

Spojrzenie klasyka XX wieku na barokową formę koncertu na podstawie *Koncertu na obój i harfę* Witolda Lutosławskiego

Stałą cechą sztuki i jej desygnatów jest jej zmienność. By za nią podążać, zarówno twórcy, jak i odbiorcy potrzebują punktów odniesienia. Filary, na których wspiera się panteon sztuki, zostały wyznaczone przez postawy twórcze i konkretne reprezentacje. Ich wybór wskazuje na predylekcje do określonych wartości. Nie jest istotne sformułowanie, która postawa jest słuszna, lepsza, właściwsza, ale ważne, by wskazać, jak trudne zadanie stoi przed każdym twórcą; z jednej strony pozostać wiernym sobie, prawdziwym, szanującym to, z czego się wywodzi, a równocześnie otwartym i podążającym za rozwojem sztuki. Postawiony przed wielością możliwości artysta ciągle musi dokonywać wyboru. Przecież w konsekwencji to twórca wyznacza szlak, którym podąża rozwój dziedziny jego twórczości.

Próba odczytania spojrzenia Klasyka XX wieku na barokową formę koncertu wymaga wskazania, jakie cechy funkcjonowania terminu *klasycyzm* zostaną wzięte pod uwagę, a także odnalezienia ich w *Koncertcie na obój i harfę* Witolda Lutosławskiego.

Kategoria *klasyczności* pozostaje w opozycji do kategorii *romantyczności*, na co wskazuje Władysław Tatarkiewicz w *Dziejach sześciu pojęć*¹. Nie jest to kategoria jednoznaczna, podobnie jak sam termin *klasycyzm*. Tatarkiewicz wyróżnia aż sześć następujących możliwości rozumienia tego pojęcia. Znaczenia te nie powstały w jednym czasie, lecz kształtowały się stopniowo²:

- doskonały, wzorowy, powszechnie uznawany, bez względu na okres historyczny, w odniesieniu do artystów i uczonych;

¹ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2006, s. 208.

² Tamże, s. 209-213.

- odnoszący się do twórców okresu starożytnego, jednego okresu w dziejach;
- naśladowujący wzory starożytne i podobne do nich, również pojęcie historyczne;
- zgodny z regułami i zasadami obowiązującymi w sztuce i literaturze;
- mający za sobą tradycję, stanowiący normę, odnoszący się do tego, co poza sztuką w potocznym znaczeniu;
- posiadający następujące cechy: harmonia, umiar, równowaga, spokój.

W XX stuleciu terminu *klasycyzm* nie stosuje się w tak szerokim kontekście, najczęściej spotykamy go w znaczeniu historycznym i systematycznym. Zasadniczo odnosi się do ludzi, postaw twórczych, poglądów i dzieł.

Określenie *klasyk* nie oznacza twórcy, który sprzeciwia się nowościom. Odnosi się ono do postawy twórczej i życiowej cechującej się otwartym umysłem. *Klasyk* postrzega przyszłość przez pryzmat tradycji. Staje się ona dla niego zwierciadłem i punktem odniesienia. Poszukuje nowych, oryginalnych rozwiązań, czerpie z wielu źródeł. To, w jaki sposób wprowadzi je w krąg swoich poczynań, co z nimi robi, jak się usytuuje względem nich, pokazują konkretne utwory. Kompozycje nie mogą być bowiem powielaniem tego, co było, tylko dalszym poszukiwaniem.

Witold Lutosławski w rozmowach z Iriną Nikolską mówi: „Jestem bardzo związany z tradycją. Nie wyobrażam sobie, abym mógł kiedykolwiek sformułować, jak młody Boulez, pogląd, że muzykę przeszłości należałoby zniszczyć całkowicie po to, aby muzyka naszych czasów mogła się rozwijać (...). Nie chcę zrywać kontaktu z wielkimi duchami przeszłości, a wszystkie ewentualne aluzje do przeszłości w mojej muzyce są wyrazem bardzo głębokiej potrzeby, nie zaś poszukiwaniem nowości, czy oryginalności”³.

