

Witold Lutoslawski: Koncert za violončelo i orkestar

Veljak, Vid

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Music Academy / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:407102>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-14**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VI. ODSJEK

VID VELJAK

Witold Lutosławski: Koncert za violončelo i orkestar

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2017.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VI. ODSJEK

Witold Lutosławski: Koncert za violončelo i orkestar

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. Valter Dešpalj

Student: Vid Veljak

Ak.god. 2016./17.

ZAGREB, 2017.

SADRŽAJ:

1. Životopis skladatelja.....	1
2. Koncert za violončelo i orkestar.....	5
3. Lutosławskijeva skladateljska tehnika "ograničene aleatorike".....	8
4. Analiza djela.....	11
5. Zaključak.....	25
6. Bibliografija	26

Sažetak

Ovaj se rad bavi jednim od najpoznatijih djela Witolda Lutosławskog za solista i orkestar, a ujedno jednog od njegovih najizvođenijih djela. Koncert za violončelo skladan je tijekom 1969. i 1970. po narudžbi Kraljevskog Filharmonijskog Društva i Zaklade Calouste Gulbenkian. Posvećen je Mstislavu Rostropoviču te je premijerno izveden 14. listopada 1970. u Londonskom Royal Festival Hallu. Na Lutosławskog je utjecala kazališna dramaturgija. Ideja glazbe koja se razvija kroz vrijeme važan je element strukturalnog mišljenja u mnogim njegovim djelima, što se pokušalo prikazati u analizi ovog djela.

Ključne riječi:

Lutosławski, violončelo, koncert, Rostropovič

Abstract

This paper centers on one of the most important works of Witold Lutosławski for soloist and the orchestra, which is also one of his most performed works. The Cello Concerto was composed in the years 1969-1970 on commission by the Royal Philharmonic Society and the Calouste Gulbenkian Foundation. Dedicated to Mstislav Rostropovich, it received its world premiere on October 14, 1970, at London's Royal Festival Hall. Lutosławski was influenced by the dramaturgy within the theatre. This idea of the music unfolding through time is clearly an important element of his structural thinking in many of his works, which I try to demonstrate in the analysis of this work.

Keywords:

Lutosławski, cello, concerto, Rostropovich

1. Životopis skladatelja

Witold Lutosławski rođen je 25. 1. 1913. u Varšavi, na području današnjeg glavnog grada Poljske, a tada je to bilo područje carske Rusije. Rođen je u obitelji poljskog plemstva na imanju Drozdowo. S početkom 1. Svjetskog rata obitelj je podjela u ono što će još malo biti carska Rusija, u Moskvu gdje je Witold proveo svoje najranije djetinjstvo. Obiteljsko imanje je preživjelo razaranje samo Prvog svjetskog rata, a Witold je u ratovima izgubio oca i dvojicu braće. Preselio se u Varšavu s majkom gdje se i školovao te kasnije i oženio Danutom Dygat.

Prilikom intervjua s Bogdanom Gieraczynskim (Gieraczyński 1989: 4), Lutosławski ovako opisuje početke svojeg glazbenog obrazovanja: "U devetoj sam godini uspio ispisati mali klavirski komad, ali sam još prije toga, u otprilike šestoj godini, improvizirao na klaviru. Uskoro sam shvatio da je komponiranje moja sudbina"¹. Lutosławski spominje klavirski komad Preludij (1922.) , a partitura nažalost nije sačuvana. Njegovo glazbeno obrazovanje počelo je u 6. godini života kada je na svoj zahtijev počeo učiti klavir sa Helenom Hoffman. U ranoj dobi, ključan utjecaj na njega bio je susret s glazbom Szymanowskog koji je tada zapravo bio jedini poljski predstavnik suvremenih europskih smjerova u glazbi. Szymanowski je bio jedna od najutjecajnijih ličnosti poljskog glazbenog života, protivio se romantičnoj tradiciji Chopina te nacionalnom smjeru u glazbi. Susret s Szymanowskijevom glazbom , odnosno njegovom estetikom bilo je ključno iskustvo u Lutosławskijevoj mladosti.

Tijekom srednje škole, odlučio se ozbiljno posvetiti klaviru pa je od 1924. radio sa Józefom Śmidowiczom, poljskim pijanistom i profesorom na Chopinovom sveučilištu glazbe. Violinu je počeo učiti 1926. sa Lidiom Kmitowom, violinisticom koja je podučavala na konzervatoriju, te svirala u kvartetu poljskog radija. U šest godina poduke mladi je Lutosławski uznapredovao do Bachovih solo sonata i Mozartovih koncerata. Tada je napisao dvije sonate za violinu i klavir koje su kao i većina ranih djela, izgubljene u Varšavskom ustanku 1944. nakon kojeg je grad srušen sa

¹ When I was nine I managed to properly write out a little piano piece. But even before that - from the age of six or so - I was improvising on the piano. I very soon realized that it was my fate to compose music.

zemljom. Skladateljeva početnička djela, kako je često iznosio sam Lutosławski u raznim intervjuima, nose pečat Griega, Beethovena i francuskih skladatelja, poglavito Debussyja. Lutosławski je svoje rane skladbe kasnije opisao kao vrlo naivna djela, što ne iznenađuje jer se radi o skladateljevim srednjoškolskim danima i periodu prije školovanju na konzervatoriju. Kmitowa je odigrala važnu ulogu u životu Lutosławskog. Kako je primijetila njegov interes za skladanje, uputila ga je na Witolda Maliszewskog čiji je utjecaj ostavio trajni trag na Lutosławskom i njegovom pristupu komponiranju. Maliszewski je s tada petnaestogodišnjim skladateljem započeo privatnu poduku i to na temelju klavirske skladbe *Poème*. Pod Maliszewskijevim je vodstvom nastala prva javno izvedena skladba: *Himerin ples [Taniec Chimery]* 1930. za klavir, kao i prve orkestralne skladbe: *Scherzo* (1930.) te scenska glazba za predstavu *Harun al-Rashid* (1931.) Janusza Makarczyksa. Baletni je fragment *Harun al-Rashid* kasnije prerađen za veliki orkestar te je pod ravnanjem Józefa Ozimińskog doživio izvedbu 1933. s Varšavskim filharmonijskim orkestrom što je čini prvom Lutosławskijevom orkestralnom izvedbom. Međutim, u kasnijim godinama skladatelj je navodio *Simfonijske varijacije* izvedene 1939. kao svoj skladateljski debi. Razlog ovome je možda taj što je partitura *Harun al-Rashid*, kao i većina drugih ranijih djela, nestala u ratu, no nezanemarivo je da su *Simfonijske varijacije* ipak zrelije djelo te bi taj argument mogao objasniti skladateljevu preferenciju da to djelo označi kao početak svog opusa.

