Witold

LUTOSŁAWSKI

last recording

Piano Concerto

Symphony No. 3

Polish Radio
National Symphony Orchestra

EWA POBŁOCKA *piano*

CD accord
POLSKIE RADIO

Fot: Andrzej Rybczyński

W I T O L D L U T O S Ł A W S K I

(1913 - 1994)

Koncert fortepianowy

* Piano Concerto .....24’52

1 1. ♩. = ca 110 - attacca (5’23)

2 2. Presto - attacca (4’55)

3 3. ♪ = ca 85 - attacca (6’40)

4 4. ♩ = ca 84 (7’56)

5 ***III Symfonia*** .....30’28

Symphony No. 3

.....**TT: 55’22**

PWM EDITION / CHESTER

Ewa Pobłocka - *fortepian / piano*

Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach
Polish Radio National Symphony Orchestra

Witold Lutosławski - *dyrygent / conductor*

* Polish premiére recording

Ostatnie nagranie studyjne kompozytora w Polsce / Lutosławski’s last studio recording in Poland

Autorskie nagrania muzyki, bez względu na to czy kompozytor występuje w charakterze dyrygenta czy instrumentalisty, są zawsze interesujące, choć nie musi to oznaczać, że kompozytor jest najlepszym wykonawcą własnej muzyki. W przypadku Lutosławskiego, nagrania przez niego dokonane są zawsze niezwykle pouczające, a w wielu przypadkach pozostaną jako nagrania wzorcowe. Integralną częścią jego koncepcji muzyki była świadomość, że problemy wykonawcze są również częścią kompozycji. Ów wymiar wykonawczy był niejako wkomponowany w jego partytury i ta umiejętność stała się podstawą jego osiągnięć twórczych.
Sprawą fundamentalną dla Lutosławskiego było nie tylko komponowanie nut, ale również „komponowanie percepcji" muzyki. Głębokie zrozumienie sztuki wykonawczej, źródłem którego były jego doświadczenia pianistyczne i dyrygenckie (a w latach studenckich również i doświadczenia skrzypka), pozwoliły mu na stałe wzbogacanie tego aspektu kompozycji. Nagrane na tej płycie dwa utwory przedstawiają Lutosławskiego w dwóch rolach: w roli kompozytora i w roli dyrygenta. Powinniśmy jednak pamiętać o tym, że Lutosławski bywał też i pianistą.

Koncert fortepianowy

Po skończeniu *Wariacji symfonicznych* w 1938 roku, w ambitnych planach kompozytorskich Lutosławskiego znalazło się napisanie dwóch wielkich form muzycznych: symfonii i koncertu fortepianowego. Lutosławski miał wówczas dwadzieścia pięć lat i był już bardzo sprawnym pianistą, który miał w swoim repertuarze tak wymagające utwory jak: *Toccata op. 7* Roberta Schumanna i *Ballada f-moll nr 4 op. 52* Fryderyka Chopina. Wiele koncertów fortepianowych, należących dziś do podstawowego kanonu tego gatunku, napisali młodzi kompozytorzy-pianiści z intencją wykorzystania obu swoich umiejętności. Lutosławski nie był tu wyjątkiem, jednak pierwsze szkice utworu nie wydały mu się wystarczająco dobre - przerwał więc pracę nad koncertem. Wybuchła wojna. Po jej zakończeniu cała uwaga kompozytora skoncentrowała się na pracy nad *I Symfonią* (1941-1947). Okazało się więc, że odłożenie na jakiś czas pracy nad koncertem fortepianowym spowodowało zaniechanie tej formy na bardzo długo.

Wiele lat upłynęło zanim Lutosławski zdecydował się powrócić do pomysłu napisania koncertu fortepianowego.
W międzyczasie, w latach sześćdziesiątych

i siedemdziesiątych, kompozytor skoncentrował się na tworzeniu nowego języka harmonicznego i na problemach związanych z polifonią. Polem jego eksperymentów stała się przede wszystkim orkiestra symfoniczna, co spowodowało, że fortepian stał się zauważalnie nieobecny w utworach z tego okresu. Lutosławski sięgnął po ten instrument dopiero wtedy, gdy zdołał uporać się z problemami, których źródłem była gęsta harmonia; typowym przykładem użycia takiej faktury może tu być *II Symfonia*. Wraz z wypracowaniem nowych cech stylistycznych swojej muzyki po roku 1979, fortepian pojawił się ponownie w jego muzyce kameralnej i utworach o charakterze koncertującym. Najbardziej znamiennym przykładem takiego utworu jest *Partita na skrzypce i fortepian* z 1984 roku.

Lutosławski intensywnie pracował nad *Koncertem fortepianowym* przez cały rok 1987, a skończył go 20 stycznia roku następnego. Utwór składa się z czterech części (a nie trzech, jak nakazywałaby tradycja) granych *attacca*. Ten czteroczęściowy układ formy przywodzi na myśl *II Koncert fortepianowy* Brahmsa. Tam również kompozytor użył podobnego schematu formalnego, w którym scherzo poprzedza wolną część koncertu.

Pierwsza część Koncertu, o introdukcyjnym i epizodycznym charakterze, przechodzi stopniowo w pogodną kantylenę, która doprowadza do kulminacji tej części. Część druga pełni funkcję scherza, którego delikatna, prawie chopinowska faktura o stałym ruchu szesnastkowym nawiązuje do typowej dla muzyki okresu baroku figuracji i wzorów rytmicznych (podobne aluzje do rytmiki barokowej Lutosławski wykorzystał już we wcześniejszej *Particie*).