Postawy klasycznej nie trzeba w tym miejscu udowadniać, źródła dotyczące Witolda Lutosławskiego wyraźnie ją odnotowują, a określenie *Klasyk XX wieku* przyjęło się na stałe do opisu poczynań twórcy *Koncertu na obój i harfę*. Istotne jest wskazanie, które cechy kompozycji będą współgrać z tendencją klasyczną cechującą się umiarem, zrównoważeniem, spokojem oraz poszanowaniem tradycji. Ponadto, w jaki sposób artysta będzie je łączył z cechami własnego warsztatu, z postawą wyznaczającą nowe wzorce i normy. Niezwykłą umiejętnością zsynchronizowania elementów najistotniejszych z przeszłości i zakomponowania ich w nowych ramach posiada niewielu twórców.

Kompozytor nie może zdecydować o tym, że będzie klasykiem. Determinantą stają się jego kompozycje i środki, które stosuje, gdyż to one wyrokują o jego postawie. W ten sposób ujmują muzykolodzy i krytycy Witolda Lutosławskiego – ogromna wiedza i świadome wybory. Balansowanie pomiędzy tradycją

³ I. Nikolska, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, Kraków 2003, s. 82.

i awangardą. Nie można napisać tymi samymi środkami dwóch równie dobrych dzieł tego samego gatunku. Konieczność zachowania ideału klasycznego, świadomość znaczenia historii, dojrzałość języka muzycznego – to cechy twórczości *klasyka*.

Koncert podwójny na obój i harfę z małą orkiestrą powstał w roku 1980. W tym samym roku w Lucernie odbyło się jego prawykonanie pod batutą Paula Sachera, który również zamówił koncert u W. Lutosławskiego. W historii muzyki jest rzeczą naturalną, iż dzieła są inspirowane grą wybitnych instrumentalistów, w tym przypadku było podobnie. Koncert został napisany z myślą o Heinzu oraz Ursuli Holligerach⁴, wirtuozów gry na oboju i harfie. Utwór nieczęsto gości na estradach koncertowych. Lutosławski wyrażał się o nim, że jest obarczony „mniejszym ciężarem gatunkowym”⁵. Jednak ze względu na występowanie w nim zarówno cech świadczących o postawie klasycznej, jak i nowatorskiej, dzięki możliwościom, jakie daje wykonawcom, jest podwójnie wart wykonywania.

Witold Lutosławski komponował *Koncert podwójny* w zasadzie w ostatnim okresie swojej twórczości, chociaż z myślą o jego napisaniu nosił się od początku lat siedemdziesiątych⁶. Utwór posiada cechy stylu późnego dla kompozytora, w czym jasno podkreśla swoją przynależność do muzyki II połowy XX wieku. Kompozytor powraca w nim do spraw, z których wycofał się w poprzednim okresie, m.in. do melodii oraz do struktur motywiczno-tematycznych. Koncert jest syntezą nowoczesnego języka muzycznego, brzmienia, stylu i techniki kompozytorskiej, uporządkowania formalnego z tradycyjną formą concerto grosso z niezależnością materiału pomiędzy partiami concertino i concerto. W warstwie konstrukcji wyznaczającej architektoniczny kształt dzieła odchodzi od formy dwudzielnej, powraca natomiast do klasycznego schematu trzyczęściowego:

część I – *Rapsodico, Appassionato* – przykład 1.

część II – *Dolente* – przykład 2.

część III – *Marciale e grottesco* – przykład 3.

W miejsce formy z akcentowaną częścią ostatnią zwraca się ku wieloczęściowym strukturom formalnym, co jednoznacznie wskazuje na nawiązanie do barokowej formy. Charakter concerto grosso jest szczególnie podkreślony w części I poprzez naprzemienność partii solo-tutti. Forma o wyraźnym procesie rozwojowym, widoczna w części I składa się z dwóch kontrastujących odcinków *Rapsodico* i *Appassionato*, zróżnicowanych nie tylko pod względem tempa, faktury, ale przede wszystkim charakteru. Zespolecie z tradycją widoczne jest również w konsekwentnie skracanych przebiegach architektonicznych epizodów partii oboju i harfy.

⁴ Tamże, s. 44.

⁵ D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski, Droga do mistrzostwa*, Kraków 2004, s. 275.

⁶ Zob. tamże, s. 274.

Spojrzenie klasyka XX wieku na barokową formę koncertu...