Kako je završavao gimnaziju, Lutosławski je 1931. upisao matematiku na Varšavskom sveučilištu, a 1932. Varšavski konzervatorij gdje je studirao kompoziciju s Maliszewskim te klavir s Jerzyjem Lefeldom. Na prijedlog Maliszewskog prestaje s podukom violine, a 1933. napušta studij matematike kako bi se potpuno posvetio studiranju glazbe. Maliszewski je bio učenik ruske škole te je skladao u neoromantičkom stilu ruskog tipa pod utjecajem vlastitog učitelja, Rimskog-Korsakova. Skladao je velike klasične oblike, mahom simfonije i opere. Rae donosi pretpostavku da je Maliszewski imao doticaja s Glazunovim koji je predavao oblike na sankt-peterburgškom konzervatoriju (Rae 1999: 7). Glazunovljev je pristup formi kao psihološkoj percepciji glazbene strukture imao značajan utisak na Maliszewskog koji ga je potom prenio na svog učenika

Lutosławskog. Veliku pozornost se pridavalo klasicima Bečke škole i Brahmsu, a posebnu pažnju se posvećivalo analizama Beethovnovih sonata. Klavir je diplomirao 1936., a godinu poslije kompoziciju sa dva stavka *Requiem* za sopran, mješoviti zbor i orkestar. *Requiem* je pisan u stilu bliskom Maliszewskom koji nije odobravao smjer u kojem se Lutosławski počeo razvijati sa *Simfonijskim varijacijama* započetim 1936. godine. Tijekom studija napisao je glazbu za tri kratka avangardna filma, a nakon 2. svjetskog rata je napisao orkestralne partiture za dva dokumentarna filma: *Od Odre do Baltika* 1945. te *Varšavska suita* 1946. Od svih ranih i studentskih djela sačuvani su samo Klavirska sonata (1934.) u manuskriptu te drugi stavak *Requiem*, *Lacrimosa* (1937). Rad s Maliszewskim je izvršio veliki utjecaj na Lutosławskijev stil, pa čak i u njegovom kasnom opusu. Oslanjajući se na poimanje forme stečeno proučavanjem majstora bečkog klasicizma te na psihološki faktor percepcije forme ruske škole, Lutosławski je u doba kada je Nova glazba nakon tonaliteta srušila veliku formu komponirao koncerte i simfonije klasičnog trajanja, ali modernog stila.

Poljska je predratna glazba imala jednu dominantnu figuru - Szymanowskog. Udaljujući se od duha romantizma, Karol Szymanowski je upio sve trendove i novitete vremena s estetskim problemima koje nose sa sobom, oblikovao glazbenu scenu i brojne mlade skladatelje. Poljska je glazba ranog 20. stoljeća kaskala za europskom, a izbjegavao se njemački i francuski utjecaj. Prevladavajući je bio neoklasicistički oblik spajanja romantičkog poljskog duha s formalnom disciplinom, a ideal je uvijek bio Chopin. Odlazak u Pariz na školovanje postala je standardna praksa mladih skladatelja. Nakon diplome odslužio je jednogodišnji vojni rok, a planove da ode na školovanje, vjerojatno kod Nadie Boulanger, prekinuo je početak rata 1939. Poljska vojska se našla u obruču između ruskih i njemačkih snaga, a Lutosławskog je zarobila njemačka strana na samom početku rata. Pobjegavši iz zarobljeništva, ostatak rata je proveo u Varšavi pod njemačkom okupacijom gdje je za život zarađivao svirajući u kavanama u klavirskom duu sa skladateljem i dirigentom Andrejem Panufnikom. Kavane u tom vremenu su bile okupljalište intelektualaca i umjetnika, a izvodili

su obrade popularne glazbe kao i Bacha, Debussyja, Mozarta, Ravela, Brahmsa, i Schuberta. Jedina sačuvana partitura iz tog doba su Varijacije na Paganinijevu temu iz 1941. godine.

2. Koncert za violončelo i orkestar

Koncert za violončelo skladan je tijekom 1969. i 1970. po narudžbi Kraljevskog Filharmonijskog Društva i Zaklade Calouste Gulbenkian. Posvećen je Mstislavu Rostropoviču te je premijerno izveden 14. listopada 1970. u Londonskom Royal Festival Hallu. Na premijeri izveli su ga Rostropovič i Bournemouth Symphony Orchestra kojim je ravnao Edward Downes. Čudno je što se izvanglazbene i pomalo anegdotske asocijacije s Koncertom za violončelo povezuju jače nego s bilo kojom drugom skladbom Lutosławskog, iako je djelo naslovljeno generičkim imenom koje nema izvanglazbenih aluzija. Witold Lutosławski je u nekom trenutku, nepokolebljivo smatrajući kako glazba kao najautonomnija umjetnost izražava samo sebe, bio iznenađen i zbunjen kada je primjetio u kojoj mjeri je njegov Koncert za violončelo postao subjekt programatske percepcije i komentara. Tada je i sebi i komentatorima zamjerio činjenicu da ih je sam naveo na takvo shvaćanje otkrivši sadržaj pisma koje je poslao Mstislavu Rostropoviču koji ga je inspirirao na skladanje djela. Pismo, koje na vrlo živopisan, plastičan i pitoreskni način priča avanturističku priču tog glazbenog djela, skladatelj je napisao na zahtjev velikog violončelista koji je od njega želio interpretativne upute. U pismu, metaforički formuliran sadržaj Lutosławskog otvorio je vrata novim pretpostavkama te je kroz Rostropoviča i događaje u njegovom životu stvorio sklonost pretjeranim interpretacijama. Dakle, tko je predstavljen tim usamljenim violončelom indiferentno repetira notu d? Može li ono simbolizirati išta osim pojedinca u totalitarnom sustavu? Radi li se o sudbini Aleksandra Solženjicina kojeg je Rostropovič sakrio u svom domu u predgrađu Moskve. Ili čak samog Rostropoviča i njegove žene, velike pjevačice Galine Višnevskaje, koji su odlučili pobjeći iz zemlje komunističke utopije?

Lutosławski se branio od takvih šablonskih političkih interpretacija. Vrijedi napomenuti kako je u to vrijeme svako svjetsko dramsko i književno remek-djelo u komunističkom bloku moglo biti čitano kao vrsta aluzije: također, svaka Shakespeareova drama, kao i poljska romantična književnost, sadrže teme koje je režim smatrao neprihvatljivima. Međutim, Lutosławski nije bio

disident iako su 5. rujna 1918. njegov otac Jozef i stric Marian u Moskvi bili smaknuti od strane Boljševika, a 7. listopada 1940. njegov brat Henrik umro je u sovjetskom gulagu u regiji Kolmya.

