość długo i właściwie dopiero „Koncert na orkiestrę”, wykonany po raz pierwszy w roku 1954, wyniósł go na kompozytorski piedestał. Wysoką pozycję potwierdził cztery lata później „Muzyka żałobna” i od tego czasu pozostał już na pozycji kompozytora numer jeden w polskim życiu muzycznym; tuż za nim plasowali się o dekadę młodszy – Krzysztof Penderecki i Henryk Mikołaj Górecki.

W życiu ich wszystkich, jak i w historii muzyki polskiej XX w. w ogóle, niebagatelną rolę odegrała Warszawska Jesień – międzynarodowy festiwal muzyki współczesnej, powołany do życia na fali odwilży politycznej w roku 1956. To on właśnie stał się swoistym oknem na świat polskich kompozytorów i to dzięki niemu cała grupa polskich twórców – przez zachodnich krytyków nazywana łącznie „polską szkołą kompozytorską” – rychło wyruszyła na podbój muzycznego świata Zachodu, niedostępnego wcześniej dla artystów z za żelaznej kurtyny. Wśród nich znalazł się również Witold Lutosławski.

Do grona ówczesnej awangardy dołączył w roku 1961 wykonanymi na Biennale w Wenecji „Grami weneckimi”, w których po raz pierwszy zastosował wynalezioną przez siebie technikę tzw. aleatoryzmu kontrolowanego, polegającą na pozostawieniu pewnej dowolności wykonawcom w zakresie interpretacji strony rytmicznej utworu. Technika ta szybko stała się nie tylko znakiem rozpoznawczym kolejnych jego partytur, ale wkrótce jej stosowanie przejęli też inni kompozytorzy, nie tylko polscy zresztą. Sukces „Gier weneckich”, do których dwa lata później dołączyły radykalnie nowatorskie brzmieniowo – zarówno w warstwie tekstowej, jak i muzycznej – „Trzy poematy Henriego Michaux” na chór i orkiestrę, a później także oryginalny pod względem formalnym „Kwartet smyczkowy” (1964), ugruntował pozycję Lutosławskiego w świecie nowej muzyki.



Witold Lutosławski podczas odbierania Kyoto Prize w dziedzinie sztuki. Kyoto, 1993 r.



Lutosławski odbiera dyplom członka honorowego Amerykańskiej Akademii Sztuki i Literatury oraz Narodowego Instytutu Sztuki i Literatury USA z rąk ambasadora Stanów Zjednoczonych w Polsce, Richarda T. Daviesa. Warszawa, 29 kwietnia 1975 r.

Londyńskie Promsy

Do coraz częstszych wykonań jego utworów na festiwalach nowej muzyki dołączyły też nagrody na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO – „Trzy poematy” otrzymały w 1964 r. pierwszą lokatę, wcześniej, w 1962 r. wyróżnienie to spotkało „Gry weneckie”, a w 1959 r. pierwsze miejsce zdobyła „Muzyka żałobna” (*ex aequo* z „4 Esejami” Tadeusza Bairda) – co zapewniało dobrą dystrybucję jego muzyki w europejskich radiofoniach. Pomagał w tym również fakt, iż od 1962 r. Lutosławski reprezentowany był przez wydawcę zagranicznego: początkowo był to niemiecki Moeck, potem duński Hansen, w końcu zaś londyński Chester.

Z biegiem czasu muzyce Lutosławskiego udało się wyjść z getta festiwalu nowej muzyki i dotrzeć do szerszego kręgu odbiorców. Już w roku 1960 jego „Muzyka żałobna” pojawiła się po raz pierwszy w programie londyńskich Proms (w późniejszych latach utwory Lutosławskiego gościły tam wielokrotnie, w tym również pod jego dyktando), a kontakt kompozytora z Wielką Brytanią stopniowo przybierał na intensywności – do dziś pozostaje ona krajem niezwykle ciepło

przyjmującym jego muzykę. Już po śmierci kompozytora, w roku 1997 to właśnie w Londynie zorganizowany został festiwal Breaking Chains, prezentujący bogactwo dorobku polskiego twórcy.

Wejściu muzyki Lutosławskiego w szerszy obieg muzycznego świata sprzyjała jego współpraca ze znakomitymi wykonawcami – od Mieczysława Rostropowicza, dla którego powstał „Koncert wiolonczelowy” (1970), przez dyrygentów: Paula Sachera, Georga Soltiego czy Esa-Pekkę Salonen, po Anne-Sophie Mutter („Łańcuch II”, 1985, i „Partita” na skrzypce i orkiestrę, 1988), Krystiana Zimmermana („Koncert fortepianowy”, 1988) oraz orkiestry: Chicago Symphony Orchestra, dla której powstała „III Symfonia” (1983), i Los Angeles Philharmonic – adresatkę czwartej i ostatniej symfonii kompozytora (1992). To oni po prawym konaniu zamówionej u Lutosławskiego kompozycji włączyli ją do repertuaru i grywali w świecie. Esa-Pekka Salonen nie tylko nagrał na płyty komplet symfonii Lutosławskiego (nie licząc innych jego kompozycji orkiestrowych), ale przygotował wraz z londyńską Philharmonia Orchestra na rok 2013 szereg wydarzeń celebrujących stulecie urodzin kompozytora – 13 marca muzycy zawitają też do Warszawy.

W rzędzie klasyków

Wydaje się, że to właśnie kraje anglosaskie zawsze bardziej sprzyjały muzyce Lutosławskiego, tymczasem okazuje się, że już po śmierci kompozytora więcej wykonań jego muzyki miało miejsce w Niemczech. Również i na ten rok szef Filharmoników Berlińskich, Simon Rattle, któremu muzyka polska zawdzięcza rozpropagowanie twórczości Karola Szymanowskiego, w programie sezonu swej orkiestry umieścił cztery ważne kompozycje Lutosławskiego, zestawiając je zresztą z utworami kompozytorów „żelaznego” repertuaru filharmonicznego: Brahmsa, Schumanna i Dwořaka. Dziś bowiem muzyka Lutosławskiego sama zdaje się do tegoż repertuaru coraz częściej dołączać, stąd utwory niegdyś torujące kompozytorowi drogę do muzycznej awangardy – „Gry weneckie”, „Trzy poematy” czy „II Symfonia” – ustępują w wykonaniach miejsca kompozycjom bardziej dojrzałym – koncertom, dwóm ostatnim symfoniom, „Łańcuchom”. Choć ogromną popularnością cieszą się również wczesne utwory Lutosławskiego, przede wszystkim „Koncert na orkiestrę” i „Muzyka żałobna”.

Muzyka Witolda Lutosławskiego, mimo unowocześnienia języka muzycznego, nie zerwała nigdy radykalnie z tradycją. Krystalicznie czysta w formie, daleka od programowości i znaczone obiektywizmem wyrazu, łącząca przy tym nowatorstwo wypowiedzi z tradycyjnymi zasadami konstrukcji dzieła muzycznego – stawia Witolda Lutosławskiego w rzędzie klasyków muzyki XX w. Klasyków, których utwory wykonuje się na całym świecie. Miejmy nadzieję, że tak już zostanie. ◆

→ BEATA BOLESŁAWSKA-LEWANDOWSKA jest doktorem muzykologii, autorką wielu publikacji na temat polskiej muzyki współczesnej, w tym monografii o Andrzej Panufniku (2001). Obecnie przygotowuje dla PWM książkę z rozmowami o Henryku Mikołaju Góreckim, a dla angielskiego wydawcy Ashgate pracę o symfonii w muzyce polskiej po 1956 r.

GŁOSY O LUTOSŁAWSKIM

JULIA HARTWIG
poetka

MUZY PODAJĄ SOBIE RĘKĘ

Podobnie jak Miłosz w poezji, Lutosławski nazywa swój talent komponowania darem. U obu artystów, wielkiej przecież miary, odnajdujemy tę samą zasadę wierności sobie i wewnętrznej prawdy.

Kiedy dziś zastanawiam się, co najbardziej zbliża mnie do Lutosławskiego – twórcy, dochodzę do wniosku, że choć nie śmiem tknąć w moich rozważaniach materii muzycznej, to przecież wszystko, co pisze on o impulsach odnoszących się do uprawiania sztuki i do istoty dzieła stanowiącego emanację twórcy, zgodne jest z moimi przekonaniem, dojrzejacymi w miarę upływu lat i zdobywanych doświadczeń. Rozważania Lutosławskiego cechuje zarówno konkretność, jak i uniwersalność, które nie ograniczają się bynajmniej do problematyki muzycznej, ale stanowią probierz każdego dzieła sztuki, a więc i uprawianej przeze mnie poezji.

Dajmonion

Lutosławski nie cofa się przed używaniem w swoich wywodach słów, które w naszych rozmowach o sztuce nieczęsto są używane, a nawet czasem przemilczane, jakby w jakiś sposób niemodne czy staroświeckie. Może to zabrzmieć paradoksalnie, skoro mówimy tu o kompozytorze na wskroś współczesnym, poszukującym w muzyce nowego, własnego języka.

W wywodach Witolda Lutosławskiego pojawiają się słowa tak rzadko używane dziś w odniesieniu do sztuki, jak prawda, ideał czy świat idealny. Sięgając tak wysoko, Lutosławski przypisuje sztuce wartości najwyższe. A ponieważ sprawę prawdy w poezji i wierności sobie traktuję sama z powagą, odnalezienie tej samej troski o podstawy sztuki w rozważaniach Lutosławskiego – podobnie jak, z drugiej strony, u Miłosza – pozwala mi w bardzo osobistych przemyśleniach Lutosławskiego doszukiwać się cech uniwersalności. Podobnie też jak Miłosz w poezji, Lutosławski nazywa swój talent komponowania darem; Miłosz poeta nie wahał się użyć tu określenia zgodnego z jego poetyckim powołaniem – nazywając ten dar d a j m o n i o n e m. U obu artystów, wielkiej przecież miary, odnajdujemy tę samą zasadę wierności sobie i wewnętrznej prawdy, choć jeden z nich uprawia sztukę semantyczną, drugi zaś tworzy w świecie dźwięków.

Ale Muzy niejednokrotnie podają sobie zgodnie rękę. Lutosławski posłużył się w swojej muzyce nieraz słowem poetyckim, zawsze jednak w wypowiedziach swych podkreślał, że to nie muzyka jest dopełnieniem tekstu, ale przeciwnie, że to tekst wzbogacać ma i uzupełniać zamiar muzyczny.

Lutosławski sięgał po teksty zarówno poetów polskich, jak i francuskich. I tu właśnie, w poezji francuskiej, nastąpiło jedno z moich autorskich spotkań z kompozytorem, który posłużył się tekstami wierszy tego samego poety, których zbiór w polskim tłumaczeniu kilka lat później wydałam; mowa o poecie francuskim Henrim Michaux. Nie mogę też nie wymienić tu czulego i bliskiego mi poety surrealistycznego, Roberta Desnosa, którego wiersze współtworzą zachwycające „*Chantefleurs et chantefables*”.

Prawda w sztuce

Myszę tu jednak o czymś więcej niż o wspólnocie gustów poetyckich: myślę o tym, jak widzi Lutosławski stosunek artysty i dzieła, i czego od twórcy oczekuje. Trudno zaprzeczyć, że posługuje się tu wartościami w hierarchii najwyższymi. Wartością górującą jest tu p r a w d a. Pojęcie to powraca wielokrotnie w wypowiedziach Lutosławskiego i stanowi absolutne centrum jego rozważań. Czym jest owa prawda w sztuce? Jak ją oceniać? Pojęcie prawdy i fałszu nie ma tu nic wspólnego z tym, co rozumiemy jako wierność faktom, ale stanowi rzetelne świadectwo prawdy wewnętrznej, własnej drogi, bezkompromisowości, unikania naśladownictwa czy przejściowej mody.

Zasada dotycząca wewnętrznej prawdy nabiera szczególnego wyrazu właśnie dziś, kiedy język współczesnej muzyki stanowi dla niektórych trudną do przekroczenia barierę. „Nawyk, żeby komponować język, nie zaś to, co mamy do przekazania, jest chorobą naszych czasów” – pisze Lutosławski. I tu staję ramieniem w ramieniu przy wywodzie Lutosławskiego, ponieważ zjawisko to znajduje swój odpowiednik również w literaturze, gdzie pokusa bałwochwalstwa języka ma zwyczaj powracać z pewną regularnością od początku XX wieku (futuryzm, dadaizm). Rodzi się stąd pokusa, by język uznać za samowystarczalny. Jest to tym bardziej paradoksalne, że polszczyzna, jaką posługujemy się na co dzień, ulega dziś coraz to większej degradacji.