I

WITOLD LUTOSŁAWSKI (1940)

1 Rapsodico
♩=ca132

ff

Przykład 1. W. Lutosławski, *Koncert podwójny*, cz. I, s. 5

II

26 Dolente ♩=52

pp

vno

vle

vc

cb

Przykład 2. W. Lutosławski, *Koncert podwójny*, cz. II, s. 3

III
 $\frac{5}{4}$ Marciale e grescoso $\frac{2}{4}$
 4-112

ob|
 tmb|
 b|

50 3/4 2/4 51

Przykład 3. W. Lutosławski, *Koncert podwójny*, cz. III, s. 42

44
 ob|
 b|

45

Przykład 4. W. Lutosławski, *Koncert podwójny*, cz. I, s. 12

The image displays a musical score for W. Lutosławski's *Koncert podwójny*, movement I. It features a woodwind section with an oboe (ob.) and an arpa (harp) part, and a string section with five staves labeled 1 through 5. The woodwind and harp parts are enclosed in a box, with a conductor's podium symbol above the oboe staff. The string parts are shown as five staves with various dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff*. The score is written in a complex, rhythmic style characteristic of Lutosławski's work.

Przykład 5. W. Lutosławski, *Koncert podwójny*, cz. I, s. 18

Stopniowe budowanie narracji przebiega na różnych płaszczyznach. Uwiadacznia się kontrast pomiędzy finezyjną partią instrumentów solowych a dość gwałtownym brzmieniem tutti oraz zestawianie odcinków aleatorycznych w technice *ad libitum* obok uporządkowanych metrycznie przebiegów tutti.

Część środkowa kontrastuje tempem i charakterem z pierwszym i finałowym ogniwiem. Nadanie poszczególnym częściom tytułów wskazuje na istnienie kategorii wyrazowej istotnej dla kompozytora. Część II jest dowodem na umiejętność połączenia prostoty elegancji z wyrafinowanym brzmieniem⁷. Określenie wyrazowe części *Dolente* nasuwa skojarzenie z lamentem barokowym, jak również zaopatrzenie partii oboju we wskazówkę: *cantabile e dolente* podkreśla jej ważność w kreowaniu nastroju tej części.

Na uwagę zasługują ekspresyjne, symultaniczne kontrasty brzmieniowe: obój i harfa na tle tremolo instrumentów perkusyjnych.

Duże możliwości kształtowania architektониki podyktowane są takimi zabiegami, jak: zmienność barwy: obój – harfa, tutti – solo, a także zmienność wolumenu brzmienia.

⁷ Zob. D. Gwizdalanka, K. Meyer, op. cit., s. 278.

Example 6 shows a musical score for a piano and orchestra. The piano part is at the top, and the orchestra is below. A circled number 12 is above the piano part, and a circled number 13 is above the orchestra part. A dashed line connects them. The piano part has a dynamic marking 'ff' and the orchestra part has a dynamic marking 'mf'. The piano part has a circled number 12 above it, and the orchestra part has a circled number 13 above it. A dashed line connects them. The piano part has a dynamic marking 'ff' and the orchestra part has a dynamic marking 'mf'. The piano part has a circled number 12 above it, and the orchestra part has a circled number 13 above it. A dashed line connects them. The piano part has a dynamic marking 'ff' and the orchestra part has a dynamic marking 'mf'.

Przykład 6. W. Lutosławski, *Koncert podwójny*, cz. I, s. 17

Example 7 shows a musical score for an oboe and arpa. The oboe part is at the top, and the arpa part is below. A circled number 28 is above the oboe part. The oboe part has a dynamic marking 'f' and the arpa part has a dynamic marking 'mf'. The oboe part has a circled number 28 above it. The oboe part has a dynamic marking 'f' and the arpa part has a dynamic marking 'mf'. The oboe part has a circled number 28 above it. The oboe part has a dynamic marking 'f' and the arpa part has a dynamic marking 'mf'.

Przykład 7. W. Lutosławski, *Koncert podwójny*, cz. II, s. 32

Przykład 8. W. Lutosławski, *Koncert podwójny*, cz. II, s. 37

Descendentalne przebiegi orkiestry (por. przykład 2), wskazówki kompozytora zamieszczone w partyturze *powtarzać coraz wolniej i ciszej aż do końca frazy oboju* oraz instrumenty perkusyjne pełniące głównie funkcję kolorystyczną potwierdzają charakter wyrazowy tej części.