U Lutosławskijevom opisu glazbenih Koncerta za violončelo može se ukazati na neku vrstu teatralizacije glazbenog narativa; ta je teatralizacija apstraktna i pogodna za glazbu koja je tretirana kao autonomna umjetnost onkraj pojmovnog jezika. Također, doba u kojem je djelo doživjelo svjetsku premijeru utjecalo je na neobično jaku sklonost za „fiktionaliziranjem“ te skladbe (iako i same glazbene komponente potiču tu sklonost). Samo dva mjeseca prije premijere, 14. listopada, Lutosławski, koji je u Sovjetskom Savezu označavao autoritet jednak Svjatoslavu Richteru i Davidu Oistraku, u javnoj izjavi branio pisca Aleksandra Solženjicina. Solženjicin je bio osuđen na prisilan izgon iz Sovjetskog Saveza i potom deportiran. Bio je meta sovjetske negativne propagande, pogotovo nakon što je njegovo djelo „Arhipelag Gulag“ osvojilo Nobelovu nagradu za književnost. U vrijeme svjetske premijere Koncerta za violončelo Rostropovič je ušao u otvoren sukob sa sovjetskim vlastima. Taj sukob završio je njegovim napuštanjem zemlje. Manje od šest tjedana nakon premijere dogodila se nemila drama krvavog prekida štrajka radnika u Poljskoj, domovini Lutosławskog.

Vrijedno je spomenuti kako je tijekom svjetske premijere Koncerta Mstislav Rostropovič bio odlikovan Zlatnom Medaljom Kraljevskog Filharmonijskog Društva prilikom odavanja počasti Beethovenovoj 9. Simfoniji koju je naručilo upravo Londonsko Društvo. Ta činjenica – kao i Nobelova nagrada za Solženjicina – od strane Sovjetskog Saveza proglašena je „invazijom na unutarnje poslove“ komunističke sile, koja je između ostalog rezultirala zabranom prijenosa Koncerta u izvedbi Rostropoviča. Ta je zabrana zahvatila sve radije diljem komunističkog bloka, uključujući Poljski Radio, što je onemogućilo Poljacima da Rostropoviča pozovu da skladbu izvede tijekom festivala Varšavske jeseni. Ako spomenuti Koncert doista realizira tradiciju žanra, on to čini tako da je njegov liričko-epsko-dramski subjekt utjelovljen u solo instrumentu: to je koncert za violončelo i orkestar, ne za orkestar i violončelo. Solist i orkestar nemaju jednaku ulogu jer je violončelo očiti heroj djela. Tijekom uvodnih diskusija o koncepciji djela, Rostropovič je

Lutosławskom predložio da ne mari za tehničke probleme, već da ih prepusti onome tko izvodi djelo te da se koncentrira isključivo na glazbene probleme. Skladatelj je uvelike koristio taj prijedlog iako nije propustio predstaviti vlastiti način zapisa prstometama za četvrttonske pasaže. Tijekom skladanja djela nije bilo tehničkog savjetovanja s violončelistom; Mstislav Rostropovič je svoju redakciju solističke dionice izvršio tek nakon što je djelo skladano.

Kao što je ranije navedeno, ovdje je riječ o dominantnoj ulozi violončela. Međutim, žanr instrumentalnog koncerta sui generis pretpostavlja takvu vezu između koncertnog solo instrumenta i orkestra, pretvarajući i orkestar u punopravni subjekt. Njegov formalni i ekspresivni princip je konflikt, pa čak i bitka. Kada se materijal orkestra miješa s narativom solističke dionice, kada prekida "tok" violončela, i kada određeni instrumenti i njihove grupe s njim ulaze u dijalog i s vremenom postižu sklad, ostvaruje se drugačija kvaliteta njegovog individualnog narativa koja ukazuje na vezanost uz tradicionalnu formu koncerta.

Skladba započinje uvodnim solom koji traje gotovo četiri minute; solo evoluirá iz indiferentnog ponavljanja note d u višeslojni unutarnji monolog u kojem se sudaraju različita glazbena mišljenja, gotovo poput neke vrste psihološke studije solista koja se proteže od odlučnih fraza do figura koje imitiraju te fraze ujedno ih parodirajući. Polifono tretiranje instrumenta ovdje je zamjenjeno polifonijom tekstura, atmosfera i načina ekspresije.

Dramaturgija forme se temelji na konfliktu koji se odvija u četiri faze. Prva faza je spomenuti uvod koji je prekinut intervencijom puhačkih instrumenata. Drugu fazu čine četiri epizode od kojih je svaka prekinuta puhačkim instrumentima. I u trećoj fazi puhački instrumenti razbijaju kantilenu violončela i gudačke sekcije. Javljaju se najintenzivnije intervencije nakon kojih četvrta faza dovodi do dramaturškog vrhunca cijele kompozicije; najprije orkestralnog, a zatim solističkog. Ovo nadmetanje vrhunaca postaje upečatljiva karakteristika cijele kompozicije, djelo koje slušatelj može pratiti poput drame realizirane isključivo kroz glazbenim sredstvima.

3. Lutosławskijeva skladateljska tehnika "ograničene aleatorike"

Skladateljska tehnika koja se najviše veže uz opus Witolda Lutosławskog, a svoju primjenu je našla u gotovo svim njegovim djelima od 1961. je tzv. "ograničena aleatorika". Skladatelj je eksperimentiranje s ovom novom tehnikom inicijalno predstavio u skladbi *Jeux Vénitiens* za orkestar (1961.) koja je označila njegov uspon na europskoj skladateljskoj sceni. Ova se tehnika ekstenzivno koristi i u Koncertu za violončelo, pa smatram da bi se trebala objasniti.

Aleatorika (lat. *alea* - igraća kocka) je termin koji je zaživio u 20. stoljeću, a definiran je kao "pojam koji se rabi za glazbu čije skladanje i/ili izvedbu u većoj ili manjoj mjeri nije determinirao sam skladatelj."² (Griffiths). Po Griffithsu mogu se razlikovati tri tipa aleatoričke tehnike: operacije slučajem u djelima fiksirane forme, dopuštanje slobode izbora izvođaču među formalnim opcijama koje je propisao skladatelj te notacijske metode kojima skladatelj reducira svoju kontrolu nad zvukom.³ Lutosławski se priklonio trećom tipu, zapisujući pojedine djelove skladbi kao aleatoričke. Oznakom *ad libitum* prepustio je metro-ritamske odnose na slobodno oblikovanje izvođačima – solistima, dok su, istovremeno, parametri tonske visine, ritma i dinamike potpuno fiksirani. Aleatorika je u ovom slučaju zamišljena da utječe na tempo i ekspresiju pojedinačnih dionica te na ritamsku teksturu u cjelini i to na način da se uklanja zajednička metarska vertikalna dionica čime se omogućuju mikro-ritamske promjene. Lutosławskijeva aleatorika često se naziva "ograničena" ili "kontrolirana aleatorika".