Rozpoczynający część trzecią *Koncertu*, długi solowy recytatyw fortepianu (*Largo*) może być porównywany w swej ekspresji i dramaturgii z początkiem trzeciej części *Sonaty As-dur op. 110* Beethovena. Ta wolna część *Koncertu* jest kwintesencją późnego stylu Lutosławskiego. Szczególną uwagę zwracają konstrukcje harmoniczne i melodyczne, będące rezultatem pewnych kombinacji interwałów (na przykład tercji małej i kwinty czystej, które są charakterystyczne dla innych późnych utworów Lutosławskiego; między innymi *III Symfonii* i *Łańcucha 3*). Po kilku dramatycznych próbach interwencji orkiestry, w partii fortepianu powraca rozpoczynający tę część temat *Largo*. Jego pojawienie się bez towarzyszenia orkiestry kończy tę część.

Część finałowa *Koncertu* jest skonstruowana zgodnie z zasadami wypracowanej przez Lutosławskiego techniki

łańcuchowej, gdzie poszczególne warstwy dyskursu muzycznego (w tym przypadku partia solowa stanowi jedną warstwę, zaś partie orkiestry drugą) nie zaczynają się, ani nie kończą razem, lecz są względem siebie przesunięte, tak jak ogniwa łańcucha. Technika ta, użyta przez Lutosławskiego po raz pierwszy w finale *Koncertu na orkiestrę*, pojawiła się w trzech innych utworach kompozytora z lat osiemdziesiątych. W Koncercie na orkiestrę jedną z warstw łańcucha tworzy powtarzający się temat passacaglii. Czwarta część *Konceru fortepianowego* jest skomponowana podobnie; jednak w tym przypadku kompozytor wolał użyć terminu „chaconna" na określenie formy tej części.
Dziesięciotaktowy temat „chaconny" jest zawsze grany przez orkiestrę, jednak w różny sposób; kolejne przeprowadzenia tematu są transponowane i różnie instrumentowane. Na tle orkiestrowej chaconny, fortepian gra sekwencję różnych epizodów. Konstrukcja ta okazała się bardzo skuteczna w budowaniu dramaturgii utworu, gdyż stwarza wrażenie stale narastającego napięcia, którego celem jest punkt kulminacyjny całego *Koncertu*. Pojawia się on wraz z zredukowaną wersją tematu chaconny w głośnym tutti orkiestry, po którym następuje kulminacja partii fortepianu. Utwór kończy się wyraźnym zwrotem kadencyjnym, będącym uwieńczeniem szybkiej kody.

Jak już zauważono wyżej, ogólny zarys konstrukcji *Koncertu* nasuwa pewne skojarzenia z muzyką Brahmsa. Skojarzenia z Brahmsem tu się jednak nie kończą. Forma chaconny, użyta w części finałowej *Koncertu*, nawiązuje do finału *IV Symfonii* tego kompozytora, utrzymanej przecież w formie *passacaglii*. Można nawet dostrzec ślady techniki pianistycznej Brahmsa polegające na wyborze pewnych układów akordów, wymagających podobnego układu ręki pianisty.
Spostrzeżenia te prowadzą nieuchronnie do następującego pytania: czy *Koncert fortepianowy* miał, w zamyśle kompozytora, nawiązywać do tradycji neoromantycznej? Począwszy od drugiej połowy lat siedemdziesiątych, tego typu spekulacje stały się modne wśrod krytyków muzycznych, dla których neoromantyzm stał się uniwersalnym dziennikarskim wytrychem, otwierającym drogę dla wszelkiego rodzaju powierzchownych komentarzy o muzyce. W przypadku Lutosławskiego, wszelkie analogie do muzyki Brahmsa są wyłącznie natury formalnej, nie ma tu ani podobieństw stylistycznych, ani estetycznych. Tak więc, odpowiedź na to pytanie winna brzmieć:
„Nie, *Koncert fortepianowy* nie jest utworem neoromantycznym." Jest rzeczą nieuniknioną,

że słuchacz będzie - świadomie lub nie - porównywał go z całym repertuarem romantycznych koncertów fortepianowych i doszukiwał się związków z tradycją romatyczną. Jest to ryzyko, które musi ponieść każdy kompozytor końca XX wieku, który zdecydował się na napisanie koncertu fortepianowego. *Koncert fortepianowy* został zamówiony przez Festiwal w Salzburgu, podczas którego 19 sierpnia 1988 roku odbyło się prawykonanie. Grał Krystian Zimerman (któremu utwór jest zadedykowany i dla którego został napisany) z towarzyszeniem Orkiesty Symfonicznej Radia Austriackiego pod dyrykcją kompozytora. W 1990 roku włączyła go do swego repertuaru Ewa Pobłocka i od tego czasu wykonała go wielokrotnie w Polsce i za granicą. Lutosławski był pod wielkim wrażeniem jej interpretacji utworu, a zwłaszcza jakości i delikatności dźwięku. W ciągu ostatnich lat życia kompozytora kilkakrotnie wykonali ten utwór wspólnie. Z tych też powodów kompozytor zaproponował jej udział w nagraniu *Koncertu*, które pod jego dyrekcją odbyło się w Katowicach w końcu stycznia 1992 roku.
To właśnie nagranie zawiera ta płyta.

III Symfonia

Lutosławski rozpoczął pracę nad *III Symfonią* w 1974 roku, a skończył ją 31 stycznia roku 1983. Był to bardzo długi okres czasu, nawet jak na Lutosławskiego, który był znany z niezwykłej pieczołowitości w dopracowywaniu każdego detalu partytur swoich wielkich form symfonicznych. Dlaczego praca nad tym utworem zajęła mu tak wiele czasu? Dlaczego zrezygnował z wielu wcześniej skomponowa nych fragmenów partytury? Dlaczego nie mógł skończyć *Symfonii* już w latach siedemdziesiątych? Odpowiedzi na te pytania powiedzą nam wiele nie tylko o samym utworze, ale również o metodzie komponowania, którą kompozytor przyjął w późniejszym okresie swej twórczości. Wyjaśnią także wiele elementów, składających się na jego późny styl.