Muzyka współczesna jest jednak w sytuacji niepodobnej do innych sztuk, wypróbowuje bowiem swój całkiem nowy język, odcinając się od kanonów klasycznych. Czy muzyka ta spotyka się ze zrozumieniem? Czy zdobywa sobie odbiorców? I tu nasuwa się znów zestawienie z poezją. Kiedy Lutosławski pisze, że muzykę współczesną spotyka los, na który częściowo sobie zasłużyła, biorąc pod uwagę ilość niedobrych utworów pisanych w naszych czasach, nasuwa się nam od razu analogia z tysiącami byle jakich tomików zniechęcających czytelnika do poezji.

W latach 20. Kandinsky – cytuję za Lutosławskim – pisał: „Sztuki poszczególne w ciągu ostatnich dziesięcioleci oddają się analizie własnych sił. Z całą bezwzględnością rozkładają na elementy własne środki i świadomie lub nieświadomie badają ich przydatność we własnym obrębie. Rozkładanie na elementy ma służyć dekonstrukcji, konstrukcja – montażowi”. I tu znów czas, by przypomnieć, że była to pora rozmaitych „izmów”: kubizmu, futurizmu, dadaizmu. Co nastąpiło potem, wydaje się – mnie osobiście – niewiadome, niejasne, pełne zamieszania. I proces ten może być długotrwały.



Jedno jest pewne, jak mówi Lutosławski: we współczesnym dziele muzycznym bariera językowa przestaje działać, kiedy kompozytor ma do powiedzenia coś niezwykle poważnego. Na tym zdaniem Lutosławskiego polegał sukces Bartoka.

A my możemy tylko dodać: na tym również polegał sukces Lutosławskiego.



Kiedy Lutosławski pisze, że muzykę współczesną spotyka los, na który częściowo sobie zasłużyła, biorąc pod uwagę ilość niedobrych utworów pisanych w naszych czasach, nasuwa się nam od razu analogia z tysiącami byle jakich tomików zniechęcających czytelnika do poezji.

RYSZARD KAPUŚCIŃSKI
pisarz

JAPONSKA RÓWNOWAGA

Potrafił przejąć się czyjąś biedą, nieszczęściem. Kiedy się czasem mówi, że ludzie się dzielą na dobrych i na złych, to on należał zdecydowanie do tych pierwszych. Dobre serce, ogromna życzliwość...

Pamiętam doskonale nasze ostatnie spotkanie późną jesienią 1993 r. Było to u nas w mieszkaniu. Po kolacji chcieliśmy się jakoś umówić na kolejną wizytę, więc Witold wyciągnął kalendarz. On, jak wiadomo, był człowiekiem niesłychanie pedantycznym, wszystko miał zapisane, wszystko było na właściwym miejscu. Więc on wyjmując kalendarzyk, zagląda – to jest kalendarz na 1994 r., bo to było tuż przed jego ostatnią podróżą do Kanady i Japonii, a ja wyjeżdżałem w tym czasie do Indii, Sri Lanki i Nepalu – i tak patrzymy, czy się spotkamy w przyszłym roku, bo ten kalendarz jest cały zapisany. Tak się zastanawialiśmy, kiedy, kiedy, kiedy... Z tej podróży wrócił podobno bardzo chory – już go nie zobaczyłem. W tym czasie byłem w Azji. Niedługo potem umarł...

Ostatnią książką, jaką wydałem jeszcze za jego życia, było „Imperium”. Miałem spotkanie promocyjne w Klubie Księgarza na Rynku Starego Miasta. Przyszedł wtedy Witold z Danusią, podpisywałem mu nawet tę książkę. Oczywiście chodziłem na jego koncerty. To był ten typ znajomości – dosyć bliski, ale rzadko praktykowany, bo byliśmy ludźmi drogi, w ruchu, szczególnie ja byłem bez przerwy w rozjazdach... Oni z Danusią razem bardzo lubili to, co pisałem. Witold powiedział kiedyś prawdopodobnie Arturowi Międzyrzeckiemu, że chciałby mnie zaprosić. Tak trafiłem na Śmiałą. To był początek lat 70. Potem byliśmy razem w Komitecie Obywatelskim przy Lechu Wałęsie, więc uczestniczyliśmy w jego posiedzeniach. Pamiętam takie jedno, w podziemiach kościoła na Żytniej. Było zimno, podziemia były nieogrzewane, Witold siedział w takim ciemnym płaszczu bardzo nim opatulony. Był przeziębiony, ale przyszedł. Potem byliśmy na spotkaniu w Gdańsku, później w kościółku na Żoliborzu, niedaleko jego domu. To już były lata 80., stan wojenny...

Człowiek ojczyzny

Był bardzo aktywny. Uważał, że artysta prowadzi podwójne życie. Jedno, w którym sam tworzy, i drugie, w którym wchodzi w życie wszystkich ludzi, życie społeczne. To ten rodzaj wielkiego twórcy, który miał doskonale rozdzielone te dwa swoje byty, dwie obecności. Był wewnętrzny swojej twórczości i zewnętrzny byt obywatelski, człowieka ojczyzny, kraju, społeczeństwa. Komitet Obywatelski tworzyła grupa działaczy niezależnej opozycji i oni ustalali listę członkowską. Potem zaproszenia rozwoził po domach późniejszy minister obrony, Janusz Onyszkiewicz – tak to się odbywało. Witold od razu z wielkim entuzjazmem zgodził się w tym przedsięwzięciu uczestniczyć, mimo że to była ryzykowna obecność. Pamiętam, jak zatrzymała nas ubecja, kiedy szliśmy do kościoła na Żoliborzu na ulicy Czarnieckiego. Potem nas puszczali, ale i tak działało się w atmosferze pewnego napięcia →

GŁOSY O LUTOSŁAWSKIM

➔ i ryzyka. Witold wchodził w to bez cienia wahania. Nie był mówcą, nie brał aktywnego udziału w dyskusjach, ale uważał, że jego powinnością jest być w takim momencie w tego typu organizacji.

Komitet Obywatelski to nie była fasadowa instytucja. Myśmy jeździli na spotkania, które wtedy jeszcze były tajne, organizowane przez lokalne grupy Solidarności. Opowiadaliśmy o sytuacji, wyrażaliśmy jakieś opinie na temat tego, co się dzieje i jak się powinni ludzie zachowywać. On też w tym uczestniczył, był pełnym zapału społecznikiem. Mało się o tym wie, bo w salach koncertowych Witold był zawsze szalenie elegancki, wytworny, stwarzający wrażenie kogoś z dystansem. A tu nie, wcale tak nie było...

Odnosił wielkie sukcesy, a bardzo dbał, żeby nie podjąć tematu, który wiązałby się z przyznaniem, że jest na świecie dobrze odbierany i jego twórczość się docenia. Jeśli już padało pytanie o jego koncerty, to uśmiechał się, jak to on, i pomniejszał wszystko.

To był czas pesymizmu, załamania w nastrojach społecznych i ludzie bardzo pragnęli tych spotkań. To było zapotrzebowanie płynące z dołu. Ludzie nie wiedzieli, jak się zachować, co robić... W tym momencie ważna była nie twórczość, tylko postawa twórców. Ludzie się nie pytali, kto co pisze, tylko jak się zachowuje, jaką przyjmuje postawę. Witold miał tutaj czystą kartę, bo uczestniczył w akcjach środowiska artystycznego i teatralnego bojkotujących władzę, które polegały na zawieszeniu działalności. Nie występował, nie dyrygował, więc z jasnym czołem mógł brać udział w tych zebraniach i tym sobie zyskiwał ogromne uznanie.

Byłem świadkiem wielu scen przy przydzielaniu zadań, że ten pojedzie tu, ten – tam, do Białegostoku, Olsztyna, ktoś do Łodzi itd. Podejmował się tych zadań. Bardzo ładna była ta jego postawa. Pamiętam go na wielu spotkaniach – i w Gdańsku, i na Żytniej, pamiętam na uniwersytecie w Auditorium Maximum, w kościele na Czarnieckiego...

Linie, cyferki, kąty

Powiedziałem pewnego razu do jego żony: „Danusiu, pokaż mi tę pracownię Witolda”. Zresztą to ona ją organizowała, bo była niedoszłym architektem, a miała duże zdolności rysunkowe i zacięcie do aranżowania wnętrza. Kiedy Witold był zajęty rozmową z kimś, ona mnie zaprowadziła do pracowni. Odczułem, że nie bardzo chciała, żeby on to w ogóle widział. Zaprowadziła mnie na piętro i zobaczyłem rzecz niezwykłą: ta pracownia była szczytem elegancji, a jednocześnie niesłychanie oszczędności środków. To wszystko było czyste, troszkę jak na zasadzie wnętrza japońskiego – ściany, podłoga, sufit, biurko, fortepian. Wszystko było bardzo dokładnie poukładane, papiery pochowane. To właśnie mnie uderzyło, bo znam różnych malarzy i pisarzy, i wiem, że pracownia to symbol bałaganu. Wszystko porzucane. Płaczą się gdzieś te farby, pędzle, papiery, blejtramy, a u pisarzy kartki, świstki, papierki. U mnie tak samo to wygląda. Natomiast tu wszystko wyglądało jak na sali operacyjnej – czyściutkie, odkurzone, aseptyczne. To było uderzające, ale komponowało się w całość z nim samym... Poprosiłem Danusie, żeby mi pokazała jego partytury – to był niesamowity widok, trochę jak podręcznik geometrii wykreślonej. Linie, cyferki, kąty – to było dla mnie zupełnie zaskakujące. Witold chyba rozumiał, że mógłby fachowym kluczem czy słownictwem wprawiać w zakłopotanie swoich gości, gdyby podjął jakiś poważny temat muzyczny dotyczący warsztatu kompozytorskiego. Wiedział, że byśmy milczeli, bo nie mielibyśmy nic do powiedzenia wobec takiego mistrza...

Odnosił wielkie sukcesy światowe, a bardzo dbał, żeby nie podjąć tematu, który wiązałby się z przyznaniem, że jest na

świecie dobrze odbierany i jego twórczość się docenia. Jeśli już padało pytanie o jego koncerty, to uśmiechał się, jak to on, i pomniejszał wszystko. Że to właściwie nie ma znaczenia, że jest nieważne... To był człowiek nieśmiały w tym sensie, że nie chciał stwarzać swoją wielkością jakiegokolwiek dystansu w stosunku do rozmówcy... On o sobie w ogóle nie chciał mówić, przy czym ta odmowa nie przybierała nigdy formy jakiegos odburknięcia, zbywania ze złością. Nie, to po prostu polegało na tym, że na jego twarzy pojawiał się ten niezapomniany uśmiech, po czym mówił coś w rodzaju: „Ach, to nie ma znaczenia”, i natychmiast zmieniał temat... Często się śmiał, chociaż nie słyszałem, żeby on kiedyś opowiedział jakiś dowcip. Ale był bardzo pogodnym człowiekiem. Lutosławski to był ktoś taki, kogo się chciało zapraszać, mieć w swoim otoczeniu, bo się wiedziało, że on nie tylko podnosi rangę otoczenia, ale że będzie kompanem wnoszącym dużo światła, pogody i równowagi. To był ktoś, kogo się chciało mieć przy sobie. Wiadomo było, że w jakichś tarapatach zawsze by pomógł. Potrafił przejąć się czyjąś biedą, nieszczęściem. Kiedy się czasem mówi, że ludzie się dzielą na dobrych i na złych, to on należał zdecydowanie do tych pierwszych. Dobre serce, ogromna życzliwość...



Myśmy się spotykali częściej już w ostatnim okresie jego życia, kiedy on miał poczucie, że musi się spieszyć, bo chciałby jak najwięcej zrobić, jak najwięcej skomponować. Mnie najbardziej ujmowało u Witolda poczucie wielkiej odpowiedzialności za swoje dzieło, dbałość o nie. Pamiętam to czelowanie, poprawianie, co czasem może otoczenie doprowadzać do szału. Ciągłe poczucie niedosytu, niezadowolenia. To nie są tematy do rozmowy. I ta jego filozofia, że talent to jest dar powierzony, który ofiarowany jest człowiekowi przez naturę czy Boga, ale on musi się z tego wyplacić, dać świadectwo swojej twórczością. On miał poczucie, że musi to posłannictwo godnie wypełnić. ◆

ANNE-SOPHIE MUTTER
skrzypaczka

PRZED SNEM

Swoją muzyką poruszył coś w moim sercu, o czym nie wiedziałam, że istnieje. I zawsze, kiedy gram jego utwory, wzruszają mnie one jak mało kogo...