Iako Lutosławski koristi modernu tehniku aleatorike, njegov je partiturni zapis klasičan, dok se aleatorika naznačuje posebnim simbolima u partituri i/ili skladateljskim uputama. Ipak, Lutosławski negira odlučujuću ulogu 'apsolutne' aleatorike u skladbi: "Nimalo me ne zanima izbjegavati odgovornost za svoja djela. Ne zanima me glazba potpuno određena slučajem. Želim da

² A term applied to music whose composition and/or performance is, to a greater or lesser extent, undetermined by the composer.

³ (i) the use of random procedures in the generation of fixed compositions (see §3); (ii) the allowance of choice to the performer(s) among formal options stipulated by the composer (see §4); and (iii) methods of notation which reduce the composer's control over the sounds in a composition (see §§5–7).

moja djela budu nešto što sam ja osobno stvorio te da budu ekspresija onog što želim prenijeti drugima. Dakle 'apsolutna' aleatorika o kojoj ovdje govorim nije moguća kao radna metoda u mojim djelima"⁴ (Ligeti, Lutosławski, Lidholm 1968: 48).

Treba spomenuti značajan Cageov utjecaj na Lutosławskog, koji se pokazao u vidu početne ideje o individualnom pristupu aleatoričkoj organizaciji materijala: "1960. sam na radiju čuo odlomak iz njegovog Koncerta za klavir i tih je nekoliko minuta bitno promijenilo moj život. Bio je to neobičan trenutak no mogu opisati što se zbilo. Skladatelji uglavnom uopće ne slušaju glazbu koja se svira. Uglavnom im služi kao povod za nešto drugo, za pronalaženje glazbe koja živi samo u njihovoj mašti. Riječ je o vrsti shizofrenije – nešto slušamo i istodobno stvaramo nešto drugo. Tako je bilo kod mene s Cageovim Koncertom za klavir. Dok sam ga slušao, odjednom mi je palo na pamet da bih mogao skladati glazbu na drugačiji način nego što sam to prije radio. Da bi mogao napredovati do cjeline, a da ne krenem od najmanjeg detalja, nego drukčije – mogao bih početi od kaosa i pomalo u njemu stvoriti red" (Citirano po: Danuser 2007: 392-3).

Lutosławski je koristio aleatoriku kao sredstvo za skladanje bogate ritamske teksture koja je dolazila od toga da je svakog pojedinačnog instrumentalista oslobodio od stroge dirigentske i metričke kontrole. S obzirom da su fiksirani elementi – dinamka, visina tona i trajanje – detaljno označavani u partituri, radi se o minijturnim promjenama u fraziranju i ritamskoj ekspresiji izvođača kao solista te ukupnom ritamskom mozaiku zajedničkog ad libitum sviranja. Bez obzira na ovo, Lutosławskijeve su partiture u standardnom notnom zapisu te bi im gotovo mogli pristupiti kao prema klasično zapisanim djelima. Jedini element pod utjecajem aleatorike, ritam, egzaktno se zapisuje čak i u djelovima za koje stoji naputak da se izvode slobodno. Ritam kao aleatorički element ne znači ritam pojedinačnih dionica čiji se zapis mora strogo poštivati, nego ritamsku sliku

⁴ "I am not even partially interested in avoiding responsibility for my work. I am not interested in music entirely dominated by chance. I want my piece to be something which I myself have created, and I would like it to be the expression of what I have to communicate to others. The 'absolute' aleatorism about which I am thinking here, is not therefore a usable method in my work as a composer."

kao kombinaciju svih ritamskih struktura dionica. Svaki izvođač može izabrati tempo, sporiji ili brži, neovisno od drugih izvođača pa je krajnji rezultat ritamska tekstura kakva ne postoji u tradicionalnom zapisu.

Vremensko trajanje ad libitum dijelova često je određeno sekundama, ali se nužno ne označuje tempo ili karakter, koji se prepuštaju izvođaču. Dirigent daje znak za početak odsjeka te izvođači sviraju svoju dionicu onoliko vremena koliko je označeno da odsjek traje, dok ne da znak za kraj. Aleatorički dijelovi ne dirigitiraju se u svom trajanju već se samo naznačuje njihov početak i kraj. Ovo znači da dionica ne mora biti izvedena do kraja u onom trenutku kada je se dio prekinu, no može se ponoviti ispočetka ako je izvođač već došao do kraja svoje fraze prije nego što dirigent da znak za završetak dijela.

4. Analiza djela

Koncert za violončelo Lutosławski temelji na dvije ideje. Prva se referira na tradicionalnu ideju koncerta u kojoj se solist suprotstavlja orkestru, a druga je načelo ad libitum sviranja u odnosu na uobičajeno ritamski koordinirano sviranje orkestralnih dionica. Ad libitum dijelovi koji se temelje na skladateljskoj tehnici "ograničene aleatorike" pružaju svojim zapisom individualnim sviračima u orkestralnom korpusu određenu dozu slobode u ritamskoj izvedbi u odnosu na cjelinu. Ovi se dijelovi kroz čitav koncert izmjenjuju s djelovima koji su po pitanju ritamske koordinacije egzaktno zapisani. Spomenuto načelo "aleatoričkog kontrapunkta" ili "ograničene aleatorike", kako ju sam autor naziva ovu skladateljsku tehniku, najprije se pojavilo u skladbi *Jeux vénitiens* (1961) te se nastavilo koristiti u većini kasnijih skladbi Lutosławskijevog opusa, premda je vidljivo da je tijekom vremena tehnika doživljavala određene promijene.

U usporedbi s *Jeux vénitiens* u kojoj se pojavljuje nekoliko različitih varijanti aleatoričke tehnike ili gudačkim kvartetom (1964) u kojem "aleatorički kontrapunkt" jasno prevladava, u koncertu za violončelo je ta tehnika upotrijebljena ponešto drugačije, tj. u kombinaciji s tradicionalno metarsko određenim zapisom (ili sviranjem).