Głównym powodem, dla którego praca nad *Symfonią* zajęła Lutosławskiemu tak wiele czasu, było niezadowolenie kompozytora z pierwszych szkiców, w których dostrzegał on zachwianie równowagi między planem harmonicznym a melodycznym utworu. Bogata, gęsta harmonia uniemożliwiała właściwe wyeksponowanie i rozwój linii melodycznych. Dlatego też, Lutosławski definitywnie zrezygnował z wielu oryginalnych pomysłów związanych z tym utworem,

a pracę nad nim kilkakrotnie przerywał. W czasie tych przerw komponował inne utwory. Między innymi powstały wtedy *Les espaces du sommeil* (1979) i *Novelette* (1979). Kiedy powrócił do partytury *III Symfonii* w 1981 roku, było to już po dokonaniu się istotnego przełomu w jego stylu (rok 1979) - rozpoczął się nowy okres w jego twórczości, z którego pochodzą jego ostatnie utwory.

Lutosławski uważał, że formalne rozplanowanie *III Symfonii* jest swoistym rozszerzeniem formy dwuczęściowej, w której utrzymana była jego poprzednia symfonia. W *II Symfonii*, nazwy części *Hésitant* i *Direct* określały również ich charakter. Podobnie jest w przypadku formy *IV Symfonii*, którą kompozytor uważał za rodzaj introdukcji i allegra. W *III Symfonii* pojawiają się jednak dodatkowe części: introdukcja, epilog (najważniejsza część utworu) i koda. Kompozytor tak scharakteryzował schemat formalny *III Symfonii*:

„Utwór składa się z dwóch części poprzedzonych krótkim wstępem, po których następuje epilog i koda. Gra się je bez przerw. Na część pierwszą składają się trzy epizody, z których pierwszy jest najszybszy, drugi wolniejszy, trzeci zaś najwolniejszy. Tempo podstawowe pozostaje bez zmian; różnice w postrzeganej szybkości zmian muzycznych są więc wynikiem wydłużania wartości rytmicznych. Po każdym z epizodów następuje krótki, wolny refren. Trzeci epizod prowadzi do wolnego i niewielkiego intermezza, po którym dopiero pojawia się trzeci i ostatni refren. Podstawę drugiej, głównej części utworu stanowi grupa tematów, których toccatowy charakter pozostaje w kontraście z innym tematem, o raczej śpiewnym charakterze. Seria zróżnicowanych tutti orkiestry prowadzi do kulminacji całego utworu. Po niej następuje część ostatnia, oparta na wolnym, śpiewnym temacie i sekwencji dość dramatycznych recytatywów granych przez instrumenty smyczkowe. Krótka i bardzo szybka koda kończy utwór."

Porównując obie symfonie można wskazać nie tylko podobieństwa strukturalne, polegające na dwuczęściowej formie, ale również podobieństwa w konstrukcji części pierwszej: w obu symfoniach epizody przeplatają się z refrenami granymi przez instrumenty dęte drewnianie. Podczas gdy koordynacja gry zespołowej pierwszej części *III Symfonii* odbywa się przy użyciu charakterystycznej dla Lutosławskiego techniki *ad libitum*, co powoduje pewną statyczność narracji muzycznej, to część druga (główna) jest prawie w całości dyrygowana tradycyjnie, dzięki czemu kompozytor osiąga większy jej dynamizm i wrażenie jednoznacznie określo-

nego kierunku jej rozwoju dramaturgicznego. Najbardziej jednak zapadają w pamięć pomysły muzyczne, które pojawiają się w epilogu. To w tej części pojawia się temat *cantando*, reprezentujący typ melodyki charakterystyczny dla późnych utworów Lutosławskiego. Jest on zbudowany z dwóch interwałów, tercji małej i kwinty czystej, i może być porównywany z konstrukcjami melodycznymi i harmonicznymi, które pojawiają się w późniejszym *Łańcuchu 2*, *Łańcuchu 3* i w wolnej części *Koncertu fortepianowego*.

III Symfonia jest dziełem stylistycznie hybrydowym, łączącym w sobie cechy muzyki Lutosławskiego z lat siedemdziesiątych (takich jak gęsta faktura) z elementami jego późnego stylu (powrót do wyraźnych linii melodycznych). Stwierdzenie to nie jest określeniem negatywnym; jego celem jest zwrócenie uwagi na relację, w jakiej pozostaje *III Symfonia* w stosunku do utworów Lutosławskiego z lat siedemdziesiątych (na przykład *Mi-Parti*) i, równocześnie, wskazanie różnic pomiędzy tym utworem a innymi późniejszymi utworami kompozytora, a zwłaszcza *IV Symfonią*.

III Symfonia została zamówiona przez Chicago Symphony Orchestra w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych. Jej prawykonanie odbyło 29 września 1983 roku w Chicago, orkiestrą dyrygował jej ówczesny dyrektor Sir Georg Solti. W następnych miesiącach i latach Lutosławski dyrygował tą symfonią wielokrotnie, występując z wieloma znakomitymi orkiestrami Europy i Ameryki Północnej. Nie występował jednak w Polsce. Warto tu może przypomnieć, że przez całą dekadę lat osiemdziesiątych Lutosławski okazywał solidarność z bojkotem państwowych instytucji życia publicznego, proklamowanym przez polskich artystów, i to zarówno w okresie stanu wojennego, jak i po jego odwołaniu. W konsekwencji takiej postawy, nie występował w Polsce mimo znacznych nacisków ze strony władz. Udostępnił jednak taśmę z nagranym prawykonaniem *Symfonii* sympatykom „Solidarności", aby mogła zostać odtworzona podczas jednego z ich spotkań w Gdańsku. Częściowo może i z tego powodu, ale przede wszystkim w uznaniu jego niewzruszonej postawy moralnej i poparcia udzielanego bojkotowi i opozycji demokratycznej, Lutosławski został uhonorowany Nagrodą „Solidarności" za rok 1983.