Sądzę, że on nie chciał wyjawiać zbyt wiele o sobie. Jestem pewna, że to, co najbardziej prywatne, osobiste, znajduje się w jego muzyce, szczególnie w tych pasażach *non vibrato*, w częściach *ad libitum* w „Łańcuchu II” czy pod koniec trzeciej części „Partity”. To są wielkie chwile muzyki. On wywołuje w nas, muzykach, iluzję improwizacji...

Hieroglify

To musiał być początek lat 80. – poznaliśmy się podczas jednej z niezliczonych kolacji, po których z koncertów dyrygowanych przez Paula Sachera. Pamiętam, że w 1985 r. Paul wspominał mi, iż zamówił u Lutosławskiego utwór na skrzypce i orkiestrę kameralną, i że Witold komponuje to dzieło właśnie z myślą o mnie... [„Łańcuch II”].

Partyturę dostałam w sierpniu 1985 r., a prapremiera była 31 stycznia 1986 r. w Zurychu pod dyktando Paula Sachera. Podchodziłam do tej partytury rozdarta między mile polechtaną

dumą a śmiertelnym strachem. Na początku byłam zrozpaczona, bo nic z tego nie rozumiałam, to były dla mnie hieroglify. Potem odnalazłam te cudowne wyspy. Zawsze byłam wyczułona na barwy. W klasycznej interpretacji jest bardzo mało miejsca dla swobody wykonawczej. Jest tempo, jest przestrzeń czasowa pomiędzy kreskami taktowymi i jest dynamika, która przynosi ze sobą także barwy. A Lutosławski nadzwyczajnie dobrze znał instrumenty smyczkowe, był też jednym z niewielu kompozytorów, którzy zdecydowanie posługiwali się *non vibrato*. Poprzez te przepiękne, chwytające za serce barwy zakochałam się w jego muzyce. To było parę taktów w „Łańcuchu II”, które sobie grałam i myślałam: „Boże, gdybym potrafiła komponować, tak właśnie bym komponowała”. I poprzez te kilka taktów, które mnie tak poruszyły, zdołałam dokonać intelektualnego procesu analizy i odkryłam, że Witold swoim „Łańcuchem II” stworzył przede mną zupełnie nowy świat. Nie tylko swój świat, ale w ogóle świat muzyki współczesnej jako takiej. A to jest oczywiście ogromny dar... Znałam niedużą część jego twórczości. Ale oczywiście nigdy nie odważyłabym się marzyć, że kiedyś napisze coś dla mnie. To było tak, jakby się spotkało gwiazdę... Człowiek wygląda z okna samolotu, przelatuje obok tej gwiazdy, macha do niej i wie, że ona go wcale nie dostrzeżę... A on nagle był obok mnie, miałam jego utwór, mogłam z nim rozmawiać...

Pytałam go później jeszcze kilka razy, czy sytuacja polityczna w Polsce, w której żył przez długie lata, w jakiś sposób znalazła odbicie w jego utworach, czy go deprimowała lub też sprawiała, że wpadał we wściekłość; czy coś z tego można znaleźć w jego muzyce. A on zaprzeczał z żelazną konsekwencją mówiąc, że nie, nigdy nie dopuszcza, żeby codziennie miała wpływ na jego muzykę. Nie jestem pewna, na ile to było realne, ale oczywiście trzeba uszanować tę jego odpowiedź. Sądzę, że był zbyt subtelnym człowiekiem, żeby mówić o swoim własnym cierpieniu i o tym, co tkwiło głęboko w nim samym.

Łańcuch

A jaka była jego reakcja po prapremierze?

Właściwie najbardziej ekscytującym momentem była pierwsza próba z orkiestrą, bo wszystkie elementy ułożyły się nagle w jedną układankę. Wprawdzie można było sobie wyobrazić, jak to będzie brzmiało – najpierw na fortepianie, potem ze skrzypcami. Ale w rzeczywistości to jest zupełnie co innego. Zmienia się tempa, bierze się zupełnie różne od tych, które wyobrażał sobie kompozytor, bo także on słyszy utwór pierwszy raz dopiero na próbie i w pewien sposób utwór powstaje tak naprawdę dopiero podczas pierwszej próby. Przedtem jest czymś wirtualnym, nie do końca namacalnym. To był cudowny moment, a Witold był wielkodusznym twórcą, który zostawiał wykonawcom niesamowicie dużo swobody i dawał im zawsze poczucie, że grają tak jak trzeba, co oczywiście było bardzo motywujące.

On był bardzo skromny. Niechętnie rozmawiał o swojej muzyce. Niekiedy aż tak niechętnie, że czasem na próbach miałam wrażenie, iż muszę mówić za niego. Nie żeby nie umiał sam tego powiedzieć! Ale on nie chciał naciskać, upierać się przy swoim. Kiedy w nutach było *forte* i potem *piano*, a orkiestra nie zagrała tego za pierwszym razem, to widziałam, jak sobie myślał: „Ach, to wystarczy. To przecież tylko moja muzyka. Nie będę obstawał przy swoim”. Wtedy ja robiłam to za niego, bo było mi przykro, że on po prostu nie chciał być nieuprzejmy. Ja mogłam być nieuprzejma i wołałam: „Za głośno! Tu jest napisane: *forte* – *piano*!”. Ale rzuciło mi się w oczy, że kiedy dyrygował, nigdy sobie nie pobleżał. Są kompozytorzy, którzy dyrygując swoje utwory, po prostu unoszą się nad ziemią z zachwytem nad sobą samym, a Witold był zawsze bardzo... nie tyle zdystansowany, ile właśnie bardzo skromny i pokorny wobec muzyki.

Grałam „Łańcuch” do upadłego! Byłam w tym utworze tak zakochana, że rok później ruszyłam na tournée po Niemczech. Zagrałam „Łańcuch II” trzydzieści trzy razy w ciągu trzydziestu pięciu dni. A potem Witold zorkiestrował „Partię”, bo wiedział, że nie może tak szybko skomponować „Koncertu skrzypcowego”. „Partita” ukazuje jego niesamowite zrozumienie orkiestry i zmysł wycucia barwy. To jest absolutne arcydzieło!

Był bardzo powściągliwy. Krystian Zimerman robił tak jak ja. Byłam na prawykonaniu „Koncertu fortepianowego” w Salzburgu. Dzięki Bogu, Witold miał solistów, którzy – można powiedzieć – przejmowali jego rolę. Umiał doskonale dyrygować,

Umiał doskonale dyrygować, ale był zbyt skromny, żeby ostro wyegzekwować swoje życzenia, jak to często dyrygent musi czynić. Po prostu był przekonany, że jego muzyka nie jest warta tego, żeby za bardzo się wysilać...

ale był zbyt skromny, żeby ostro wyegzekwować swoje życzenia, jak to często dyrygent musi czynić. Krystian albo ja mówiliśmy wtedy: „Nie! Lutosławskiemu nie o to chodzi! Musicie państwo uważniej słuchać!”. Był nietypowym dyrygentem. Po prostu był przekonany, że jego muzyka nie jest warta tego, żeby za bardzo się wysilać...

Kołysanka

Szczególnie piękna historia wiąże się z moim pierwszym ślubem. Witold i Danusia byli również zaproszeni; przyjechali specjalnie do Kitzbühel, do Austrii. Przybyli pociągiem, co na pewno było męczące, ale najwidoczniej również się cieszyli. Witold wręczył mi małą paczkę. Mam zdjęcia, kiedy otwieram tę paczuszkę, a Witold stoi tuż obok i obserwuje, czy prezent mi się podoba. Podarował mi mianowicie „Kołysankę”. Opowiadałam mu parę tygodni przedtem, że cierpię z powodu problemów z zasypianiem przez *jet lag*. Skomponował więc dla mnie kołysankę i u góry napisał: „Gdybyś przypadkiem poszła spać – przeczytaj to!”. To było takie słodkie! Wykonałam ją nawet kilka razy jako bis. Myślę, że to pokazuje Witolda naprawdę z jego najbardziej ujmującej strony... On swoją muzyką poruszył coś w moim sercu, o czym nie wiedziałam, że istnieje. I zawsze, kiedy gram jego utwory, wzruszają mnie one jak mało kogo w pewien bardzo szczególny sposób...

Znam wielu dyrygentów, którzy go podziwiają i często dyrygują jego dzieła; przez to jest on ciągle obecny pośród nas. Nie trzeba o tym mówić, muzyka jest czymś o wiele za delikatnym, zbyt szlachetnym, a ja nie jestem poetką, więc nie mogę o nim pisać. Uważam, że w przypadku Lutosławskiego nic nie wnosi do sprawy wiedza o tym, co lubił jeść, jak długo spał czy jakim był człowiekiem. Wszystko jest w jego muzyce. To, co najlepsze w jego osobowości, można odnaleźć w muzyce, a wszystko inne, jak sądzę, odbiera część tego misterium, rozmywa je w słowach.

JADWIGA RAPPÉ śpiewaczka

WYSOKIE „AS”

Po raz ostatni widzieliśmy się półtora roku przed jego śmiercią. W jego dystansie i wewnętrznym spokoju było wówczas coś nie z tego świata.

Pamiętam Witolda Lutosławskiego po pierwsze jako wspinałego kompozytora. Ale kiedyś, na początku, kiedy jeszcze nie śpiewałam jako solistka, to był piedestał tak wysoki, że wydawał mi się człowiekiem nieosiągalnym. Pamiętam nasze pierwsze spotkanie, które miało miejsce w krakowskiej Floriance. Pan Lutosławski, z żoną, dziwnym trafem znalazł się na moim recitalu. I po koncercie przyszedł za kulisami, wzbudzając oczywiście sensację tym, że się pofatygował do młodej, zupełnie początkującej śpiewaczki. Bardzo serdecznie gratulował mi występu – to była dla mnie najwyższa pochwała.

Tralaliński

Od tamtego czasu upłynęło kilka lat, moja kariera rozwijała się pomyślnie i pewnego dnia, bodajże w 1986 r., dostałam propozycję wystąpienia na festiwalu, który miał się odbyć chyba w 1988 r. w Sztokholmie. To był festiwal prezentujący całą twórczość Lutosławskiego. Dość powiedzieć, że jego



Londyn, 1987 r.

gwiazdą była Anne-Sophie Mutter, nawet się wówczas spotkałyśmy na jednym z przyjęć, była też na widowni podczas moich koncertów. John Shirley-Quirk śpiewał „Les espaces du sommeil”, a ja miałam aż trzy wieczory. To wiązało się z dużą odpowiedzialnością. Wykonywałam wszystkie utwory, jakie wówczas Lutosławski napisał na głos żeński. Przysnążę, że to było dla mnie trudne zadanie, bo Lutosławski lubił jasne barwy i jasne głosy. Ja się w ogóle dziwiłam, że on wybrał do wykonania mnie, ale widać coś go do tego skłoniło. Program przygotowaliśmy wspólnie z Mają Nosowską. Na jednym koncercie śpiewałam wszystkie kolędy, po polsku. O dziwo, Szwedzi słuchali jak zaczarowani. Na drugim cykl do słów Hłakowiczówny, a na trzecim – wszystkie piosenki dziecięce. Łącznie z „Panem Tralalińskim” i „Słowikiem”. „Tralaliński”, czyli wysokie „as” w *pianissimo*, na samej górze mojej skali. Nie ukrywam, to nie było łatwe zadanie.

Na szczęście koncerty się podobały, a Lutosławski po wieczorne kolędowym zadzwonił do mnie o północy. Powiedział, że nie może spać, bo jest pod tak ogromnym wrażeniem mojego wykonania. Rano spotkaliśmy się przy śniadaniu w hotelu. Napisał mi w nutach kolęd wspaniałą dedykację, którą można przeczytać na mojej płycie z utworami Lutosławskiego. Potem los nas ze sobą stykał w różnych okolicznościach.

Przezroczyści

Chcę jeszcze powiedzieć o jednej rzeczy – całym rozdziale jego życia – to znaczy o wspieraniu opozycji w Polsce. Po morderstwie księdza Popiełuszki, w parafii świętego Stanisława Kostki na Żoliborzu odbył się koncert. To była również parafia Lutosławskich. I właśnie Witold Lutosławski wraz ze Stefanią Woytowicz składali na grobie Popiełuszki wieniec. Ja wówczas śpiewałam z chóru utwory Bacha. Spotykaliśmy się jeszcze kilkakrotnie w różnych okolicznościach związanych z działalnością podziemia. Lutosławski nie był zaangażowany osobiście w – nazwijmy to tak – „bohaterką działalność”, swego czasu nawet rozmawialiśmy na ten temat. Przyznawał, że nie jest typem wojownika, który pójdzie walczyć na barykadę. Ale wykorzystywał swoje możliwości i w inny sposób pomagał opozycji, na przykład wspierając ją finansowo czy sprowadzając leki.