Część III, jak już wcześniej wspomniano, opiera się na pomysle marsza – groteskowego i szybkiego. „Podobnie marsz z mojego *Koncertu podwójnego* jest takim rodzajem naśmiewania się, choć środki melodyczne, czy harmoniczne są absolutnie moje. (...) Przetłumaczyłem melodyczne gesty i rytmikę muzyki ulicznej na własny język” – z listu do Ove Nordwalla, szwedzkiego muzykologa⁸.

Część III charakteryzuje się kontrastem następujących po sobie epizodów różnych pod względem obsady:

- obój na tle instrumentów smyczkowych i ksylofonu (kolejno wymiennie dzwony, marimba);
- harfa na tle instrumentów smyczkowych i ksylofonu;
- obój na tle instrumentów smyczkowych;
- obój, harfa na tle tutti całej orkiestry;

⁸ Cyt. za tamże, s. 279.

- obój i harfa – kadencja solistów;
- obój w kanonie z ksylofonem, harfa;
- obój w kanonie z ksylofonem, harfa na tle instrumentów smyczkowych.

Powrót materiału początkowego nasuwa skojarzenie z reprzyzą, ale ze zmianą techniki: w reprzyzie stosuje technikę kanoniczną ze strettem włącznie, ksylofon imituje partie oboju.

Warstwa ekspresji programuje różne jakości wyrazowe dzieła. Sinusoidalny przebieg napięcia i odprężenia osiąga kulminację w części III dzieła. Wewnętrzna energia uzewnętrznia się w zakończeniu drugiego ogniwa części I – *Appassionato*, pierwsza kadencja, a także w trzecim epizodzie części III jako druga kadencja, równocześnie wyrazowa kulminacja dzieła. Obie kadencje – kulminacje powierzone zostały jedynie solistom.

W rozmowach z Iriną Nikolską Witold Lutosławski stwierdza: „Przyszedł najwyższy czas na to, ażeby melodyka doszła do głosu. (...) wracając do mojej muzyki – nie mogę powiedzieć, żeby w niej melodyki nie było. (...) To są pewne melodyczne całości, niespecjalnie dużych rozmiarów, ale ekspresyjnie odgrywające bardzo poważną rolę”⁹. Przykładem tego typu konstrukcji melodycznych może być partia solistów w części I (por. przykład 4) oraz kadencja w części III. Najbardziej wyrazisty kształt otrzymała melodyka w części II koncertu *Dolente* (por. przykład 7). Partia oboju opiera się na chromatycznej descendentnej melodii wzbogaconej ozdobnikami. Zakres wysokościowy wynika z przydzielonych obojowi pięciu dźwięków serii (podobna sytuacja przydziału konkretnych wysokości dźwięków występuje w częściach skrajnych). Obój pełni w utworze funkcję instrumentu melodycznego, stąd dominacja w zakresie tego elementu.

Warstwa języka muzycznego wskazuje w perspektywie horyzontalnej na zakotwiczenie w przeszłości, zaś w układach wertykalnych jest cechą na wskroś nowoczesną. Istotną właściwością koncertu, na którą wskazuje m.in. Anna Nowak, jest komplementarność materiału wysokościowego¹⁰. Kompozytor w inny sposób przydziela poszczególne dźwięki serii orkiestrze, a w inny sposób solistom. Tutti smyczków operuje niepełnym dwunastodźwiękiem, natomiast soliści posługują się określonym zakresem. Jest to m.in. efekt możliwości technicznych harfy, której można przydzielić najwyżej 7 wysokości (równocześnie tylko tyle może zabrzmieć). Podział wysokości w instrumentach solowych jest różny: obój 5 lub 4, harfa 7 lub 6 dźwięków.

W części I *Rapsodico* orkiestra dysponuje dwunastodźwiękiem w oparciu o sekundy i tercje. Natomiast w *Appassionato* seria opiera się głównie na układach tercjowych: *g, c, es, fis, a, d, f, b*, które prowokują skojarzenia z konsonansowym brzmieniem. W części III – kompozytor posługuje się dwunastodźwiękiem opartym

⁹ I. Nikolska, dz. cyt., s. 79.