W dostrzeganiu związków między *III Symfonią* a okresem stanu wojennego, bojkotem państwowych instytucji publicznych i Nagrodą „Solidarności" zawarte jest jednak pewne niebezpieczeństwo. Fakt, że intensywna część pracy nad tym utworem

przypadała na okres represji stanu wojennego (1981-1983) spowodował, że część komentatorów zaczęła zakładać, całkiem błędnie i powierzchownie, że takie związki istnieją, że istnieje pewna zależność między wydarzeniami świata zewnętrznego a kompozytorskimi pomysłami wykorzystanymi w utworze. Podczas spotkania z kompozytorem, które poprzedzało wykonanie *III Symfonii* w ramach londyńskiego festiwalu BBC Promenade Concerts w połowie lat osiemdziesiątych, ktoś z publiczności zapytał: „Czy wydarzenia w Polsce w jakiś sposób wpłynęły na muzykę Pana pisaną w tamtym czasie? Lutosławski odpowiedział zdecydowanie: „Nie", zanim przystąpił do pełniejszej odpowiedzi na postawione mu pytanie. W dalszej części spotkania wyjaśnił dokładniej swój punkt widzenia: „Żyjemy w pewnym określonym świecie, twórcy jednak prowadzą swego rodzaju podwójne życie, ponieważ przez kilka godzin dziennie przybywają w innym świecie; świat ten nie ma nic wspólnego (tak się przynajmniej może wydawać) ze światem zewnętrznym, w którym naprawdę żyjemy. Myślę, że ten idealny świat to świat naszych snów, naszych życzeń, naszych koncepcji ideału, i w tym idealnym świecie spędzamy codziennie dość dużo czasu. Naszym zadaniem, naszą rolą, naszą misją do spełnienia jest udostępnienie tego idealnego świata innym, tym, którzy nie mają do niego dostępu..."
To artystyczne credo Lutosławskiego, traktujące świat idealny i jego cele, świat twórczej wyobraźni, jako świat nadrzędny w stosunku do rzeczywistości, wyjaśnia dlaczego Lutosławski był w stanie wznieść się ponad wydarzenia ze swojego życia i pozostawić po sobie bogatą muzyczną spuściznę, w której znalazły się najznakomitsze dzieła muzyczne końca XX wieku.

Charles Bodman Rae (1996)

tłum. © Stanisław Krupowicz

Charles Bodman Rae jest autorem podstawowej monografii o twórczości Lutosławskiego, opublikowanej po angielsku: *The Music of Lutosławski* (Londyn, Faber and Faber, 1994) i po polsku: *Muzyka Lutosławskiego* (Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1996).

Recordings of composers performing their own music, either as instrumentalist or conductor, are always of interest; and yet it is not necessarily true that a composer must be the best performer of his own work. In Lutosławski's case, however, his recorded performances are always instructive, and in many cases they will remain definitive. His ability to compose the performance dimension, as an integral part of his musical conception, is a major part of his creative achievement. It was axiomatic for Lutosławski to compose not only the notes but also to try and "compose the perception" of his pieces. This process was informed and enriched by his deep understanding of the art of performance, as pianist and conductor (also as violinist, in his student years). The two recordings presented here show him in two of these roles, as composer and conductor, and we should also consider a third role, his experience as pianist.

Piano Concerto

After completing his *Symphonic Variations*, in 1938, Lutosławski had ambitious plans to compose two large-scale works: a symphony and a piano concerto. He was then twenty-five and a very skilled pianist, with a solo repertoire including demanding pieces such as the *Toccata op. 7* of Schumann, and *Fourth Ballade* (in F minor, op. 52) of Chopin. Many works in the piano concerto repertory have been written by young composer-pianists, as a medium for applying and combining their skills through the performance of their own music. Lutosławski's early plans conform exactly to this kind of pattern, but he was not satisfied with the sketches he made and he postponed the project. Then, of course, the war intervened. After the war his energies were devoted to completing his *First Symphony* (1941-47), and so the postponement of the concerto became, de facto, abandonment.

Many years passed before he felt able to return to the idea of a piano concerto. In the meantime, during the 1960s and 1970s, he concentrated on developing his harmonic language and polyphonic techniques, primarily through the medium of orchestral pieces, and the piano is conspicuous by its absence from his work of this period. Only after solving the problem of how to compose without the dense harmony typical of, for example, the *Second Symphony* did he find ways of using the piano again. The situation changed following the emer-

gence of his late style after 1979, with the result that the piano was then featured in several chamber and concertante pieces, most notably *Partita for violin and piano* (1984).

Lutosławski worked intensively on the *Piano Concerto* during 1987 and completed the score on 20 January 1988. The piece is structured in four, separate movements (rather than the classical three-movement scheme) which are played without any break. His four-movement design is similar to the unusual scheme adopted by Brahms in his *Second Piano Concerto*, in which the *scherzo* comes before the slow movement.

The first movement of Lutosławski's *Concerto* is introductory and episodic in character, and develops into a warm *cantilena* which leads to the highpoint. The second movement fulfils the function of a *scherzo*, and is a quick *moto perpetuo* piece of Chopinesque delicacy, in which the solo part makes much use of motoric, quasi-baroque rhythmic patterns and figurations (similar allusions to the rhythmic patterning of baroque music had previously been explored by Lutosławski in *Partita*).