Nasz ostatni kontakt miał miejsce chyba półtora roku przed jego śmiercią. Byłam z laureatem Konkursu Fitelberga, dyrygentem Michałem Zilmem w Katowicach. Swego czasu dużo występowałyśmy razem. Spotkaliśmy się w hotelu Silesia na obiedzie i w pewnym momencie wszedł Witold Lutosławski z żoną. Gdy mnie zobaczyli, przysiedli się do naszego stolika. Już nie pamiętam, o czym rozmawialiśmy. Pewnie o jakichś błahostkach. Lutosławscy musieli w końcu wyjść, bo gdzieś jeszcze się śpieszyli. Michael popatrzył na mnie i mówi: „Wiesz, odnoszę wrażenie, że oni są już przezroczyści”. Nikt nie wiedział o chorobie pana Lutosławskiego, ani nie spodziewał się, że jego żona odejdzie tak szybko po nim. Ale w jego dystansie

W latach 80. przyznawał, że nie jest typem wojownika, który pójdzie walczyć na barykadę. Ale wykorzystywał swoje możliwości i w inny sposób pomagał opozycji, na przykład wspierając ją finansowo czy sprowadzając leki.

i wewnętrznym spokoju było wówczas coś nie z tego świata. Nie umiem tego inaczej określić.



Często wykonywałam jego utwory po jego śmierci, byłam o to proszona. W pewnym momencie przejął po Zygmuncie Krauzem Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego. Czuję, że spłacam w ten sposób wielki dług. Kosztowało mnie to trzy lata ciężkiej pracy. W tym czasie znacznie mniej śpiewałam, bo byłam bardzo zaangażowana w tę działalność. Miałam zresztą świetnych współpracowników i wspólnie udało nam się kontynuować dzieło Poprzedników i bardzo rozwinąć Towarzystwo. W ten sposób także postać Lutosławskiego bardzo silnie do mnie wróciła. Także dzięki kontaktom z Marcinem Bogusławskim, pasierbem kompozytora.

Ogromnie się cieszę na ten Rok Lutosławskiego. Jeśli uda się zrealizować wszystko to, co zaplanowano w Polsce i na świecie, przekroczy to moje najśmielsze oczekiwania. Mam nadzieję, że nie zmarnujemy tej szansy, by przypomnieć o naszym wielkim kompozytorze.

Wypowiedź Jadwigi Rappé spisała dla „TP” Barbara Schabowska, dziennikarka Polskiego Radia. Natomiast wypowiedzi Julii Hartwig (ze spotkania PEN Clubu w 2009 r.) oraz Ryszarda Kapuścińskiego i Anne-Sophie Mutter (zapisane przez Grzegorza Michalskiego w antologii „Lutosławski z pamięci”) cytujemy za książką „Lutosławski. 1913–2013”, opracowaną przez Elżbietę Markowską, której dziękujemy za możliwość wykorzystania efektów jej pracy. Książka ta, a właściwie piękny album – na 300 stronach gromadzący zarówno dokumentację fotograficzną, jak głosy muzyków, przyjaciół kompozytora, członków jego rodziny i wreszcie samego Lutosławskiego – została opublikowana nakładem Towarzystwa im. Witolda Lutosławskiego oraz Muzeum Historycznego m.st. Warszawy i trafia właśnie do księgarń. Więcej informacji: www.lutoslawski.org.pl.



doktor Lutosławski i pan Derwid

O! nie – nigdy wy z króla niewolnika
Nie uczynicie służalca harfiarza.

JULIUSZ SŁOWACKI,
„LILLA WENEDA”

K. KOMOROWSKI (DZIĘKI UPRZEŻMOŚCI PWM)



Wznawiać i przypominać zaczęło te piosenki dopiero po śmierci twórcy. Niewykluczone, że Lutosławski śle w zaświatach listy, protestując przeciw upowszechnianiu swoich chałtur przez Agatę Zubel, Andrzeja Bauera i Cezarego Duchnowskiego...

DOROTA KOZIŃSKA

Marzec roku 1957. Witold Lutosławski pisze podanie do Zarządu Głównego Stowarzyszenia Autorów ZAiKS. Zwraca się z prośbą o zatwierdzenie nowego pseudonimu „Derwid”. Poprzedni pseudonim „Bardos” – imię jednego z bohaterów opery „Krakowiacy i górale”, z której suita znalazła się wraz z „Małą suitą” Lutosławskiego na pierwszej polskiej płycie wolnoobrotowej z 1955 r. – okazał się równie nazwiskiem węgierskiego chórmistrza i kompozytora Lajosa Bárdosa, profesora konserwatorium w Budapeszcie. Lutosławski dowiedział się o tym „w ostatniej chwili” i uznał, że w takim razie nie może go używać.

„Śpiewamy i tańczymy”

Wkrótce potem nakładem wytwórni Pronit ukazuje się tak zwana czwórka – czyli płyta z czterema piosenkami – nagrana przez Sławę Przybylską z towarzyszeniem Chóru Czajkowskiego i zespołu instrumentalnego pod dyktando Wiesława Machana. Oprócz „San Domingo” Romualda Żylińskiego i „Pucybuta z Rio” Henryka Jabłońskiego na „czwórkę” trafiają dwie piosenki Derwida. Tadeusz Urcacz, autor tekstu do walca „Cyrk Urgacz”, który jeszcze niedawno pisał o bohaterach pół buraczanych i dobrym, serdecznym uśmiechu Stalina, tym razem zapewniał, że „harmonia da ognia, zatańczy słoń w spodniach, będziemy się bawić jak nikt”. W refrenie tanga „Daleka podróż” głosami rewersów „wołają oceany i kuszą zatoki kokosowe” – na

dziwnie wyrafinowaną nutę, przywołującą na myśl skojarzenia z „Morzem” Debussy’ego. Skończyły się czasy pieśni masowej. Nikt już nie chciał śpiewać chłopskich kołysanek i piosenek o pepeszach: zachłystnięci zachodnią kulturą masową Polacy woleli ślać listy z muzycznej krainy smukłych palm i papużek – wyobrażonej przez kompozytora, którego tożsamości nikt nawet nie próbował się domyślać. Bo zresztą i po co?

W tym samym czasie „prawdziwy” Lutosławski tworzył mozolnie „Muzykę żalobną”, zamówioną przez Jana Krenza z okazji dziesiątej rocznicy śmierci Bartoka. Pisał podania o kolejne zaliczki do ZAiKS-u, bo tantiemy z wykonań „Małej suity” i „Koncertu na orkiestrę” nie starczyły na utrzymanie rodziny. Skrupulatnie podliczał zyski i straty, żeby ostatecznie dojść do wniosku, że komponowanie piosenek tanecznych opłaca się znacznie bardziej niż układanie muzyki do słuchowisk radiowych i przedstawień teatralnych. Pisał te piosenki dosłownie na kolanie. Nawet nie próbował ich aranżować, tylko od razu posyłał do radia oraz do Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, które publikowało je w popularnym dwutygodniku „Śpiewamy i tańczymy”. W 1957 r. powstały jeszcze dwa fokstroty („Czarownica” i „Zielony berecik”) oraz tango „Milczące serce”, wielki przebój z repertuaru Jerzego Michotki. Latem państwo

Gdy Lutosławski zabiera się do przelomowych „Gier weneckich”, Derwid pisze kolejne piosenki taneczne. Wśród wykonawców znajdują się Mieczysław Fogg, Irena Santor, Kalina Jędrusik, Violetta Villas i Ludmiła Jakubczak.

stwo Lutosławscy wreszcie zdołali się wyrwać z kraju. Po drodze do Włoch – dokąd zaprosił ich pianista Witold Małcużyński – zahaczyli o Szwajcarię i wzięli udział w uroczystym przyjęciu urodzinowym Nadii Boulanger.

Danuta Gwizdalancka i Krzysztof Meyer, autorzy fundamentalnej monografii „Droga do dojrzałości”, poświęconej życiu i twórczości Lutosławskiego do początku lat 60., nie próbują wyjaśniać, dlaczego twórca zmienił pseudonim na imię króla-wieszczka z pięcioaktowej tragedii Słowackiego „Lilla Weneda”. Dziwią się tylko, że Derwid „w żaden sposób nie pasuje

do muzyki tanecznej”. W jednym z przypisów odwołują się do hipotezy Adriana Thomasa, wybitnego znawcy muzyki polskiej i profesora Cardiff University School of Music, który zwraca uwagę, że w 1957 albo 1958 r. Lutosławski pracował nad muzyką do adaptacji radiowej „Lilli Wenedy”. Jeszcze do tego wrócimy.

„Jak zdobywać serduszka”

Rok 1958. Wspomniany już Jerzy Michotek, ówczesny aktor warszawskiego Teatru „Syrena”, podbija serca słuchaczy modnym tangiem „Jak zdobywać serduszka”. Trochę dziś zapomniany Włodzimierz Kotarba, solista Operetki Krakowskiej, lansuje „Kapitańską balladę”. Olgiard Buczek, ulubieniec Władysława Szpilmana i stały współpracownik Polskiego Radia, zdobywa szczyty popularności walcem „Warszawski doróżkarz”, który cztery lata później doczeka się przekładu na francuski i przyjedzie na festiwal w Sopocie razem z Jeanne Yovanną z Grecji. Przepiękny slow-fox „Nie oczekuję dziś nikogo” w wykonaniu Reny Rolskiej zostaje uznany za przebój stycznia 1960 r. Tajemniczy Derwid święci prawdziwe triumfy.

Początek roku 1959. „Prawdziwy” Lutosławski pisze list do premiera Cyrankiewicza, z prośbą o wstawiennictwo w sprawie kredytu na budowę domu z pracownią dźwiękoszczelną. Bezskutecznie. Przerabia więc jeden z pokoiów w ciasnym mieszkaniu na warszawskiej Saskiej Kępie, wyposażając go w potrójną izolację dźwiękoszczelną. Niedługo potem u Lutosławskich psuje się telefon. Kompozytor, zaprawiony już w pisaniu listów do Prezydium Rady Narodowej, m.in. w sprawie nieznośnego hałasu, jaki dobiega z głośników pobliskiego ogródka jordanowskiego, tym razem wpada w desperację i po kilku nieskutecznych próbach interwencji u urzędników zwraca się o pomoc do poczytnej gazety codziennej: „Expressu Wieczornego”. Urząd telekomunikacyjny przesłał odpowiedź, że „należy zmienić kabel, ale nie możemy narażać skarbu państwa na tak duży wydatek dla jednego abonenta”. Lutosławski z kolei nie chce narażać siebie i swojej rodziny na ryzyko połączenia z inną linią, przez co telefon znalazłby się na swoistym podsłuchu.

Mimo rozlicznych kłopotów i braku zrozumienia u władz kompozytor pracuje w pocie czoła nad „Trzema postludiami” na orkiestrę. Wkrótce zabierze się do przelomowych w swojej twórczości „Gier weneckich”.

Tymczasem Derwid pisze kolejne piosenki taneczne. Do 1963 r. ułożył ich w sumie trzydzieści sześć. Wśród wykonawców popularnych szlagierów znajdują się między innymi Mieczysław Fogg, Irena Santor, Kalina Jędrusik, Violetta Villas i Ludmiła Jakubczak. Wiesława Drojecka, która na pierwszym festiwalu w Sopocie wyśpiewała

nagrodę prasy zagranicznej utworem Szpilmana „Nie wierzę piosence”, ugruntowała swoją pozycję brawurowym wykonaniem Derwidowego tanga „W naszym pustym pokoju hula wiatr”. Rena Rolska wciąż się nie domyśla, kto jest autorem jej ukochanego slow-foksa. W 1976 r., kiedy Bogusław Maciejewski, autor wydanej w Londynie książki „Twelve Polish Composers”, ujawni tożsamość Derwida, „prawdziwy” Lutosławski wpadnie w furję. Jedenaście lat później, kiedy realizatorzy serialu „Ballada o Januszku” zwrócą się w imieniu reżysera Henryka Bielskiego z prośbą o pozwoleń wykorzystania utworu „Nie oczekuję dziś nikogo”, kompozytor prześle do ZAiKS-u list, w którym dobitnie podkreśli słowa „nie zgadzam się”. Żeby rozwiać wszelkie wątpliwości, doda, że jego piosenki nie są „przeznaczone do wznawiania czy przypomniania w jakiegokolwiek formie”.

Wznawiać i przypominać zaczęło je dopiero po śmierci twórcy. Niewykluczone, że Lutosławski śle w zaświatach kolejne listy, protestując przeciwko upowszechnianiu swoich chałtur przez Agatę Zubel, Andrzeja Bauera i Cezarego Duchnowskiego, twórców projektu „El-Derwid. Plamy na słońcu”.