¹⁰ A. Nowak, *Współczesny koncert polski*, Bydgoszcz 1997, s. 72.

na innej klasie interwałów: sekunda, kwarta i kwinta¹¹. W zakończeniu utworu Charles Bodman Rae wskazuje zabieg kadencyjny¹².

Materiał melodyczny jest traktowany w układzie wertykalnym nowatorsko, zaś klasyczne spojrzenie uwidacznia się w stosowaniu zamkniętych całości melodycznych, pomimo wykorzystania serii.

Jakości rytmiczno-metryczne substancji muzycznej zawierają istotny ładunek ekspresji, a zarazem zaskoczenia. W swoich wypowiedziach kompozytor podkreśla, że nie znosi symetrii, a preferuje 5 i 7¹³. Rytmika ściśle łączy się z przebiegiem utworu w czasie, wyznacza jego muzyczną czasoprzestrzeń. Jej charakterystyczny rys tworzy zagęszczenie ruchu i motoryka w partii skrzypiec (por. przykład 1).

Przykład 9. W. Lutosławski, *Koncert podwójny*, cz. III, s. 55

¹¹ Por. Ch.B. Rae, *Muzyka Lutosławskiego*, Warszawa 1996, s. 163-168.

¹² Tamże, s. 169.

¹³ I. Nikolska, dz. cyt., s. 67.

Continuum rytmiczne uzyskuje pomimo różnorodności w poszczególnych partiach instrumentów poprzez rytmiczne uzupełnianie poszczególnych planów.

The image displays two systems of musical notation. The first system includes staves for Oboe (ob), Bassoon (as), Violin I (Vc I), and Violin II (Vc II). The second system includes staves for Oboe (ob), Bassoon (as), Violin I (Vc I), and Violin II (Vc II). The notation is complex, with various rhythmic values and dynamic markings like 'mf' and 'p'.

Przykład 10. W. Lutosławski, *Koncert podwójny*, cz. I, s. 20

W części III rytmika zyskuje znaczenie formotwórcze, jako podstawa groteskowego marsza (por. przykład 3).

W zakresie kształtowania przebiegu agogicznego widoczna jest zasada kontrastu. Ogniwą w tempie szybkim to części skrajne, zaś środkowa część *Dolente* jest w tempie wolnym. Kontrast agogiczny to także typowa cecha koncertów barokowych.

W ramach części I agogika również ulega zmianie, gdyż środkowy odcinek *Appassionato* posiada tempo wolniejsze, co wynika z zastosowanych wartości rytmicznych. Jednak samo zakończenie części I powierzone instrumentom solowym wraca do tempa początkowego.

Brzmieniowość utworu wynika głównie z kształtowania dynamicznego, instrumentacji oraz z zastosowanych środków artykulacyjnych.

Dynamika zasadniczo przebiega w sposób łukowy. Koncert rozpoczyna i kończy się dynamiką forte. Części w tempie wolniejszym związane są z dynamiką

piano, która stoi na usługach budowania kulminacji. Działanie tego elementu możemy zogniskować do dwóch koncepcji:

- konsekwentne budowanie kulminacji od pp do ff;
- osiągnięcie efektów przez zestawienie dwóch skrajnych typów głośności f-p, p-f; w zakresie całych płaszczyzn lub fragmentów.

W warstwie kolorystyki muzycznej określającej realny kształt brzmieniowy utworu, oprócz tradycyjnych sposobów wydobywania dźwięku typowych dla zróżnicowanego instrumentarium: obój, harfa, smyczki, instrumenty perkusyjne, pojawiają się specyficzne dla tego konkretnego instrumentarium sposoby artykulacyjne, np.: wspomniane już w części II efekty kolorystyczne – na tle tremola wibrafonu i marimby partia solistów (por. przykład 8), zastosowanie legata w partiach kantylenowych oboju czy arpeggio harfy. Ponadto w części III – zgrzytliwe efekty barwowe w smyczkach (uwaga nr 2 – *naciskać mocno smyczkiem, tak aby drzewce dotykało włosia, w celu wydobywania zgrzytliwego dźwięku*), a także dźwięki kombinowane, multifoniczne w oboju.