The third movement begins with a kind of recitative and arioso (*Largo*) for the piano on its own; dramatically and gesturally this section could be compared with the opening of the third movement of Beethoven's *Sonata in A flat*, op. 110. This slow movement of the concerto typifies aspects of Lutosławski's late style, particularly the harmonic sonorities and melodic contours that result from certain combinations of intervals (for example, minor thirds and perfect fifths, which are also strongly featured in other late works, including the *Third Symphony* and *Chain 3*). After some dramatic interventions by the orchestra the soloist ends the movement, alone returning to the *Largo* theme.

The final movement is constructed according to Lutosławski's principle of "chain technique", whereby strands of musical material (in this case for either the soloist or the orchestra) do not begin or end together but overlap, forming "chains". This technique was first used by Lutosławski in the final movement of his *Concerto for Orchestra* , and was also applied in three other pieces of the 1980s. In the *Concerto for Orchestra* he adopted the passacaglia technique (a cycle of repetitions of a theme) to provide one of the strands of the chain. The fourth movement of the *Piano Concerto* is composed in a similar way, although the composer preferred to use the term chaconne rather than passacaglia. The "chaconne" theme is ten bars long and is played each time by the orchestra, but in

various ways, transposed and assigned to different combinations of instruments. Against the repetitions of the chaconne theme, the soloist plays a series of episodes which overlap with the phrases of the chaconne. The overall effect is highly effective in achieving a gradual build-up, and there is strong sense of the music driving towards a point of culmination. This comes with a loud statement of the *chaconne* theme by the whole orchestra (without the soloist), but compressed into a shorter phrase. The soloist then reaches a separate climax in the section which follows. The concerto finishes with a fast coda that drives to a decisive, cadential ending.

It has already been noted that the overall design of the concerto suggests some reference to Brahms. The similarities do not end there. The chaconne structure of the final movement bears some resemblance to the passacaglia finale of the *Fourth Symphony* of Brahms. It is also possible to detect some similarities of pianistic technique (such as the shape of certain chord configurations and the way these lie under the fingers). These observations inevitably lead one to the question: is there any neo-Romantic conception to the piece? Such speculation has became a fashionable pastime for many critics since the late 1970s, when neo-Romanticism provided an easy journalistic hook on which to hang all kinds of superficial commentary.

In Lutosławski's case, however, the parallels with Brahms are only formal, not stylistic or aesthetic, so the answer should be "No"; the *Piano Concerto* is not a neo-Romantic piece. It is inevitable that listeners will, consciously or unconsciously, make some connections or comparisons with the rest of the Romantic repertory of piano concertos. This is a risk for any composer of the late twentieth-century who has chosen to write a piece in this medium.

The *Piano Concerto* was commissioned by Salzburg Festival at which the world premiére was given on 19 August 1988, performed by Krystian Zimerman (to whom to work is dedicated and for whom it was written), conducted by the composer. Since 1990 Ewa Pobłocka has given many performances of the concerto both in Poland and in other European countries. Lutosławski was greatly impressed by her interpretation of the piece (particularly her delicacy of touch) and chose her as soloist for several concerts which they gave together during his final years; therefore he also chose her as soloist for the present recording made in Katowice at the end of January 1992.

Symphony No. 3

Lutosławski began work on his *Third Symphony* in 1974, but it was not completed until 31 January 1983. This was a very long time, even for Lutosławski, who was known to take great care in the production of his large-scale works. Why did it take him so long? Why did he find it necessary to discard so much composed material? Why could he not finish the piece in the 1970s? The answers to these questions tell us much, not only about the *Third Symphony*, but also about Lutosławski's method of composing in his later years, and about the elements of his late style.

The main reason it took him so long was that he was dissatisfied with the early sketches, particularly by the imbalance between harmonic and melodic elements (rich, dense harmony, which prevented the development and projection of melodic lines). So he discarded much of this early ideas and interrupt his workon the symphony several times in order to compose other pieces, including *Les espaces du sommeil* (1975), and *Novelette* (1979). When he returned to concentrate on the symphony, in 1981, his style had already passed a significant turning point (in 1979), and he had entered the different stylistic phase of his "late" works.

Lutosławski considered the design of the *Third Symphony* to be an extension of the two-movement form which he had adopted for his *Second Symphony*. There, the terms *Hésitant* and *Direct* are used to indicate the qualities or characters of the two movements. The *Fourth Symphony* also conforms to this two-movement principle (he regarded it as a kind of *Introduction* and *Allegro*). To the *Third Symphony*, however, Lutosławski added an introduction, an epilogue (one of the most important sections of the work), and a coda. The composer described the design of the symphony as follows:

"The work consists of two movements, preceded by a short introduction and followed by an epilogue and coda. It is played without a break. The first movement comprises three episodes, of which the first is the fastest, the second slower, and the third is the slowest. The basic tempo remains the same and the differences of speed are realised by the lengthening of the rhythmical units. Each episode is followed by a short, slow refrain. The third episode leads to a short slow intermezzo, which in turn is followed by the third and last refrain. The second (main) movement is based on a group of toccata-like themes contrasting with a rather singing one. A series of differentiated tuttis leads to the

climax of the whole work. Then comes the last movement [epilogue], based on a slow singing theme and a sequence of rather dramatic recitatives played by the string group. A short and very fast coda ends the piece."

Comparison with the *Second Symphony* can be made, not only with the two-movement structural principle, but also with the first-movement scheme of episodes alternating with a refrain played by woodwind instruments. Whereas the ensemble co-ordination of the first movement mostly uses Lutosławski's characteristic *ad libitum* technique, and is therefore static, the second (main) movement is mostly conducted in the conventional way (with collective co-ordination) and therefore has greater directional impulse.