Król Wenedów Derwid, ojciec tytułowej Lilli z tragedii Słowackiego, dostał się w niewolę Lechitów i stanął przed dramatycznym wyborem: odzyska wolność, jeśli odda Lechitom córkę albo magiczną harfę, „co do krwi pędziła rycerze i w miecze kładła dusze nieśmiertelne”. Derwid poświęcił harfę. Nadaremno. Zdradliwa królowa Lechitów i tak zabiła mu córkę. Czyżby Lutosławski, który zarabiał na względny dobrobyt i spokój twórczy konspiracyjnym układaniem piosenek tanecznych, żył przez tyle lat pod presją podejrzeń, że poświęca na darmo swą magiczną harfę? Czy dlatego obrał taki pseudonim, żeby pamięć tragicznego losu wieszczka wisiała nad nim jak wyrzut sumienia?

Warto i taką hipotezę wziąć pod uwagę – zwłaszcza w kontekście skomplikowanych relacji twórców z PRL-owskim aparatem władzy. Zbyt łatwo przychodzi nam dziś oceniać. Nie sposób dociec, jak wyglądałaby „prawdziwa” twórczość Lutosławskiego, gdyby wstydlive chałtury nie pozwoliły mu choć na chwilę uciec od absurdów tamtego świata.

Cytaty z korespondencji Lutosławskiego zaczerpnęłam z książki Danuty Gwizdalancki i Krzysztofa Meyera „Droga do dojrzałości”, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004.

→ DOROTA KOZIŃSKA jest krytykiem muzycznym, członkiem redakcji „Ruchu Muzycznego”, tłumaczką, a także podróżniczką, autorką książki „Dobra pustynia”.

Mimo rosnącej presji ze strony władz, Lutosławski po napisaniu kilku utworów o wznoszeniu Nowej Huty czy poczynaniach Służby Polsce więcej dzieł tego rodzaju ogłaszać nie zamierzał.

MAŁGORZATA SUŁEK

Kantaty żniwne, symfonie pokoju oraz pieśni o robotnikach w pocie czoła, lecz z uśmiechem na ustach kładących podwaliny pod monumentalne gmachy lub nowe drogi były nieodłącznym elementem rozmaitych uroczystości państwowych w latach 50. ubiegłego wieku. Tworzyli je wówczas niemal wszyscy kompozytorzy powojennej Polski. Także Witold Lutosławski.

Powojenne dylematy

Relacje Lutosławskiego z komunistycznymi władzami naznaczone były zawsze z jego strony dużą dozą podejrzliwości wobec podejmowanych przez włodarzy PRL prób zwerbowania go w szeregi krzewicieli doktryny realizmu socjalistycznego.

Kompozytor nigdy zresztą nie uchylał się od działań mających na celu odbudowę życia muzycznego po II wojnie światowej. Odpowiedzialność za jego kształt i kondycję środowiska artystycznego pojmował jako realne włączanie się w inicjatywy różnych instytucji kulturalnych oraz tworzenie ambitnego repertuaru dla nowo powstających zespołów muzycznych. Bezpośrednio po wojnie kompozytor dołączył do zespołu Polskiego Radia, pisząc na jego użytek kompozycje rozrywkowe, oraz zaangażował się w działalność Związku Kompozytorów Polskich, pełniąc w nim funkcję sekretarza i skarbnika.

Pierwszy zgrzyt na linii Lutosławski-władze pojawił się w 1948 r., kiedy kompozytor podjął decyzję o wycofaniu swego poparcia dla ZKP w sprzeciwie wobec narzucanej środowisku muzycznemu socrealistycznej wizji powojennej twórczości muzycznej. Rok później sytuacja jeszcze bardziej się zaogniła. Podczas IV Konkursu Chopinowskiego wykonano „I Symfonię” Lutosławskiego, którą okrzyknięto wówczas dziełem „formalistycznym”. To mgliste określenie uchodziło w politycznych kręgach za niewyobrażalną wręcz obelgę i mogło okazać się „wilczym biletem” dla autora obdarzonego tym mianem dzieła. Wykonanie „I Symfonii” – bądź co bądź pisanej przez Lutosławskiego w latach 1941–1947, zanim na dobre jeszcze rozgorzała dyskusja o socrealizmie – do tego stopnia rozsierdziło ówczesnego wiceministra kultury i jednocześnie zacieklego szerzyciela

sztuki zaangażowanej, Włodzimierza Sokorskiego, że posunął się on do brzmiącego złowieszco stwierdzenia, że „kompozytorów takich jak Lutosławski należałoby wrzucić pod tramwaj”. Nieoczekiwane zaliczenie swojej osoby w poczet „wrogów ustroju” przez Sokorskiego – związanego, podobnie jak Lutosławski, z ziemią łomżyńską – przyjął artysta z dużą dozą satysfakcji.

Początkowa hardość zbuntowanego kompozytora szybko jednak ustąpiła miejsca lękowi. W czasie wojny Lutosławski napisał bowiem „Pieśni walki podziemnej” na zamówienie Armii Krajowej. Na początku lat 50. kompozytor Henryk Swolki poinformował Lutosławskiego, że komuniści bardzo nieprzychylnie odnoszą się do tego cyklu. W celu wyciszenia negatywnych nastrojów wokół swojej osoby, a także mając na względzie odpowiedzialność za założoną w 1946 r. rodzinę, kompozytor stworzył kilka pieśni masowych do starannie wyselekcjonowanych tekstów, pozbawionych bałwochwalczego panegiryzmu i agresywnej retoryki. Decyzję o napisaniu „masówek”

uznał później za jeden ze swoich największych życiowych błędów.

Wojna podjazdowa

Skomponowanie utworów w socrealistycznej manierze – wbrew intencjom autora – zamiast uspokoić, rozzuchwaliło tylko popleczników Sokorskiego. W propagandowych pracach muzykologicznych i notkach prasowych z tego okresu Lutosławski

W 1951 r. kompozytor napisał na zamówienie Domu Wojska Polskiego pieśń „O broni pancernej”. Przed jednym z wykonań, bez wiedzy kompozytora, podmieniono oryginalne słowa pieśni na tekst wychwalający Stalina.

nie tylko jest wymieniany w jednym szeregu z Edwardem Olearczykiem czy Alfredem Gradsteinem, czołowymi kompozytorami socrealistycznymi, ale wręcz formułowane są pod jego adresem wyraźne sugestie, że nie powinien – jako twórca niezmiernie utalentowany – powstrzymać się od pisania dzieł masowych. Nakłaniano go też m.in. do napisania polskiego odpowiednika propagandowej „Pieśni o lasach” Dymitra Szostakowicza czy skomponowania muzyki do filmu o Karolu Świerczewskim.

Mimo presji ze strony władz Lutosławski, po napisaniu kilku utworów m.in. o wznoszeniu Nowej Huty czy poczynaniach Służby Polsce, więcej dzieł tego rodzaju ogłaszać nie zamierzał i zamiast nowych przedstawiał kolejne aranżacje „masówek” już opublikowanych.

Od prób zwerbowania kompozytora znacznie groźniejsze okazały się jednak wręcz makiaweliczne „przeinaczenia” jego istniejącej już twórczości. „Żelazny marsz” – utwór otwierający cykl „Pieśni walki podziemnej” – szybko został, wbrew woli Lutosławskiego,

okrzyknięty utworem masowym, choć skomponowany został dla ideologicznego wroga komunistycznego ustroju – Armii Krajowej.

Jeszcze większej perfidii komunistycznych stronników Sokorskiego dowodzi przypisanie Lutosławskiemu rzekomego autorstwa pieśni o Stalinie. W 1951 r. kompozytor napisał na zamówienie Domu Wojska Polskiego pieśń „O broni pancernej”. Przed jednym z pokazów utworów powstałych na zamówienie tej instytucji, bez wiedzy kompozytora, podmieniono oryginalne, według niego „niewinne” słowa pieśni na tekst wychwalający Stalina. Fotokopie utworu z tekstem o radzieckim dyktatorze wręczano przybyłej na koncert publiczności. Oburzony Lutosławski interweniował wtedy u ówczesnego kierownika Domu Wojska Polskiego, majora Stanisława Żytyńskiego, żądając bezwzględnego wycofania z obiegu utworu w takiej postaci. Sprawa pieśni „O broni pancernej” na tym się jednak nie skończyła.

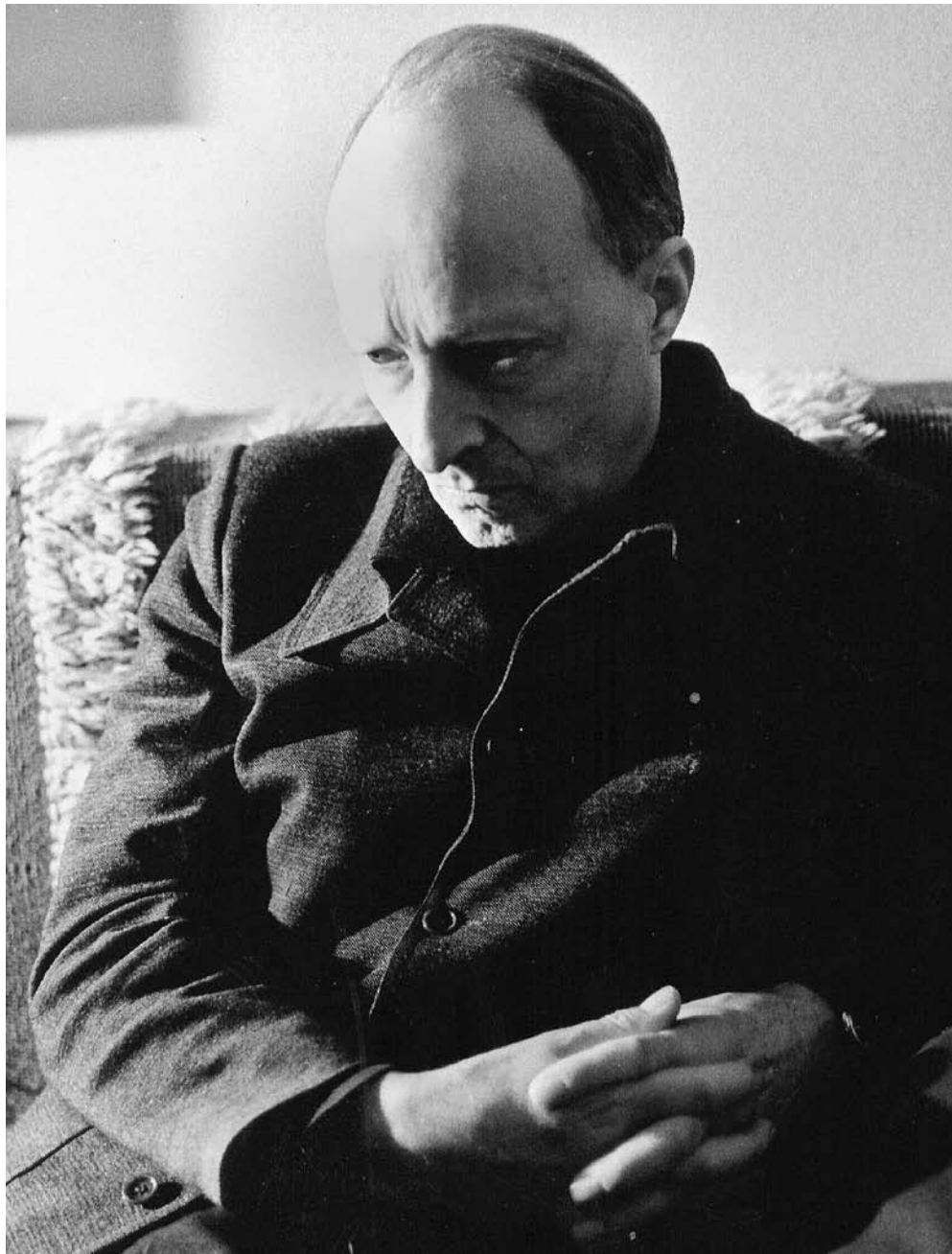
W czasie stanu wojennego zaczęła krążyć pogłoska, że kompozytor jest autorem kantaty o Stalinie. Okazało się, że jedna z fotokopii pieśni z podmienionymi słowami przetrwała w zbiorach bibliotecznych Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie. W rozmowie z muzykolog Iriną Nikolską Lutosławski podzielił się swoimi podejrzeniami co do nagłego „wypłynięcia” tego utworu: „to zrobiła ubecja. Wzięli z półki fotokopię i zaczęli ją rozprowadzać po ludziach, żeby zepsuć mi opinię. Jednym słowem, żebym nie był tym człowiekiem, którego postępowanie jest wzorowe”. Tę niezmiernie bolesną dla kompozytora historię opisał później w podziemnej prasie Klemens Szaniawski.