The image shows a page of a musical score for W. Lutosławski's Concerto for Double Orchestra, Part III, page 56. The score is divided into two systems, numbered 68 and 69. The instruments listed are oboe (ob), violins (vni), violas (vln), cellos (vc), and double basses (cb). The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'pp' and 'ff'. There are also performance instructions in Polish and English: '1) Patrz uwaga 2. na poprzedniej stronie' and '1) See note on the preceding page'. The score is written in a complex, multi-measure style with many notes and rests.

Przykład 11. W. Lutosławski, *Koncert podwójny*, cz. III, s. 56

Brzmieniowość utworu kreowana jest przez dobór obsady instrumentalnej. W *Koncertie podwójnym na obój i harfę* oprócz towarzyszącej grupy instrumentów smyczkowych występuje zróżnicowana grupa instrumentów perkusyjnych. W zakresie doboru instrumentów uwidacznia się kontrast; smyczki są instrumentami melodycznymi, natomiast instrumenty perkusyjne pełnią głównie funkcję dynamiczno-rytmiczną i ekspresyjną. Narracja przebiega wektorowo w kierunku rozładowania napięć pełną obsadą tutti. Obój realizuje się w przebiegach horyzontalnych, zaś harfa wertykalnych.

The image shows two systems of musical notation. The top system is for a clarinet (ob) and the bottom system is for a harp (hr). The clarinet part consists of several staves with a complex, rhythmic melody. The harp part consists of several staves with vertical chordal textures and arpeggiated figures. A circled number '12' is at the top left, and a circled '31' is above the first staff of the clarinet part.

Przykład 12. W. Lutosławski, *Koncert podwójny*, cz. I, s. 14

Równocześnie warto podkreślić znakomite wyczucie proporcji pomiędzy obsadą tutti a solo. Szczególnie harfa przy większej obsadzie niż proponowana mogłaby zostać zagłuszona. Kontrast zachodzi również na płaszczyźnie fakturalnej instrumentów solowych: obój – instrument melodyczny i harfa – instrument o możliwościach harmonicznym, zderzenie mono- i multifonii. Inny typ to kontrast brzmieniowy instrumentów z różnych grup przy zachowaniu faktury; w części III ksylofon imituje obój.

The image shows three systems of musical notation. The top system is for a clarinet (ob), the middle system is for a harp (hr), and the bottom system is for a xylophone (xlf). The clarinet and harp parts are highly rhythmic and complex, with many notes and rests. The xylophone part is more melodic and rhythmic. A circled number '13' is at the top left, and a circled '34' is above the first staff of the clarinet part.

Przykład 13. W. Lutosławski, *Koncert podwójny*, cz. III, s. 66

Stretto materiału tematycznego w przytoczonym odcinku zorganizowane jest tak, aby sprawiało wrażenie, że muzycy się mylą i wchodzą w niewłaściwym miejscu – jak wyraził się kompozytor: „jest to swego rodzaju karykatura muzyki uliczno-cyrkowej. Styl muzyki w tym utworze jest do tego stopnia nietypowy dla mnie, że zadziwił wielu słuchaczy”¹⁴.

Trudno nie zgodzić się z wypowiedzią kompozytora na temat własnego utworu, styl groteski oraz pewnej ekscentryczności nie jest typowy dla Lutosławskiego, jednak ręka Mistrza z Drozdowa jest w nim zdecydowanie rozpoznawalna, niezwykła umiejętność połączenia własnego, nowoczesnego języka muzycznego z ideą tradycyjnej formy *concerto grosso* z niezależnością materiału pomiędzy partiami *concertino* i *concerto*. W warstwie architektonicznej występuje naprzemienność *tutti* – *solo*, części o zmiennym układzie tempa budujące architekturę utworu. Z drugiej strony, nałożenie na barokowy wzorzec formalny ekspresji dalekiej od przepychu, idącej w sferę intelektualnych wrażeń, a nie zmysłowego doświadczenia. Nie jest to kulminacja euforyczna, kompozytor powierzył ją parze solistów. To właśnie w ich przestrzeni kształtuje się narracja zmierzająca do rozwiązania w ostatniej części. Konflikty są bardzo czytelne i muzyczne zarazem; fakturalny, brzmieniowy, zakresu materiału. Jednym dzieło przywołuje na myśl utwory Szostakowicza, dla innych słyszalny jest styl Ravela, groteska typowa dla Prokofiewa czy odniesienie do Strawińskiego, jednak najbardziej czytelny jest w nim sam... Lutosławski.