Koncert za violončelo je jednostavačno djelo u kojem se razaznaju tri veća odsjeka skladana prema tradicionalnom modelu stavaka koncerta: brzi - spori - brzi. Prvom većem odsjeku prethodi duga i razrađena introdukcija, solilokvij solističke dionice koji uvodi osnovno načelo suprotstavljanja. Prvi veliki odsjek traje do broja 62. Lutosławski se odmiče od podijele materijala po taktovima u aleatoričkim dijelovima, tako da se brojevi u Koncertu, kao i u ostalim djelima skladanima tehnikom "ograničene aleatorike", odnose na oznake u partituri, a ne na broj takta. Srednji veliki odsjek traje od br. 63-82, a treći od br. 83-139. Ako ove odsjeke shvatimo kao stavke, na što upućuje tripartitni model izveden iz materijala koncerta, dobit ćemo sljedeću formalnu shemu djela:

Primjer 1.1 - formalni prikaz Koncerta za violončelo

Broj u partituri

1-9	Introdukcija solo violončela	
7-9	1. Intervencija	
		1. stavak
10-25		Epizoda 1
23-25	2. intervencija	
26-39		Epizoda 2
37-39	3. intervencija	
40-49		Epizoda 3
48-49	4. intervencija	
49-63		Epizoda 4
61-63	5. intervencija	
		2. stavak (Cantilena)
63-68		
65-69	A	
70-75	B	
76-80	A'	
81-83	6. intervencija	
		3. stavak
83-134		
135-137	dolente	
137	Coda	

Predložena formalna shema koncerta se može pronaći i u korespondenciji Witolda Lutosławskog i Mstislava Rostropoviča, kao i u brojnim monografijama o Lutosławskom i radovima na temu koncerta.⁵ Tri glavna odsjeka u glazbenom toku se razlikuju po mnogočemu. Već na prvi pogled drugi odsjek odskače od ostalih svojim polaganijim tempom, izostankom limenih puhača i suzdržanijom dinamikom. Tripartitna formalna shema koja odražava trostavačnost tradicionalne koncertne sheme gotovo da se nameće po sebi.

Unatoč ovakvoj formalnoj podijeli koncert karakterizira kohezija i sveobuhvatna motivička povezanost postignuta izmjenama slobodnijih, gotovo impovizacijskih segmenata koji se pojavljuju kao signali, tj. kao umetnuti kraći "sampleovi". Ovi su segmenti temeljeni na sličnom glazbenom materijalu i instrumentaciji koja osigurava jedinstvo forme djela na mikro planu. Ova se tendencija motivičke povezanosti upotrebljava i u formalno-dramaturške svrhe, tj. prilikom građenja dramske napetosti koja kulminira u posljednjem stavku kojem slijedi rasplet u vidu code.

Prvi stavak koncerta počinje dugim solističkim *senza misura* uvodom violončela kojeg karakterizira visoka koncentracija materijala. Solist počinje gotovo apstraktnim ponavljanjem tona d otprilike dvadeset puta. Ova je repeticija (u partituri označena *indifferente*) početna točka, odnosno uvod u dulji segment u kojem se dionica razvija u maniri varijacije ili provedbe. Segment repeticije *indifferente* se u uvodu pojavljuje pet puta i svaki put uvodi u provedbeni proces drugačijeg materijala, odnosno variranog.

Općenito gledano, uvod je baziran na manjim grupiranjima materijala koji se razlikuju po načinu izbora tonskih visina, različitim artikulacijama (isprva staccato, zatim stacc. i legato unutar svake grupe) i načinima sviranja (od spomenute oznake *indifferente*, *grazioso* do *un poco buffo*) koji se izmjenjuju u ovom kratkom odsjeku. Iz ovog je vidljivo da je Lutosławskijeva namjera bila učiniti solističku dionicu uvoda što dinamičnijom i raznolikijom te podložnom konstantnim promjenama u zvuku i razvoju. Ovaj se princip konstantnog razvoja primjenjuje i na sljedeća tri odsjeka.

⁵ Pisma Mstislavu Rostropoviču nalaze se u Paul Sacher fondaciji u Baselu.

U br. 1 dionica solista je prekinuta iznenadnim signalom u trubama. Solist nastavlja repeticiju tona u piano dinamici u razmaku od nekoliko sekundi koju u br. 2-4 prekidaju nastupi trube u repetiranim šesnaestinkama. U br. 5 dionicu prekida naslojavanje tri trube u "aleatoričkoj polifoniji" koja se u najduljem i najsnažnijem obliku ponovi u br. 7. Tonovi koje trube iznose su sljedeći: 1. truba - cis i a, 2. truba - as i d, 3. truba - g i es. Moglo bi se smatrati da je kontrast između dionice violončela i truba postignut ne samo dinamikom i timbrom, već i izborom tonskih visina. Tonovi u trubama (cis, d, es, g, as i a) u vertikalizaciji rezultiraju malim sekundama i tritonusima što doprinosi disonantnom zvučanju njihovih nastupa. U ovom se ogleda funkcija nastupa limenih puhača u dramaturgiji forme koja će se na isti način očitovati do kraja. Nastup limenih puhača uvijek označava kraj ili početak novog odsjeka.

Nakon prekida limenih puhača, u br. 10 počinje sekvenca od četiri epizode u kojima solistička dionica iznosi materijal u dijalogu s različitim grupama instrumenata (s izuzetkom limenih puhača). Svaka je epizoda naprasito prekinuta nastupom limenih puhača (ovdje se tromboni pridružuju trubama). Dionica violončela povremeno ponavlja materijal iz uvoda. Ovaj bi se odsjek također mogao smatrati "prvim stavkom" koncerta. Bez obzira na to, dojam epizode kao zaokružene cjeline u većem odsjeku je neosporan. Epizoda 1 traje od br. 10-25, ep. 2 od 26-38, ep.3 od 39-48 i ep. 4 od 49-62. Na kraju svake epizode nastupa završna fraza (zadnja dva broja) koju određuje vehementni prekid nastupom limenih puhača, a koje je autor nazvao "intervencijama". Mirni početak prvog dijela ep. 1 (br. 10-16) prekida nastup pizzicato gudača u br. 17. Od ove se točke instrumentacija, ritmička struktura i gustoća teksture počinju sve više diferencirati po grupama. Zanimljivo je da u cijelom prvom dijelu koncerta gudačka sekcija svira samo pizzicato tehnikom, čime autor dokida liričnost i ekspresivnost karakterističnu za ove instrumente. Ovaj tip instrumentacijskog zahvata gotovo da sam po sebi nameće vanglazbene asocijacije. Svaka grupa instrumenata koja se izmjenjuje s dionicom solista ima vlastitu ritamsku strukturu i motivičku figuru čijim se manipuliranjem ili variranjem osigurava jedinstvo građe u odsjeku. Ponavljanje

pojedinih uzoraka između nastupa limenih puhača omogućuje analizu unutarnje građe ep. 1 koju možemo podijeliti na: a (10-16), b (17-18), a (19-20), b (21-22). Nastup limenih puhača se u odsjeku pojavljuje dva puta.