„Zadośćuczynienie”

Lutosławski nigdy nie zaprzeczał istnieniu kompozycji masowych w swojej twórczości, lecz rozmowy o nich niezmiennie sprawiały mu przykrość. Czuł potrzebę odkupienia skutków podjętej, jego zdaniem, zbyt pochopnie decyzji, która zaważyła na jego kryształowym wizerunku. Wielokrotnie, zwłaszcza w latach 80., angażował się w działania na rzecz opozycji. Szczególnie piękną i mało znaną kartą jego działalności było długofalowe i otoczone najwyższą dyskrecją materialne wsparcie udzielane opozycjonistom i ich bliskim pozostającym pod opieką Prymasowskiego Komitetu Pomocy Osobom Pozbawionym Wolności i Ich Rodzinom.

Wiele z gestów hojności i wspaniałości – mających w zamierzeniu Lutosławskiego być formą swoistego „zadośćuczynienia” za napisanie „masówek” w latach powojennych – ze względu na skromność kompozytora unikającego rozgłosu owianych jest jeszcze mgłą tajemnicy. Można mieć nadzieję, że obchodzone właśnie w tym roku stulecie urodzin kompozytora pozwoli jego zasługi na tym polu nieco przybliżyć. ◆

→ MAŁGORZATA SUŁEK jest muzykologiem i literaturoznawczynią, autorką książki „Pieśni masowe Witolda Lutosławskiego w kontekście doktryny realizmu socjalistycznego”.



Kraków, 1976 r.

twórczość drażliwa



Z Józefem Patkowskim w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia w Warszawie

ideału nie powtarzać!

Od czego zacząć znajomość z Lutosławskim? Oto moja dyskografia subiektywna...

JAKUB PUCHALSKI

Nie da się ukryć, Lutosławski ma szczęście. Nie ma w historii muzyki polskiej równie znaczącego symfonika. Heterogeniczny Szymanowski nigdy pod tym względem mu nie dorówna. Dzięki temu – a rzecz to rzadka – żaden dyrygent w sporym kraju, jakim jest Polska, nie odrzuca grania Lutosławskiego. Robi się to okazjonalnie, ale kto się wylamuje, sam sobie szkodzi. Mało który kompozytor współczesny ma choć odrobinę podobnego szczęścia.

Kompozytor i dyrygent

Sytuacja ta znajduje odbicie na płytach. Tutaj jednak dyrygenci mają obfitą i wielce poważną konkurencję – samego Lutosławskiego. To on bowiem stoi na czele grona dyrygujących kompozytorów. Należy tu i Strawiński, i Britten, jednak Lutosławski jest może ideałem: opanował technikę prowadzenia orkiestry i korzystając z całego swego autorytetu, poświęcał się wykonywaniu wyłącznie swojej muzyki, i to poświęcał nader intensywnie. Gdzie Strawińskiemu do tego zaangażowania! Wraz z koncertami pojawiały się płyty, nagrywane zarówno za granicą, jak i w Polsce. Mamy ich mnogość, choć obecnie dostępne są głównie (ale nie jedynie) zachodnie, z katalogów EMI i Universalu.

Czy autorskie nagrania Lutosławskiego powinny uchodzić za wzorzec? Najkrócej mówiąc: szkoda by było. Partytury są zbyt bogate, by skazać je na jedną tylko interpretację. Zresztą sam kompozytor dyrygując poszczególne utwory, nie trzymał się jednej linii. Przyjrzyjmy

się najbardziej klasycznej, „III Symfonii” – arcydziełu dojrzałego stylu, kontrastującemu energiczne, dramatyczne uderzenia z migotliwością faktury aleatorycznej. W późnym nagraniu z katowicką NOSPR (orkiestrę tę znajdziemy w większej części nagrań muzyki Lutosławskiego; wyd. CD Accord/Polskie Radio) słyszymy utwór świetnie poukładany, przejrzysty, a toczący się spokojnie i potocznie. Jednak na wcześniejszym, bliskim dacie powstania Symfonii nagraniu Philipsa z Filharmonikami Berlińskimi (obecnie na płytach Decca), mamy feerię barw, lekkość, zachwyty wirtuozeryjną wszystkich sekcji, oddany jednak na usługi śpiewności i ekspresji fakturalnych igraszek. (Jeżeli dołożymy do tego cykl pieśni „Paroles tissées” z Peterem Pearsem i dziarski „Koncert na orkiestrę” z Rowickim, to trudno będzie tę płytę ominąć).

Porównajmy to z innymi dyrygentami. Antoni Wit w wykonaniu z 1988 r., utrwalonym na płycie Polskich Nagrań, prowadzi tę Symfonię szybciej, a mimo to znacznie bardziej monumentalnie. W późniejszej, zresztą klarowniej nagranej wersji dla Naxos

Czy autorskie nagrania Lutosławskiego powinny uchodzić za wzorzec? Najkrócej mówiąc: szkoda by było. Jego partytury są zbyt bogate, by skazać je na jedną tylko interpretację.

(w tej wytwórni wyszła cała seria dzieł orkiestrowych w jego interpretacji), orkiestra brzmi wyraźnie żywiej i barwniej – choć cały czas mamy do czynienia z solidnym konstruktywizmem. Z kolei Esa-Pekka Salonen ze swoją Los Angeles Philharmonic (Sony) patrzy na Symfonię raczej przez pryzmat śpiewności, która ma być elementem spajającym wielowątkowe dzieło – całość wydaje się nosić rys melancholii, który jest nowością wobec innych interpretacji. Jeżeli zaś ktoś ma wątpliwości, czy to właściwe odczytanie tej partytury, pociesz się, że z pewnością pasuje ono do „IV Symfonii”, umieszczonej na tej samej płycie.

Także w przypadku tej Symfonii Lutosławski okazuje się najbarwniejszym interpretatorem – w jego koncepcji wyraźna staje się zasada konstrukcyjna utworu, skądinąd wprowadzającego w zakłopotanie wielu komentatorów. Istotą nie jest tu samo rozwijanie przesyconego harmoniczną ekspresją skupionego śpiewu części powolnych, lecz zderzenie go z kontrastującymi dętymi. U Lutosławskiego wydaje się to oczywiste, choć dyrygenci podążają inną drogą. I dobrze! – szczególnie ciekawie brzmi np. nie tylko wyjątkowo monumentalizujące (słowo się powtarza, co zrobić...), ale i zlagodzone, o zaokrąglonych kantach mniej energicznej blachy nagranie Jaka Kaspszyka z Orkiestrą Filharmonii Wrocławskiej. To fragment bardzo ciekawie rozwijającej się wrocławskiej edycji Lutosławskiego Opera Omnia – wyd. CD Accord; warto tu zwrócić uwagę np. na świetne nagranie „Koncertu na obój i harfę” z Nicholasem Danielem, a także... na błyskotliwe notki Rafała Augustyna. W takim zestawieniu Edward Gardner z orkiestrą BBC (Chandos) zdaje się po prostu powierzchowny.

Błyszczące nazwiska solistów

Lutosławski na tle innych dyrygentów wykonuje swoją muzykę lekko, przejrzysto, z wnikliwością, która nie dziwi u twórcy, odsłaniając plany nie zawsze dostrzegane przez innych kapelmistrzów. Chwała im jednak za to, bo ich interpretacje często pokazują z kolei spójność muzyki, imponującą logiką i bogactwem, nawet jeżeli ich rzetelność można by czasem nazwać akademicką. Obok wymienionych, mamy przede wszystkim innych polskich dyrygentów na płytach Polskich Nagrań. Komplet, rejestrowany przez parę dekad przy różnych okazjach, zawiera nagrania świetne, jak i mniej ciekawe; niestety także obok dobrze nagranych – kom-

pletnie niesłuchalne (a stwierdza to osoba o wielkiej w tym względzie tolerancji). Jeżeli w nowej edycji nie dokonano udanego remasteringu, nie liczymy na wysłuchanie np. fantastycznych „Pieśni do słów Iłakowiczówny”. Dla tych ostatnich najlepiej poszukać starej płyty Polskiego Radia, gdzie Halina Łukomska śpiewa je pod dyktando, a także, kompozytora. Okazuje się, że np. Daniel Harding zdecydowanie za bardzo się w nich spieszy, gubiąc po drodze ich indywidualny charakter. Znakomicie – energicznie, kolorowo i dramatycznie – brzmią jednak na tej samej płycie (wyd. Virgin) pieśni „Chantefleurs et Chantefables” (śpiewa Solveig Kringsborn, wskazana przez Lutosławskiego), „Łańcuch I”, „Preludia i fuga”.

Wśród nagrań Lutosławskiego błyszczą też nazwiska najslawniejszych solistów, wykonujących napisane dla siebie utwory. Trzeba przyznać, że choć warto sięgać np. po nagrania Ewy Pobłockiej (może tym razem z Kazimierzem Kordem?), albo dla odmiany po romantycznego Louisa Lortiego, jednak „Koncert fortepianowy” nie ma lepszej wersji niż Krystiana Zimmermana, a Anne-Sophie Mutter wydobywa z „Partity” i „Łańcucha II” subtelność, narrację i piękno brzmienia, jakich nie znajdziemy u nikogo innego (Deutsche Grammophon). Trudniej z „Koncertem wiolonczelowym” – sam Lutosławski wielokrotnie mówił, że woli interpretacje bardziej „obiektywne”, jak Heinricha Schiffa (nagrali razem utwór dla Philipsa, obecnie nagranie niedostępne), niż Mściława Rostropowicza, któremu Koncert był dedykowany, lecz który wycedował się kompozytorowi zbyt emocjonalny. Nie trzeba się z tym zgadzać, tym bardziej że muzyka Koncertu od emocji bynajmniej nie stroni (opozycja między instrumentem solowym a agresywną orkiestrą), a znakomicie brzmi i pod palcami Rostropowicza (EMI), i np. Andrzeja Bauera (Naxos).



A od czego zacząć znajomość z Lutosławskim? Idealne są np. plastyczne „Pieśni do słów Iłakowiczówny” – to już próg dojrzałości, nowa harmonia i akordy-agregaty, ale jednocześnie melodia, a na tyle blisko wcześniejszego, bardziej tradycyjnego języka (efektownego folklorystycznego „Koncertu na orkiestrę” i „I Symfonii”, bo dalej jednak od niemal filmowych „Wariacji symfonicznych”), że nie można się ich wystraszyć. A może któryś z Koncertów (licząc też „Łańcuch II”, a zwłaszcza „Partitę”)? Efektowność partii solowej zawsze pomaga wgrzyźć się w nową estetykę.

Tytułami pierwszego kontaktu z pewnością mogą być też utwory późne, jak „IV Symfonia” czy właśnie „Koncert fortepianowy”, w których nad chłodną czasem doskonałością zaczyna górować liryczna i ekspresja. Nie trzeba się jednak obawiać i wcześniejszych – „Muzyka żałobna” czy metafizyczne narastanie „Mi-parti” zawsze robi wrażenie. ◆

→ JAKUB PUCHALSKI (ur. 1973) jest krytykiem muzycznym i historykiem kultury, wykładowcą UJ.



JAKUB PUCHALSKI

muzyka w książkach

Witold Lutosławski, nasz współczesny, którego dzisiaj piszący badacze i komentatorzy zazwyczaj znali osobiście, okazał się tematem wdzięcznym: należało (i można było) nie tylko badać twórczość i archiwa, ale też zbierać i udostępniać jego zapiski, rozmowy, świadectwa osób trzecich. Każda z tych dziedzin przyniosła owoce.

Monografie

Fundamentem są monografie: pojawienie się trzech w ciągu kilkunastu lat, każdej o własnym charakterze i wartości, to sukces, jakim nie może pochwalić się w polskiej bibliografii żaden inny kompozytor.

Najnowsza jest najobszerniejsza – „Witold Lutosławski”, dwa tomy autorstwa muzykologicznego małżeństwa Danuty Gwizdalanki i kompozytora Krzysztofa Meyera, wydane przez PWM w 2005 r., z pewnością długo pozostawiają będą podstawowym punktem odniesienia. To swego rodzaju summa wiedzy i o kompozytorze, jako człowieku oraz artyście, i o jego dziele, połączona z indywidualnym spojrzeniem dwójki znakomitych komentatorów, znających od podszewki twórczość Lutosławskiego i jej konteksty. Atutem książki jest nie tylko zawartość, ale i łatwo przyswajalny sposób podania (choć przydałaby się staranniejsza redakcja): oboje autorzy dali się zresztą poznać jako świetni „opowiadacze” zawikłych problemów także w swych innych publikacjach. Nawet podtytuły poszczególnych tomów, mogące brzmieć cokolwiek pretensjonalnie („Droga do dojrzałości”, „Droga do mistrzostwa”), akurat w przypadku Lutosławskiego wyjątkowo dobrze pasują do periodyzacji jego twórczości, podkreślając jej dwa etapy, rozwijające się jak nieprzymierzająca stworzona przez kompozytora forma dwuczęściowa: najpierw poszukiwanie, przygotowywanie gruntu, następnie pełne napięcia spełnienie.