Klasycyzm w twórczości Lutosławskiego to szczególne nawiązanie do historii wynikające nie tylko z prostego faktu zastosowanego gatunku, ale szerokiego spektrum środków pozamuzycznych. Odwołując się do przywołanej na wstępie klasyfikacji Władysława Tatarkiewicza, można stwierdzić, że harmonia, umiar, równowaga, spokój to własności zarówno dzieł, jak i postawy twórczej kompozytora, szczególna dbałość o doskonałość, podążanie za ideałem. Podane przykłady świadczą o tym, że nie należy utożsamiać postawy klasycznej jedynie z odwoływaniem się do tradycji, a awangardowej z nowatorskim ujęciem. W XX wieku zaciera się różnica pomiędzy tym, co klasyczne a nowatorskie, współczesne a tradycyjne. Wartość estetyczna *Koncertu podwójnego na obój i harfę* tkwi w połączeniu idiomu indywidualnej wypowiedzi artystycznej z intersubiektywnym stylem epoki.

Bibliografia

- Bauman-Szulakowska Jolanta, *Forma sonatowa w XIX i w pierwszej połowie XX wieku, gatunek koncertu od baroku do neoklasycyzmu, przegląd historyczny i analityczny*, Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego, Katowice 2003.
- Gołąb Maciej, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2003.

¹⁴ Cyt. za D. Gwizdalanką, K. Meyer, dz. cyt., s. 279.

- Gwizdalanka Danuta, Meyer Krzysztof, *Lutosławski, Droga do mistrzostwa*, PWM, Kraków 2004.
- Nikolska Irina, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, PWM, Kraków 2003.
- Nowak Anna, *Współczesny koncert polski*, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego, Bydgoszcz 1997.
- Paja-Stach Jadwiga, *Lutosławski i jego styl muzyczny*, Musica Iagellonica, Kraków 1997.
- Paja-Stach Jadwiga, *Witold Lutosławski*, Musica Iagellonica, Kraków 1996.
- Rae Charles Bodman, *Muzyka Lutosławskiego*, PWN, Warszawa 1996.
- Skowron Zbigniew (red.), *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego*, Musica Iagellonica, Kraków 2000.
- Szlagowska Danuta, *Muzyka baroku*, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Gdańsk 1998.
- Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 2006.

A glimpse of classic 20th century Baroque form of the concert on the basis of the Concerto for oboe and harp by Witold Lutosławski

The object of research paper is an attempt to read the Classic looks of the 20th century – Witold Lutosławski on the Baroque form. The author indicates the characteristics of the term classicism in art, which becomes the basis for finding them in Concert for oboe and harp. Shows the elements of the composition, which interacted with the classic trend is characterized by moderation, balancing, peace and respect for tradition. Considering the extent to which the personality of the creator of new standards and standards-setting moves to creative materials. Shows how the Baroque form of the concert could inspire the composer of the 20th century. Genesis and circumstances of the concert is the starting point for the analysis of the work, which is looking for an answer to the question what makes a Concert represents a synthesis of modern musical language, style and compositional techniques with the traditional form of the concerto grosso of the independence of the material between the parties in the concertino and concerto. Characterized by a musical language indicating elements anchored in the past in relation to the characteristics of the thoroughly modern. Responding to the question of whether to base work on the series always assigns a category theme of modernity. Describes the role of the departing design layer architectural form works shape designating the mitral cell by the composer earned and wonders what purpose has back to the classic three-pieces schema. Correlation characteristics of the late composer, among others: back to the melody and structure of motive-themed shows at the same time its belonging to music second mid-20th century. Looking for an answer to the question what a load of expression carry with themselves and why rhythm and quality-metric. Another step is recognizing the direction of narrative story and the elements of music works which have an impact on the formation way. At the end of the reflection appears what is the ability to call their own, modern musical language with the traditional form of the concerto grosso, and also how does the Baroque master in the context of a formal expression of the contemporary far from lavish, moving into the realm of intellectual experience rather than a sensual experience. The author he argues with thesis, that concert is saddled with “lesser species weight”.