Br. 26 označava početak Ep. 2 u prvom stavku. U segmentu između br. 26 i br. 28 glazbeni se materijali iz br. 10-16 provode i variraju. Pojavljuje se novi materijal u solističkoj dionici violončela u br. 28 kojeg preuzimaju dionice drvenih puhača, harfe i klavira. Spomenuti novi materijal postaje temeljem motivičkog rada sve do br. 39. Svakim upadom orkestralnih dionica zvukovna tekstura raste da bi dosegla svojevrsni vrhunac između br. 35-36 u kojem se postiže kompleksna mikropolifonija kratkih upada pojedinih instrumenata (drv. puhači, vibrafon, čelesta, harfa i klavir) koji imaju vlastiti ritamski uzorak u šesnaestinskim vrijednostima, a dijele tonove zajedničkog akorda koji se doživljava kao fluktuirajuća, gotovo pulsirajuća tekstura na harmonijskom "polju" zahvaljujući komplementarnim upadima dionica. Ovakva dinamična tekstura jakog dramaturškog naboja se naglo prekida nastupom solističke dionice violončela uz udaraljke te upadom limenih puhača u br. 37 i 38.

Kratka ep. 3 od br. 39-48 donosi pokretniju pulsaciju i življe teksture uvođenjem figura u tridesetdruginskim vrijednostima čime se ostvaruje preduvjet za povećanje napetosti u formalno-dramaturškom smislu. U instrumentacijskom smislu, glavnu ulogu imaju čelesta, harfa i klavir te udaraljke. Tijek opet prekida nastup limenih puhača u br. 48.

Ep. 4 (br. 49-62) se temelji na šesnaestinskom i tridesetdruginskom pokretu. Upadi orkestralnih grupa postaju sve učestaliji, tekstura se zgušnjava, karakter dijaloga solista i grupa postaje jasniji, a dešava se i preobrat u br. 59 u kojem solist nastavlja svirati preko nastupa "intervencije" u tri trube. U br. 60 drveni puhači i pizz. gudači nastavljaju svoje figure na signal truba ali su već u br. 61 naglo prekinuti novim upadom limenih puhača (ovaj put 2 trube i 2 trombona). Izmjena orkestralnih grupa ili dionice solista s upadima limenih puhača je sada toliko brza da čini dinamičke kontraste još uočljivijima. Epizoda završava najduljom i najglasnijom "intervencijom" limenih puhača u četveroglasju (br. 61).

Primjer 1.3 - dionica solista i prekidi u limenim puhačima (br. 3-9)

The musical score is divided into sections for a soloist (VC. solo) and trumpets (tr.).

- Section 3:** Soloist part with rehearsal mark 3 AD LIB. and dynamic *ff*. Trumpet 2 part with rehearsal mark 4 AD LIB. and dynamic *ff*.
- Section 5:** Trumpet 1, 2, and 3 parts with rehearsal mark 5 AD LIB. and dynamic *ff*. Soloist part with rehearsal mark 6.
- Section 7:** Trumpet 1, 2, and 3 parts with rehearsal mark 7 AD LIB. and dynamic *ff*.
- Section 8:** Trumpet 1, 2, and 3 parts with rehearsal mark 8.
- Section 9:** Trumpet 1, 2, and 3 parts with rehearsal mark 9 AD LIB. and dynamic *ff*.

Rehearsal marks are indicated by boxes with numbers and triangles pointing to the start of the section. Cues are marked with "ca 4", "ca 5", "ca 2", and "ca 3".

Footnote 1: * 2. i 3. trąbka wchodzić po odpowiednich replikach wpisanych w ich głosach.

Footnote 2: ** Powtarzać aż do następnego znaku dirgenta (☞), po czym dotrzeć do znaku powtórzenia (☞) i przerwać.

Footnote 3: *** Powtarzać to samo aż do chwili, gdy skończy grać ostatnia trąbka, po czym powtórzyć to samo jeszcze 3-4 razy.

English translation of footnote 1: * Trumpets 2 and 3 come in after the cues marked in their parts.

English translation of footnote 2: ** Repeat until the next beat (☞), then play up to the repeat sign and stop.

English translation of footnote 3: *** Keep repeating the same until the last trumpet stops, then repeat the same 3-4 times and stop too.

Drugi, polagani stavak - cantilena- traje od br. 64-80 i može se podijeliti na tri manja segmenta: A (64-69), B (70-75) koji je kontrastni segment i A' (76-80). Tripartitna shema odsjeka podsjeća na tradicionalnu formu *da capo* arije.⁶ Stavak uvodi materijal solista iz uvoda, repetirani ton d i kraću figuru koja gravitira prema tonu E koji u kontekstu organizacije tonskih visina čini temelj predstojećeg odsjeka. U harmonijskom kontekstu čuje se stabilan, gotovo tonalitetno zvučeci efekt. U prvom segmentu u solističkoj se dionici razvija kontinuirana melodija (označena *molto espressivo, dolente*) nad pedalnim tonom E u ostatku gudačkog korpusa (koji sada sviraju arco) te se polako širi na četvrt-tonove u okviru velike terce E-Gis. U velikom razvojnom luku od br. 63 do upada limenih puhača u br. 81 Lutoslawski manipulira gradnju melodije izmjenama različitih kombinacija intervala (obično parovima intervala) koji artikuliraju frazu. Od oznake *molto espressivo, dolente* melodija solističke dionice sadrži pomake isključivo u intervalima velike sekunde i male terce (uključujući obrate). Ovo se izmjenjuje s frazama građenim na temelju velike sekunde i čiste kvinte koje su u partituri označene kao *sostenuto* te dvjema frazama bez oznake koje koriste intervale velike i male sekunde. Intervalska shema prikazat će se u primjeru 1.3.

Primjer 1.4 - solistička dionica (br. 63-81)

<u>Broj u partituri</u>	<u>Parovi intervala</u>	<u>Oznaka</u>
63-64 d	m2 + v2	<i>indifferente</i>
64 d-65	v2 + m3	<i>dolente, molto espressivo</i>
65-66	v2 + č5	<i>sostenuto</i>
66-67	v2 + m3; v2 + č5	<i>dolente, sostenuto, itd.</i>
67-68	v2 + č5	<i>sostenuto</i>
68-69	v2 + m3	<i>dolente</i>
69-76	m2 + v2	bez oznake
76-	v2 + č5	<i>sostenuto</i>
-77	v2 + m3	<i>dolente, molto espressivo</i>
77-81	v2 + m3	<i>dolente, molto espressivo</i>

⁶ Stucky, Cambridge, 1981, str. 175.