The *Third Symphony*'s most powerfully memorable ideas come in the epilo- gue. Here we find a cantando theme which is typical of composer's melodic style in his late works. It is built from two kinds of interval, minor thirds and perfect fifths, and can be compared with other melodic and harmonic ideas in *Chain 2*, *Chain 3*, and the slow movement of the *Piano Concerto*.

Stylistically, the symphony seems to be a hybrid of elements, combining aspects of his style from the 1970s (such as textural density) and features of his late style (such as his renewed emphasis on melody). This is not a negative observation, it is simply intended to explain the relationship of the symphony to works of the 1970s, such as *Mi-Parti*, and to clarify the difference between this and other late works, especially the *Fourth Symphony*.

The *Third Symphony* had been commissioned by the Chicago Symphony Orchestra in the early 1970s. The world premiére was given by this orchestra, at the Symphony Hall in Chicago, on 29 September 1983, conducted by the then music director, Sir Georg Solti. In the months and years which followed, Lutosławski conducted the new symphony with many of the major orchestras in Europe and North America, but not in Poland. It is worth remembering that throughout this decade, until the end of the 1980s, Lutosławski expressed his personal solidarity with the artists' boycott of the Polish state media (both during and after the martial law period), and consequently he would not conduct his music in Poland, in spite of considerable pressure from the Polish authorities to do so. After the premiére of the *Third Symphony*, however, he did send a tape recording of the Chicago performance so that it could be played to a Solidarity gathering in

Gdańsk. Partly in recognition of this gesture, but mostly because of his highly principled moral stance - in support of the democratic movement, and the artists' boycott - Lutosławski was honoured with the Solidarity Prize (Nagroda Artystyczna) of 1983.

There is one great danger, however, in explaining these links between the *Third Symphony*, the martial law period, the artists' boycott, and the Solidarity Prize. The fact that Lutosławski's intensive work on the final stages of the *Symphony* came at the same time as the repressive martial law period (1981-83), has led some observers to assume, wrongly and superficially, that there was a specific connection between these external events and the composer's conception for the piece. At a pre-concert talk in London, during one of the seasons of BBC Promenade Concerts in the mid-1980s, there was a question from the audience: "Did the events in Poland influence or effect your music at that time?" Lutosławski answered firmly, "No.", before responding more fully to the question. Later, in an interview, he explained his views on this subject to me in more detail: "We live in a certain kind of world,but creative artist live a sort of double life, because several hours a day they are in another world that has (apparently, at least) nothing in common with the external world in which we really live. This ideal world is the world of our dreams, of our wishes, of our notion of the ideal, and our task, our role, our mission, is to make this ideal world available for those who are not accessed to it..." This artistic credo of Lutosławski, which assigns a higher position and higher purpose to his "ideal" world, the inner world of the creative imagination, explains how he managed to survive and transcend the external events of his life while leaving to us such a rich musical legacy, including some of the finest pieces composed in the late twentieth-century.

© Charles Bodman Rae (March, 1996)

Charles Bodman Rae is the author of principal monograph on Lutosławski's work, published in English and Polish editions: *The Music of Lutosławski* (London, Faber and Faber, 1994); *Muzyka Lutosławskiego* (Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1996).

Ewa Pobłocka

należy do najwybitniejszych pianistów polskich. Naukę gry na fortepianie rozpoczęła w wieku 5 lat. Na estradzie debiutowała w dwunastym roku życia, akompaniując swojej matce – znanej śpiewaczce – w czasie jej tournées po Polsce i za granicą. Ukończyła z odznaczeniem Akademię Muzyczną w Gdańsku w klasie prof. Zbigniewa Śliwińskiego i Jerzego Sulikowskiego. Umiejętności pianistyczne doskonaliła pod kierunkiem Conrada Hansena, Rudolfa Kerera, Tatiany Nikołajewej i Marthy Argerich.

Jest laureatką wielu konkursów krajowych i zagranicznych. W 1977 roku triumfowała na Międzynarodowym Konkursie Muzycznym im. Viottiego w Vercelli we Włoszech zdobywając I nagrodę. Sukces ten powtórzyła na XII Międzynarodowym Festiwalu Młodych Laureatów Konkursów Muzycznych w Bordeaux we Francji. W 1980 r. została laureatką X Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie, otrzymując również nagrodę specjalną Polskiego Radia za najlepsze wykonanie mazurków.

Pianistka wiele koncertuje w kraju i za granicą. Występowała niemal we wszystkich krajach Europy, a także w obu Amerykach, Singapurze, Korei, Japonii i Australii. Grała w takich salach koncertowych jak Herkules-Saal w Monachium, Musikhalle w Hamburgu, Auditorio Nacional w Madrycie, Barbican Centre i Wigmore Hall w Londynie, Musikverein w Wiedniu, Lincoln Center w Nowym Jorku, Glenn Gould Studio w Toronto. Wielokrotnie wyjeżdżała na tournée z Orkiestrą Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Kazimierza Korda. Występowała z takimi zespołami jak London Symphony Orchestra, English Chamber Orchestra, Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, Niederösterreichisches Tonkünstlerorchester, Polska Orkiestra Kameralna, Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia i Telewizji w Katowicach i in..

We wrześniu 1990 roku zainaugurowała Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień" wykonując *Koncert fortepianowy* Andrzeja Panufnika (pierwsze wykonanie w Polsce). Dokonała pierwszego nagrania płytowego tego utworu z London Symphony Orchestra pod dyrekcją kompozytora. Znajdujące się na tej płycie nagranie *Koncertu fortepianowego* Witolda Lutosławskiego z WOSPRem to pierwsza w Polsce rejestracja tego dzieła i jedyna poza Krystianem Zimermanem dokonana z udziałem kompozytora. Jej interpretację tego

dzieła z okazji 80-tych urodzin twórcy transmitowało 30 stacji radiowych w Europie z 27 krajów. W lutym 1995 roku, w Paryżu, wykonaniem *Koncertu* zainaugurowała obchody 50-lecia istnienia UNESCO. Na Festiwalu „Présences" (Festival de création musicale) Paryż '95 dokonała prawykonania dedykowanego jej, *Koncertu fortepianowego* Pawła Szymańskiego, powstałego na zamówienie Radia Francuskiego. Przedstawiła go również po raz pierwszy polskiej publiczności na festiwalu „Warszawska Jesień '95".