„Lutownica umarł” – tak kolega interesujący się wyłącznie muzyką współczesną powitał mnie w zimowy poranek 1994 r. „Ale przynajmniej twórczość zamknięta – dodał. – Można się wziąć za badanie”.

JAKUB PUCHALSKI

Eksplozja twórcza Lutosławskiego w ostatnich latach życia, związana z ugruntowaniem własnego języka, zadziwiała i zadziwiała wciąż, pogłębiając żal wiążący się z tamtym porankiem, w którym podano informację o jego śmierci.

W książce oczywiście wiele jest przykładów nutowych, których tak boją się wydawnictwa niemające słowa „muzyka” w nazwie, a których szczęśliwie nie boją się nieznający nut czytelnicy – bo przy odpowiedniej konstrukcji narracji nie stanowią one problemu w lekturze (zwłaszcza gdy można się wspomóc nagraniami), choć oczywiście, że pełną korzyść z analiz wyciągnie się dopiero wraz z przyswojeniem egzemplifikacji.

Przyjrzyjmy się pozostałym pozycjom. Najpierw książka specyficzna, z której mogą jednak z pożytkiem skorzystać wszyscy, których rzeczywiście szczerze przerażają muzykologiczne analizy utworów. W serii „Historia muzyki polskiej” wydawanej przez Stefana Sutkowskiego, na Lutosławskiego poświęcony został oddzielny tom, napisany w krótkim czasie po śmierci kompozytora przez zaprzyjaźnionego z nim Tadeusza Kaczyńskiego. Niewielka książka ewidentnie nosi wpływ tej chwili, wyczuwalny jest bardzo osobisty ton, będzie jednak przydatna czytelnikom, którzy czują, że przerastają ich takie terminy, jak akord-agregat czy aleatoryzm kontrolowany. Szczególnie ciekawą jej częścią jest też dodatek zawierający fragmenty dziennika autora, w którym notuje rozwijającą się znajomość z Lutosławskimi.

Wyjątkowo cenne – praktycznie niespotykane w polskojęzycznym piśmiennictwie – jest wydanie książki zagranicznego autora o polskim twórcy. W przypadku pracy

Charlesa Bodmana Rae’a – „Muzyka Lutosławskiego” (PWN 1996) – nie będziemy może konieczni mieli do czynienia z odsłanianiem innego niż „nasz” sposobu widzenia kompozytora, dostajemy natomiast poważną pracę muzykologiczną, skupioną przede wszystkim na analizie twórczości, choć z rozmieszczeniem jej na tle historycznym. To z kolei książka dla fachowców; w tym przypadku rzeczywiście trzeba wczytywać się w przykłady nutowe i tabele systematyzujące płynące z nich wnioski.

Zapiski i rozmowy

Po trzech monografiach czas na inne materiały. Na pierwszy ogień niech pójdą źródła: są to publikacje albo zapisków, albo rozmów z kompozytorem. Lutosławski wiedział doskonale, jak ważną spuścizną po sobie zostawia, nie pozbywał się więc np. swoich notatników: z takiego zbioru Zbigniew Skowron mógł ułożyć np. „Zeszyt myśli”. To kolekcja luźnych i dość przypadkowych notatek, jeśli więc szuka się czegoś pozwalającego na głębsze wniknięcie w refleksję kompozytora, proponowałbym inną pozycję, „Witold Lutosławski. O muzyce” (słowo obraz / terytoria). Do tej samej kategorii należy wydane przez „Zeszyty Literackie” w latach 90. „Postscriptum” – zbiór tekstów i wypowiedzi Lutosławskiego, a także interesujące „Zapiski” (także w redakcji prof. Skowrona), przynoszące zestaw notatek z przełomu lat 40. i 50. – uwag o estetyce, o technice, o poszukiwaniach w sztuce, które wówczas wprowadzały kompozytora w decydującą fazę twórczości.

Możemy sięgać też po kilka tomów rozmów z kompozytorem: bardziej oficjalne (dla niego typowe), ale wnikliwe przeprowadziła Irina Nikolska (ich polskie wydanie należy do najcenniejszych pozycji serii „Ludzie świata muzyki”, PWM), bardziej intymne (rzadkość) – Zofia Owieńska („Lutosławski o sobie”, słowo obraz / terytoria). Książek z rozmowami jest zresztą więcej (i w różnych językach)

– nie można zapomnieć tu o pierwszej, przygotowanej przez Tadeusza Kaczyńskiego. Z kolei Grzegorz Michalski zebrał interesujące świadectwa bliskich i współpracowników o Lutosławskim („Lutosławski w pamięci”, słowo obraz / terytoria).

Sięgnijmy też po kilka – bardzo różnych – omówień twórczości. Leżący na półkach księgarskich tom studiów wybitnych muzykologów, „Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego”, specjaliści już znają, a choć oczywiście cenny, dla miłośników muzyki raczej nie będzie artykułem pierwszej potrzeby, przejdźmy więc do dziwniejszej pozycji: jest nią „Witold Lutosławski. Przewodnik po arcydziełach”. Podpisany przez znakomitego autora, Tadeusza A. Zielińskiego wraz z żoną Barbarą Smoleńską-Zielińską, niepozabawiony subiektywnych i śmiałych ocen (innymi słowy: dyskusyjnych – warto o tym pamiętać przy lekturze!), pozostaje pozycją odrębną, a pozwalającą może zbliżyć się do specyfiki muzyki szerszemu gronu słuchaczy.



Oczywiście Rok Lutosławskiego przyniesie kolejne publikacje książkowe – o niektórych z nich, jak zebrał szkie Andrzeja Chłopeckiego, wspomina się w tym dodatku. Ja jednak na koniec zostawiłem książkę, która – jak zwykle w tym przypadku – tyleż mówi o autorze, co o swoim przedmiocie. Bohdan Pocię opublikował w swoim czasie tytuł „Lutosławski a wartość muzyki” – będący próbą czytania dzieła Lutosławskiego przez pryzmat zmian w aksjologii poszczególnych elementów składowych muzyki. Filozoficzne spotkanie twórcy z komentatorem sprzed 40 lat – dziś jest już głosem historycznym. Świat Witolda Lutosławskiego, naszego współczesnego, należy do przeszłości. Choć jego muzyka zachowuje świeżość nieskalaną. ◆

→ JAKUB PUCHALSKI (ur. 1973) jest krytykiem muzycznym i historykiem kultury, wykładowcą UJ.



„Lutosławski. Droga do dojrzałości”

BOGUSŁAW SOWiŃSKI (DZIĘKI UPRIEMOŚCI PWM)



JAKUB PUCHALSKI

mikrofilmy w szwajcarii

Nazwisko Paula Sachera ma zapewnione miejsce w historii muzyki XX stulecia, jest ważne dla muzyki wieku XXI, a pewnie i wieków następnych. Także dzięki Lutosławskiemu.

STANISŁAW BĘDKOWSKI

Zmarły w 1999 r. w wieku 93 lat Paul Sacher był wybitnym dyrygentem szwajcarskim, mecenasem sztuki, organizatorem życia muzycznego. Już w wieku 25 lat, jeszcze jako student dyrygentury i muzykologii, zorganizował w Bazylei orkiestrę kameralną (Basler Kammerorchester), która wraz z założonym dwa lata później chórem kameralnym (Basler Kammerchor) działała pod jego kierownictwem do 1987 r. W roku 1933 został dyrektorem założonej przez siebie Schola Cantorum Basiliensis, ośrodka edukacyjnego i badawczego zajmującego się przede wszystkim muzyką dawną, który w 1954 r., po połączeniu z konserwatorium i szkołą muzyczną, przekształcony został w Akademię Muzyczną w Bazylei.

Mając 28 lat poślubił Maję Hoffmann-Stehlin, wdowę po Emanuelu Hoffmannie, spadkobierczynię firmy farmaceutycznej Hoffmann-LaRoche, i włączył się w działania firmy, która przez kolejne lata świetnie sobie radziła. Sacher stał się jednym z najzamożniejszych ludzi na świecie, jego majątek szacowany był na dziesiątki miliardów dolarów. Hojną ręką przez całe życie dotował instytucje i organizacje muzyczne, a także stymulował twórczość kompozytorską poprzez liczne zamówienia utworów. Już w 1936 r. zwrócił się z propozycją napisania utworu dla swego zespołu do Béli Bartóka i w rezultacie powstało arcydzieło muzyki XX w., „Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i czeleste”. Kompozycje (często po kilka) na zamówienie Sachera tworzyli później m.in. Igor Strawiński, Paul Hindemith, Arthur Honegger, Richard Strauss, Elliott Carter, Henri



Paul Sacher, Anne-Sophie Mutter i Witold Lutosławski – na okładce płyty Deutsche Grammophon

Dutilleux, Harrison Birtwistle, Hans Werner Henze, Luciano Berio, a także Witold Lutosławski.

eS-A-C-H-E-Re

Z muzyką Lutosławskiego Sacher zetknął się wkrótce po napisaniu „Muzyki żałobnej”, prowadząc jej wykonanie w Bazylei. Osobiste i bardzo dobre wzajemne relacje obu muzyków datują się jednak od drugiej połowy lat 70. Wówczas to, w czerwcu 1975 r., wybitny rosyjski wiolonczelista, Mścisław Rostropowicz, zaproponował Lutosławskiemu (i dziesięciu innym kompozytorom) napisanie okolicznościowego utworu dla uczczenia przypadających rok później 70. urodzin szwajcarskiego dyrygenta. Lutosławski skomponował „Wariację Sacherowską” na wiolonczelę solo na temat „eS-A-C-H-E-Re”, którą Rostropowicz prawykonał 2 maja 1976 r. w Zurychu. Po uroczystościach jubileuszowych Sacher zainteresował się bliżej twórczością Lutosławskiego, co zaowocowało wkrótce zamówieniami utworów. W różnych latach nasz mistrz skomponował na zamówienie Sachera trzy utwory: „Koncert podwójny” na obój, harfę i orkiestrę kameralną, „Łańcuch II” na skrzypce i orkiestrę oraz „Interludium” na orkiestrę. W dowód przyjaźni Sacherowi zadedykował też Lutosławski swe „Chantefleurs et chantefables” („Śpiewokwiaty i śpiewobajki”).

Korespondencja Lutosławskiego zawarta została na 12 rolkach mikrofilmowych, co daje około 28,5 tys. klatek. Sześciomiesięczne stypendium to nieco ponad 39 tys. roboczych minut, co daje 0,72 minuty na jedną klatkę...

Już przedstawiona powyżej działalność Sachera zapewniłaby mu miejsce w historii muzyki XX stulecia, jednak to inne podjęte przez niego działania sprawiają, że jego nazwisko jest i będzie ważne także dla historii muzyki XXI w., a pewnie i wieków następnych. W 1973 r. Sacher założył fundację (Sacher Stiftung), która przejęła kolekcję autografów utworów powstałych na jego zamówienie, ofiarowanych mu przez twórców (podobno jedynie Ryszard Strauss przekazał Sacherowi kopię partytury i donator musiał zakupić od kompozytora oryginalny manuskrypt). Ten początkowy zbiór blisko stu autografów, wzbogacony w 1983 r. o spuściznę Strawińskiego, był kamieniem węgielnym archiwum, w którym dzisiaj znajdują się materiały

dokumentacyjne (autografy, szkice, listy, notatki, fotografie, nagrania itp.) ponad setki kompozytorów XX w., w tym także tych najwybitniejszych.

W 1986 r. oficjalnie otwarto w Bazylei ośrodek, który obecnie nosi nazwę Archiwum i Centrum Badań nad Muzyką XX i XXI wieku (Archiv und Forschungszentrum für die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts) i jest najważniejszym ośrodkiem dokumentacji i badań nad szeroko pojmowaną muzyką współczesną na świecie. Archiwum Sachera, bo tak potocznie bywa nazywane, w dalszym ciągu nabywa kolekcje (niektóre za naprawdę duże pieniądze), wydaje własne publikacje, przyznaje stypendia na badania.