Segment B počinje od br. 70 i razlikuje se od prijašnjeg segmenta uglavnom po izboru materijala i repetiranim tonovima u gudačkoj sekciji koja formira "vibrirajuću" plohu na kojoj se odvija melodija solo instrumenta. Segment završava u br. 75 u kojem gudače mijenja ploha drvenih puhača, čeleste, harfe dok solistička dionica ima klimaks na tonu e2 nakon duljeg uspona.

U br. 76 se nastavlja materijal segmenta A s četvrttonskim klasterima u okviru terce E-Gis. Od br. 77 gudači se priključuju solističkoj dionici u iznošenju melodije unisono. U ovom se procesu kantilena razvija i ubrzava, gradi se dramatska napetost koja bi trebala dosegnuti vrhunac u br. 81, ali je naprasito prekinuta vehementnom "intervencijom" limenih puhača (ovaj put čitave sekcije, a ne samo pojedinih instrumenata kao ranije) što uvodi u finale, odnosno treći stavak koncerta.

Nakon naglog prekida sekcijom limenih puhača, ostale se orkestralne sekcije priključuju "prekidanju solista". Najprije drveni puhači (br. 83), pa gudači (br. 83 b), ponovno limeni puhači (br. 84 a), udaraljke (br. 85) te ponovo gudači (br. 85 a). Ovo rezultira radikalnim promjenama u zvukovnoj teksturi čime se gradi napetost koja dovodi do vrhunca u br. 86 u kojem čitav orkestar u fortissimu iznosi najsnažniju "intervenciju" u koncertu. Premda se čuje kao masivna zvučna tekstura, radi se o kompleksnoj strukturi postignutoj tehnikom "ograničene aleatorike". Organizacija ritma je iznenađujuće unificirana, što rezultira snažnijom gustoćom teksture. Organizacija tonskih visina je ponešto raznolikija. Svakoj su grupi instrumentata dodijeljena tri tona: flautama (as-des-c), oboama (h-b-c), klarinetima (ges-f-e), itd., čime se iskoristila gotovo čitava kromatska ljestvica. Dosljedno povezivanje principa dispozicije tonova sa sedam ritamskih uzoraka rezultiraju različitim zvučnim efektima u različitim instrumentalnim grupama. Vidljivo je da tehnika "ograničene aleatorike" omogućava istovremenu raznolikost strukture ali i jedinstvo i koheziju zvučne slike. Njezino korištenje sprječava stvaranje prepoznatljivih ritamskih pravilnosti i preklapanje pojedinačnih ritamskih uzoraka. Ovaj segment funkcionira kao oscilirajuća zvučna ploha označena pravilno raspoređenim impulsima.

Od br. 86 zamjećujemo da je u izboru materijala i njegovoj raspodijeli prisutna tendencija (o)padanja po registru. Instrumenti počinju s tonovima as''' (1. piccolo), h'' (1.oboa), ges''' (1.

klarinet), i es (1. fagot), a završavaju ga s dosta nižim tonovima: a', f'. b' i As. Tek nakon orkestralnog upada u br. 87 u kojem su sve linije ritamski ujedinjene, violončelo nastupa solo, prvi put nakon pauze od br. 82 šesnaestinskom frazom.

Orkestralni gudački materijal u br. 87 i 89 je konstruiran na odabranim tonovima kromatske ljestvice (a, b, h, c, cis, d, e i fis). U br. 89 ih čujemo simultano u istom ritamskom obrascu pod tradicionalnom dirigentskom kontrolom (tj. ne aleatorički). Oscilirajući efekt prethodnog odsjeka koji je ostvaren putem "ograničene aleatorike" se zamjenjuje s iznenadnom promjenom jasnog i kontroliranog pulsa. Ovim načinom važnost ritma nadilazi važnost intervalske raznolikosti stavka. Time se, unatoč sličnoj konstrukciji s dvanaestonskim materijalom, dobiva jasan kontrast orkestralnih brojeva 86 i 87 naspram broja 89.

Nakon kontroliranog slijeda orkestralnih linija, razvija se jedna ritmizirana linija *furioso* karaktera čiji *accelerando* dosiže vrhnac u orkestralnom udaru u broju 91. Materijal dionice violončela solo u broju 90 je dosljedan u svojim ritamskim formulama i već spomenutom šesnaestinskom brzom kretanju. Violončelo preuzima orkestralne motive i čini kontrastni glazbeni dijalog. Kroz čitav materijal u orkestralnim brojevima od 91 do 95 u orkestralnom i čelističkom materijalu vidimo prisutnost ritamskih obrazaca iz broja 86 koji oblikuju ponavljajuću shemu. Njihovo pojavljivanje naizmjenično u materijalu orkestra pa violončela stvara dojam žustrog dijaloga između dvije suprostavljene strane. Mehanička dispozicija naglasaka evocira na primitivnu i praiskonsku zvučnu sliku *Posvećenja proljeća* Igora Stravinskog.

U br. 96 solistička se dionica izdvoji i opet počinje s dugim, *furioso*, četvrttonskim pasažama u tridesetdruginkama čime inicira novu situaciju temeljenu na suprotstavljanju solista i orkestralnih grupa. Međutim, osim početnog suprotstavljanja grupe flauti u br. 97, dionicu solista prekidaju uglavnom udaraljke, klavir, harfa i gudači u slabijim dinamikama, ostavivši joj tako prostora za razvijanje. U br. 103 solista nakratko prekida akord u puhačima, nakon čega violončelo nastavlja s pasažama razvijajući se sve više u registarskom prostoru. Ovaj se razvojni princip nastavlja u narednim brojevima, sve dok se prekidu solista u br. 127 puhačima ne pridruže i gudači u fortissimu, nakon čega počinje značajnije korištenje orkestralnih grupa i gušće raspoređeni prekidi solističke dionice. Kao i ranije u koncertu, ovime se postiže dojam akumuliranja dramske napetosti koja doseže vrhunac u deset orkestralnih udara u br. 133 koji završavaju dugim disonantnim akordom od 12-15 sekundi u br. 134. Po klimaksu, solistička se dionica ponovo izdvaja iznoseći materijal iz br. 124, a gudači iznose tridesetdruginske figure u *decrescendu* izvedene iz kulminirajućeg akorda, koje se od br. 135 spuštaju po registru naglašavajući *rubato*, *dolce* karakter solističke dionice.