Ewa Pobłocka nagrywa dla wielu radiofonii i wytwórni płytowych wśród których znajdują się Deutsche Grammophon, Grüner&Jahr, Polskie Nagrania, VICTOR JVC, Pony Canyon, Conifer Records. KOS Records Warsaw, CD ACCORD. Repertuar artystki sięga od Bacha do Lutosławskiego, Panufnika i Pawła Szymańskiego. Jej ostatnie nagrania to - pierwszy w historii fonografii - komplet *20 Nokturnów* Johna Fielda, wszystkie *Pieśni bez słów* Mendelssohna i *Koncerty fortepianowe* Mozarta z Orkiestrą „Leopoldinum" pod kier. Jana Staniendy.

W ostatnich latach Ewa Pobłocka powróciła do muzyki kameralnej współpracu- jąc ze śpiewakami (Jadwiga Rappé) a także grając w kwintecie fortepianowym (z Kwartetem Śląskim).

Od stycznia związana jest z Uniwersytetem w Calgary gdzie prowadzi Kursy Mistrzowskie.

Ewa Pobłocka

is one of the most celebrated Polish concert pianists. She began her piano studies at the age of five and had her debut when only twelve. She accompanied her mother, a celebrated singer, on many concert tours in Poland and abroad. She graduated with honours from the Music Academy in Gdańsk, where she studied with Professors Zbigniew Śliwinski and Jerzy Sulikowski. She then worked for three more years with Conrad Hansen in Hamburg, as well as with Rudolf Kerer, Tatyana Nikolayeva and Martha Argerich.

She has won several prizes in Polish and international piano competitions. In 1977 she won the First Prize at the G.B.Viotti International Music Competition in Vercelli, Italy, and at the 12th International Festival of Young Prizewinners in Bordeaux. In 1980, she was a prizewinner at the 10th International Chopin Piano Competition in Warsaw, additionally winning the Special Prize awarded by Polish Radio for the best performance of Chopin's mazurkas.

Fot. Andrzej Świetlik

Ewa Poblocka has performed in almost every country in Europe, as well as in South America, Canada, New York, Singapore, South Korea, Japan, and Australia as soloist and in concertos playing with, among others, the Polish National Philharmonic Orchestra, the Great Polish Radio National Orchestra, Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, Niederösterreichisches Tonkünstlerorchester, the London Symphony Orchestra, the English Chamber Orchestra and the Polish Chamber Orchestra. Ewa Pobłocka has played in such venues as the Herkules-Saal in Munich, the Musikhalle in Hamburg, the Auditorio Nacional in Madrid, the Barbican Centre and Wigmore Hall in London, the Musikverein in Vienna, New York's Lincoln Center and Glenn Gould Studio in Toronto. She has been broadcasted widely and recorded for Deutsche Grammophon, Grüner&Jahr, VICTOR JVC, Pony Canyon, Polskie Nagrania, KOS Records Warsaw, CD ACCORD and Conifer Records.

Her wide repertoire ranges from Bach (for which, as for Chopin, she has a special reputation) to Lutosławski, Panufnik and Paweł Szymański. The *Piano Concerto* of Lutosławski she was performing many times in Poland and abroad under the direction of composer. This recording is - alongside that by Krystian Zimerman the only recording of the *Concerto* made together with the composer. Her recording of Panufnik's *Piano Concerto* with the London Symphony Orchestra conducted by the composer has been particularly well acclaimed by critics. In February 1995, she premiered in Paris *Piano Concerto* dedicated to her by the composer, Paweł Szymański, as well as performing Lutosławski's *Piano Concerto* at UNESCO, both with Polish National Radio Symphony Orchestra and Antoni Wit.

Her most recent recordings are of the Field Nocturnes for VICTOR JVC (world premiere recording of complete *20 Nocturnes*), the Grieg Piano Concerto for Conifer Records, and *Songs Without Words* of Mendelssohn which has just been released for VICTOR.

In the last few years she has returned to chamber music, performing with singers and in the Piano Quintet.

She gives Masterclasses in Calgary University (Canada).

Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia

powstała w 1935 w Warszawie. Zespół – noszący wówczas nazwę Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia – utworzył i prowadził do wybuchu II wojny światowej Grzegorz Fitelberg. W marcu 1945 orkiestra została reaktywowana w Katowicach przez Witolda Rowickiego, który pracował z zespołem przez pięć lat. W 1947 dyrekcję artystyczną objął ponownie – powróciwszy z zagranicy – Grzegorz Fitelberg. Po jego śmierci w 1953 orkiestrą kierował nieprzerwanie przez 15 lat Jan Krenz. Po nim z zespołem pracował Bohdan Wodiczko a następnie Kazimierz Kord (1969-73). W sezonie 1975/76 dyrektorem i kierownikiem artystycznym był Tadeusz Strugała, następnie Jerzy Maksymiuk (1976/77), a w okresie 1978-81 Stanisław Wisłocki. Z zespołem związani byli etatowo ponadto m.in. Włodzimierz Ormicki, Henryk Czyż i Jacek Kaspszyk. Od 1983 dyrektorem jest Antoni Wit.