Głęboki cień archiwum

W 1989 r. Sacher wyraził chęć nabycia rękopisów Lutosławskiego i 2 maja 1990 r. podpisano umowę, w myśl której rękopisy utworów Lutosławskiego (sporządzane *nota bene* przez jego żonę, Danutę) będące w jego posiadaniu (kilka z nich znajdowało się już wówczas w Bibliotece Narodowej, Polish Music Reference Center w Los Angeles czy w rękach prywatnych), jak i przyszłe, przechodziły na własność Fundacji. Rękopisy te spoczyły w archiwum w Bazylei. Po śmierci Lutosławskiego do Archiwum Sachera trafiło także niemal wszystko, co po naszym kompozytorze pozostało: pisma, setki stron szkiców kompozytorskich, notatniki, ogromny zbiór korespondencji (już po dokonanej przez kompozytora selekcji), fotografie i inne „papiery”. Wg relacji pasierba kompozytora, stało się tak nie bez zaniechań ze strony polskiej – na zgłoszoną przez żonę kompozytora gotowość oddania zbioru nie było właściwie żadnej reakcji ze strony polskich instytucji. Natomiast Archiwum

Sachera trzymało rękę na pulsie, bez zwłoki przysłano samochód i w jednej chwili zabrano wszystko bez wstępnej nawet selekcji.

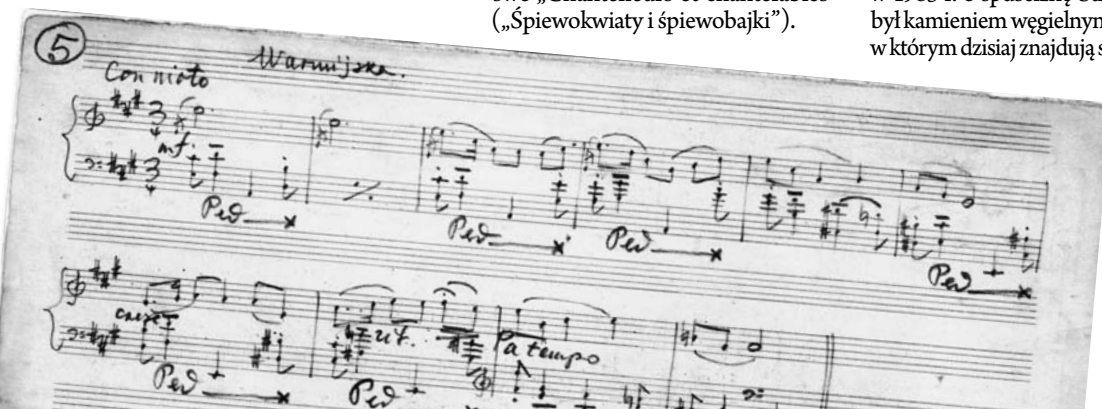
Tu dochodzimy do cienia, jakim kładzie się na badaniach spuścizny Lutosławskiego wprowadzony jeszcze przez samego Sachera brak zgody na kopiowanie materiałów z Archiwum. Można je co najwyżej przepisywać ręcznie, kopie zaś zamawiać jedynie do określonej, gotowej publikacji.

Na przykładzie zbioru korespondencji łatwo pokazać, na czym polega problem. W Archiwum Sachera korespondencja Lutosławskiego w formie dostępnej do badania zawarta została na 12 rolkach mikrofilmowych, co w sumie daje około 28,5 tys. klatek mikrofilmowych. Sześciomiesięczny pobyt stypendialny to nieco ponad 39 tys. roboczych minut (ze względu na czas otwarcia archiwum), co daje 0,72 minuty na jedną klatkę, nie licząc już czasu potrzebnego na założenie mikrofilmu, zdjęcie go itd. Klatka przedstawia zwykle stronę listu lub dokumentu; czasami na jej przekazywanie wystarczy kilkanaście sekund, ale bywa, że musimy rozszyfrować gęsto zapisany „lekařskim” charakterem pisma list w obcym języku. Czy można w takiej sytuacji np. odpowiedzialnie przygotować wybór listów do publikacji? Oczywiście nie.

Nie chciałbym, aby to, co napisałem, zostało odebrane jako obwinianie Szwajcarów o utrudnianie opracowania dokumentów pozostawionych przez Lutosławskiego. Wręcz przeciwnie, doceniam ich działania służące zabezpieczeniu zbiorów, powinniśmy także być im wdzięczni za ponoszenie kosztów związanych z pobytami Polaków w Bazylei (nie jestem jedynym, który miał okazję tam pracować). Można zapytać przecież, co robi strona polska, wręcz zobligowana do działań w tym zakresie, by przyczynić się do opracowania tych zbiorów, ułatwienia korzystania z nich przez szerokie grono badaczy międzynarodowych, stymulując w ten sposób zainteresowanie twórczością Lutosławskiego.

Otóż robi raczej niewiele, a wydaje mi się, że bez wsparcia finansowego ze strony rodzimych instytucji nic w tej sprawie nie da się zdziałać. Badacze mogą zaoferować swoje umiejętności, wiedzę, czas, ale nie udźwigną ciężaru finansowania kilkuletnich zapewne badań. Mamy kolejny już „Rok Lutosławskiego”, a poza okolicznościowymi „impresjami” nie słyszałem o dużym projekcie opracowania jego spuścizny. Z okazji setnej rocznicy urodzin życzę zatem Witoldowi Lutosławskiemu, aby przy okazji następnego jubileuszu ktoś napisał artykuł podsumowujący opracowanie jego spuścizny znajdującej się w Archiwum Sachera...

→ STANISŁAW BĘDKOWSKI jest muzykologiem, autorem m.in. (wraz ze Stanisławem Hrabią) książki „Witold Lutosławski. Bio-Bibliography in Music”.



NFM | FILHARMONIA WROCŁAWSKAKGHM
POLSKA MIEDŹ S.A.

DYREKTOR ANDRZEJ KOSENDIAK

**OBCHODY ROKU WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO
W FILHARMONII WROCŁAWSKIEJ****Koncerty w setną rocznicę urodzin Witolda Lutosławskiego****24.01** Wrocław, sala koncertowa Filharmonii
Garrick Ohlsson, Lutosławski Quartet

.....PROGRAM

W. Lutosławski – Kwartet smyczkowy
B. Bartók – Kwintet fortepianowy BB 33**25.01** Wrocław, sala koncertowa Filharmonii
**Jacek Kasprzyk, Garrick Ohlsson,
Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Wrocławskiej**

.....PROGRAM

W. Lutosławski – *Fanfare for Louisville* na instrumenty dęte
i perkusję, *Koncert fortepianowy*
I. Strawiński – *Suita orkiestrowa „Ognisty ptak”*
M. Ravel – *La Valse***28|29.01** Oba koncerty zostaną powtórzone w Warszawie w ramach
Festiwalu Witolda Lutosławskiego „Łańcuch” X**Koncert specjalny****31.05** Wrocław, sala koncertowa Filharmonii
**Stanisław Skrowaczewski,
Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Wrocławskiej**

.....PROGRAM

W. Lutosławski – *I Symfonia, Wariacje symfoniczne, Tryptyk śląski*Specjalne wydanie miesięcznika „Muzyka w Mieście”
poświęcone twórczości Witolda Lutosławskiego**Wydanie kolejnych części cyklu płyt z twórczością
Witolda Lutosławskiego Opera omnia**, na których
znajdą się m.in.: *Koncert fortepianowy, Wariacje na
temat Paganiniego, I i III Symfonia, Wariacje symfo-
niczne, I i II Łańcuch, Mała suita i Koncert na
orkiestrę***Wydarzenia towarzyszące:**
spotkania z artystami, wywiady i innewww.filharmonia.wroclaw.pl

Fot. B. Lutosławski



Fot. L. Kowalski/W. Pniewski

Lutosławski/światsześciopłytkowe wydawnictwo CD + DVD
pod redakcją Adama Suprynowicza

- nagrania audio i video z archiwum Polskiego Radia oraz Wytwórni Filmów Fabularnych i Dokumentalnych
- wersje autorskie pod batutą samego kompozytora, interpretacje młodych wykonawców, niepublikowane dotąd utwory
- prezentacja twórczości Witolda Lutosławskiego w kontekście kulturowym, społecznym i cywilizacyjnym
- materiały dodatkowe – wywiady, analizy, opisy utworów, wypowiedzi artysty

Górecki/Lutosławski/Pendereckiunikatowa kolekcja muzyczna on-line w portalu www.nina.gov.pl

- wszystkie utwory trzech kompozytorów z opisami w języku polskim i angielskim

premiera: wrzesień 2013NARODOWY
INSTYTUT
AUDIOWIZUALNY

2013 100. rocznica urodzin Witolda Lutosławskiego



Danuta Gwizdalanka, Krzysztof Meyer
Lutosławski. Droga do dojrzałości
Liczba stron: 376

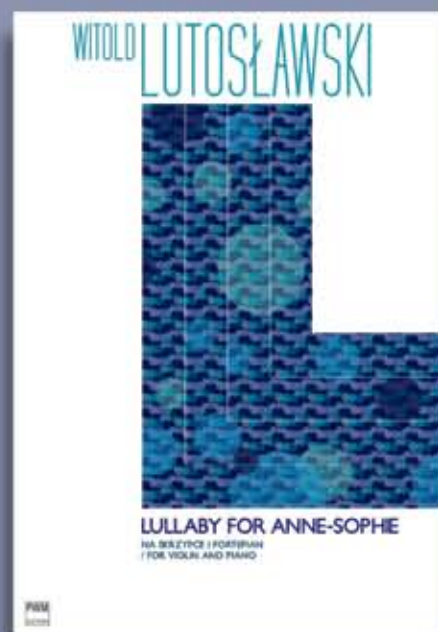


Danuta Gwizdalanka, Krzysztof Meyer
Lutosławski. Droga do mistrzostwa
Liczba stron: 552

Dwutomowa monografia o życiu i twórczości Witolda Lutosławskiego autorstwa wybitnych muzykologów jest jednym z najlepszych opracowań twórczej spuścizny kompozytora. Autorzy szczegółowo omawiają wydarzenia z życia Lutosławskiego, wnikliwie analizują jego wszystkie utwory, przedstawiają muzyczne fascynacje kompozytora oraz wysiłki w poszukiwaniu oryginalnego i nowatorskiego języka muzycznego, jak również jego związki z wybitnymi postaciami epoki.

Książka zawiera obszerny materiał ilustracyjny w postaci przykładów muzycznych i fotografii.

W 2013 roku ukażą się:



Witold Lutosławski
Lullaby for Anne-Sophie

„*Kołysanka* była prezentem ślubnym dla Anne-Sophie Mutter. Artystka cierpiała na bezsenność i wiedząc o tym, Lutosławski wręczył jej ów rękopis z uwagą: *In case you can't sleep read this.* (Poczytaj to, kiedy nie będziesz mogła spać).

W swojej prostocie *Kołysanka* jest świadectwem ogromnego kunsztu, który pozwolił Lutosławskiemu z kilku pomysłów zbudować utwór urzekający prostotą i subtelnością”.

[K. Meyer]



Różni **Encyklopedia muzyczna PWM. Lutosławski**

Suplement *Lutosławski* będzie uzupełnieniem Encyklopedii Muzycznej PWM. Wydanie to ma na celu zaktualizowanie i poddanie naukowej opinii encyklopedycznego hasła o Witoldzie Lutosławskim i jego twórczości.

Derwid – Witold Lutosławski **Piosenki taneczne**

Pierwsza w historii publikacja zbioru piosenek tanecznych na głos i fortepian z rozszyfrowanym pseudonimem artystycznym kompozytora. Za życia Lutosławskiego utwory te były wydawane pod pseudonimem „Derwid”.

Witold Lutosławski **Piosenki dziecięce**

Reedycja kompozycji Witolda Lutosławskiego przeznaczonych dla dzieci. Jest to kilka zbiorów utworów o oryginalnej melodyce napisanych do tekstów poetyckich np. Juliana Tuwima.

Utwory te charakteryzują się ambitnymi XX-wiecznymi opracowaniami akompaniamentu, miejscami wręcz awangardowym brzmieniem, przygotowując tym samym dzieci do percepcji sztuki współczesnej.

Witold Lutosławski **Utwory dotychczas niewydane**

Publikacja drobnych kompozycji z wczesnego okresu twórczości kompozytora poszerzy dotychczasowy zasób dostępnych utworów Lutosławskiego.

Będzie to znaczący wkład wzbogacający polską literaturę muzyczną. W serii ukażą się m.in.: *Pieśni masowe, 50 studiów polifonicznych* oraz *Piosenki dziecięce na mezzosopran i zespół (orkiestrę kameralną)*.