U kratkoj codi od br. 137, dionica solo violončela se ponovo razvije i u brzim pasažama registarski uzdiže od C (najniži ton na violončelu) do a2 na kojem repetitivno inzistira sve do kraja koncerta gdje ostane sama, reminiscirajući tako početak djela. Od br. 138 se pridružuju gudači iznoseći silazne figure koje stvaraju dojam protupomaka u odnosu na solističku dionicu koja postepeno uzlazi do tona a2. Situacija ubrzo dolazi do gotovo ekstatične geste solo violončela na dugim notama u drugoj oktavi okruženoj spomenutim kratkim silaznim figurama u orkestru. Iz ovog se vidi da koncert ima dva formalno-dramaturška vrhunca. Prvi je orkestralni u br. 134, a drugi solistički u br. 138.

Primjer 1.6 -orkestralna kulminacija u 3. stavku (br. 134)

63

The score is for measures 134 and 135. It features the following parts and markings:

- Woodwinds:** Flute (fl.), Oboe (ob.), Clarinet (cl.), Bassoon (fg.), and Cor Anglais (cr.).
- Brass:** Trumpets (tr.), Trombones (tb.), and Timpani (timp.).
- Percussion:** Bass Drum (batt. I tmp.).
- Strings:** Violins I (vni I), Violins II (vni II), Violas (vle), Violoncellos (vc.), and Double Basses (cb.).
- Other:** Violoncello solo (vc. solo).

Key markings and instructions include:

- Measures 134-135:** A dashed line with a downward arrow indicates a tempo change.
- Measures 134-135:** *tutta forza* (full force).
- Measures 134-135:** *poco f. dolente* (slightly less forceful).
- Measures 134-135:** *ca 2/3 acc. rubato* (approximately 2/3 tempo, with rubato).
- Measures 134-135:** *ca 130* (approximately 130 bpm).

Footnote:

* Tempo powinno być różne w każdym instrumencie (nawet w obrębie tej samej partii). The tempo should be slightly different with each instrument (even within the same part).

Naglašeni kontrasti između solističke dionice i orkestra ("intervencije" limenih puhača, dijalog orkestralnih grupa i solista) kao i linearna gradnja formalno-dramatske napetosti koja vodi do kulminacijskih točaka te zatim naglih prijelaza na solističke "piano" situacije u kojima ta napetost pada, ključni su konstitutivni elementi ovog koncerta. S obzirom na očite razlike u dizajnu ove dvije glazbeno-narativne razine (solista i orkestra), skladatelj je ostvario dojam koncerta u kojem solist svira "protiv" orkestra, a ne uz njega. Ne čudi stoga da su mnogi glazbeni teoretičari, muzikolozi, ali i izvođači shvatili Lutoslawskijev koncert kao glazbenu parabolu koja prikazuje konflikt pojedinca i političkog sustava, u ovom slučaju autora / izvođača i Komunističke partije Poljske / Rusije.

5. Zaključak

Prilikom izvođenja zaključaka iz Lutosławskijevog Koncerta za violončelo, najvažniji analitički aspekt jest važnost linearnog mišljenja. Ta je idea naglašena u kasnijim djelima Lutosławskog te oblikuje veliki dio njegove glazbe. Druga ideja ističe primarnu važnost Lutosławskijevog korištenja geste, te pogotovo korištenje geste na način koji kohezivno povezuje strukturu forme. Na Lutosławskog je utjecala kazališna dramaturgija. Ideja glazbe koja se razvija kroz vrijeme važan je element strukturalnog mišljenja u mnogim njegovim djelima.

Transformacija karaktera violončela manifestira obje spomenute ideje. Rostropovič je izjavio kako vjeruje da je djelo programatsko te da se djelo Lutosławskog bavi sukobom pojedinca (solistička dionica) i društva (orkestar). Lutosławski je Rostropoviču u pismu naveo upute za izvedbu, što sugerira sličnu ideju iako je Lutosławski u intervjuu to opovrgnuo. Lutosławski nije smatrao kako utjecaji izvan glazbe direktno utječu na njegovu glazbu iako je potvrdio kako oni u nekoj mjeri utječu na njegovu kreativnost. Čak i ako je djelo inicijalno bilo zamišljeno kroz ideju pobune protiv režima, Lutosławski očitito nije želio biti uvršten u kategoriju glazbenika koji na taj način iznose mišljenja o svom okruženju te ga ne možemo smjestiti u tabor Šostakoviča.

Lutosławski je nedvojbeno bio skladatelj koji je kroz svoju glazbu želio govoriti apstraktnim jezikom same glazbe. Bilo ono programatsko ili ne, ono što je važno u djelu jest glazbena izjava Lutosławskog: jednaku glazbenu vrijednost imaju važnost linearne kompozicije, korištenje geste u svrhu šire forme, novi razvoj koncertantne forme te korištenje kontrasta unutar glazbenog materijala.

6. Bibliografija

Danuser, Hermann (2007): *Glazba 20. stoljeća*. Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb.

Griffiths, Paul, *Aleatory*, u: *Grove Music Online*, Root, Deane (ur.), pristup: 12. 11.2015. (www.oxfordmusiconline.com).

Gieraczyński, Bogdan (1989): *Witold Lutosławski in Interview*, Tempo, New Series, br. 170, 1939-1989. Cambridge University Press, str. 4-10, pristup: 05.04.2016. (<http://www.jstor.org/stable/945735>)

Jarociński, Stefan (1965a): Witold Lutosławski, u: Jarociński, Stefan (ur.): *Polish Music*, Polish Scientific Publishers, Warszawa, str. 191- 199.

Klein, Michael (1999): *Texture, Register, and Their Formal Roles in the Music of Witold Lutosławski*, Indiana Theory Review, sv. 20, br. 1, Indiana University Press, str. 37-70, pristup: 24.04.2016 (<http://www.jstor.org/stable/24044509>)

Ligeti, György, Lutosławski, Witold, Lidholm, Ingvar (1968): *Three Aspects of New Music. From the Composition Seminar in Stockholm*, Nordiska Musikförlaget, Stockholm.

Lutosławski, Witold (1962): Cello concerto, Edition PWM, Warsaw, partitura, 1970.

Rae, Charles Bodman (1999): *The Music of Lutosławski*, Omnibus Press, London, 3. proš. izdanje.

Skowron, Zbigniew (ur.) (2007): *Lutosławski on Music*, The Scarecrow Press, Inc., Lanham, Maryland.

Stucky, Steven (1981): *Lutosławski and his Music*, Cambridge University Press, New York.