W swoim dorobku WOSPR ma ogromną ilość nagrań archiwalnych, wśród których ważne miejsce zajmują nagrania premierowe – wynik współpracy zespołu z wieloma kompozytorami polskimi i obcymi. Orkiestra dokonała też licznych nagrań płytowych dla firm polskich i zagranicznych, w tym dla „Polskich Nagrań", EMI-HMV, Decca, Philips/Point Music, NVC Arts, Newport Classic, CRI, Thorofon Schallplatten i Naxos zdobywając za nie prestiżowe nagrody.

Z orkiestrą występowali najznakomitsi dyrygenci i światowej sławy soliści, m.in. Witold Lutosławski, Krzysztof Penderecki, Jerzy Semkow, Krystian Zimerman, Martha Argerich, Leonard Bernstein, Pierre Colombo, Placido Domingo, Pierre Fournier, Nicolai Gedda, Barbara Hendricks, Julius Katchen, Wilhelm Kempff, Paweł Klecki, Kiryłł Kondraszyn, Marguerite Long, Charles Mackerras, Neville Marriner, Kurt Masur, Garrick Ohlsson, Maurizio Pollini, Hermann Prey, Ruggiero Ricci, Artur Rubinstein, Thomas Schippers, Isaac Stern, Henryk Szeryng. Orkiestra występowała w większości krajów Europy, a także w Iranie, Japonii, Hong Kongu, Chinach, Mongolii, Australii, Nowej Zelandii, Korei Płd., na Tajwanie oraz w Stanach Zjednoczonych, w Kanadzie i Brazylii. Za wybitne osiągnięcia artystyczne wyróżniona została wieloma nagrodami i odznaczeniami państwowymi.

The Polish Radio National Symphony Orchestra

in Katowice was founded in 1945 to replace the Polish Radio Symphony Orchestra set up in 1935 in Warsaw by Grzegorz Fitelberg. The Katowice orchestra was organized by Witold Rowicki who also conducted it for five years. In 1947, Grzegorz Fitelberg returned from abroad and he became its artistic director. After his death in 1953, the orchestra was headed by Jan Krenz for 15 years. His successors were Bohdan Wodiczko and in 1969-73 Kazimierz Kord. In the season of 1975/76, the post of director and artistic manager was held by Tadeusz Strugała, who was followed by Jerzy Maksymiuk in 1976/77, and Stanisław Wisłocki in 1978-81. Also such conductors as Włodzimierz Ormicki, Henryk Czyż, Jacek Kaspszyk and Jerzy Salwarowski have been working with the orchestra on a permanent basis. Since 1983 its artistic director has been Antoni Wit. The Polish Radio National Symphony Orchestra has made a great many radio recordings, including a number of premiere performances, the result of the orchestra's cooperation with numerous Polish and foreign contemporary composers. The orchestra has also recorded many albums for Polskie Nagrania, CRI, EMI/HMV, Decca, NVC Arts, Naxos (Diapason d'Or and Grand Prix du Disque for recording of the complete piano concertos by Prokofiev, 1993), Newport Classic, Thorofon. The orchestra has worked with numerous outstanding conductors and world-famous soloists. Among them have been Witold Lutosławski, Krzysztof Penderecki, Jerzy Semkow, Krystian Zimerman, Martha Argerich, Leonard Bernstein, Pierre Colombo, Placido Domingo, Pierre Fournier, Nicolai Gedda, Barbara Hendricks, Julius Katchen, Wilhelm Kempff, Paul Kletzki, Kiryll Kondrashin, Marguerite Long, Charles Mackerras, Neville Marriner, Kurt Masur, Garrick Ohlsson, Maurizio Pollini, Hermann Prey, Ruggiero Ricci, Artur Rubinstein, Thomas Schippers, Isaac Stern, Henryk Szeryng. The orchestra has toured most of the European countries as well as Japan, Hong Kong, China, Mongolia, Iran, South Korea, Taiwan, Australia, New Zealand, Canada, the United States and Brazil. For its remarkable artistic achievements the orchestra has been honoured with many prizes and state awards.

DIGITAL RECORDING AND MASTERING by CLASSICORD

Recording Producers:
Andrzej Sasin & Andrzej Lupa

Recorded on January 28-30, 1992 Katowice

Editor:
MUSIC DISCOVERY PRODUCTIONS

Cover photo:
Archiwum Filharmonii Narodowej
Back cover photo:
Jan Zegalski

Graphic design:
Tadeusz Kazubek

ACD 015

011 368-2

© 1992 POLSKIE RADIO S.A. ℗1996 CD ACCORD

internet: www.cdaccord.com.pl
e-mail: cdaccord@cdaccord.com.pl

Distributed by Universal Music Polska
02-384 Warszawa, ul. Włodarzewska 69
tel: (+48) 22 59 28 200, fax: (+48) 22 59 28 250
www.universalmusic.pl

ACD 015-2

CD ACCORD

WITOLD LUTOSŁAWSKI (1913 - 1994)

LUTOSŁAWSKI Piano Concerto/Symphony No.3

Koncert fortepianowy

* Piano Concerto .....24'52

1 1. ♩. = ca 110 - attacca (5'23)
2 2. Presto - attacca (4'55)
3 3. ♪ = ca 85 - attacca (6'40)
4 4. ♩ = ca 84 (7'56)

5 *III Symfonia* .....30'28
Symphony No. 3
.....**TT: 55'22**

PWM EDITION / CHESTER

Ewa Pobłocka - *fortepian / piano*

Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach
Polish Radio National Symphony Orchestra

Witold Lutosławski - *dyrygent / conductor*

* Polish première recording

Lutosławski's last studio recording in Poland

LUTOSŁAWSKI Piano Concerto/Symphony No. 3

CD ACCORD

ACD 015 ℗1996 CD ACCORD © 1992 POLSKIE RADIO S.A.

5 902176 500153

ACD 015-2