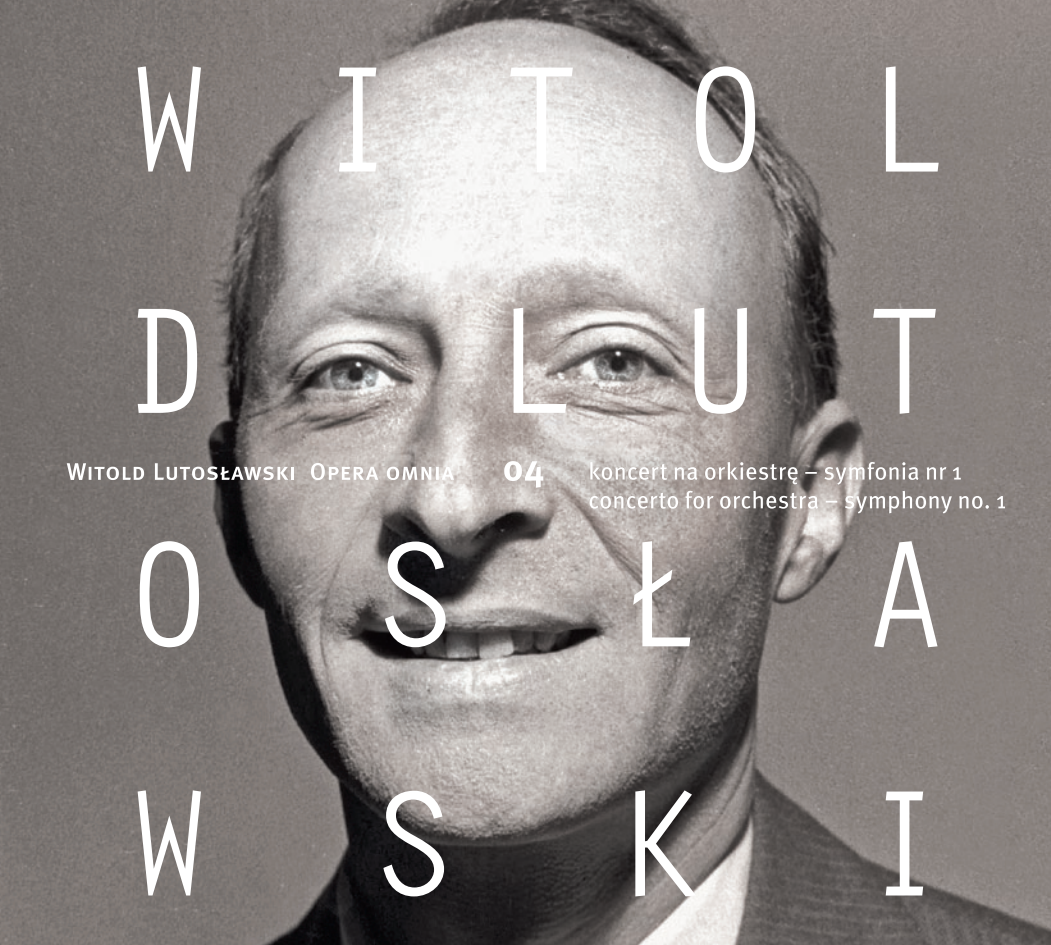


A black and white portrait of Witold Lutosławski, a middle-aged man with a receding hairline, smiling slightly. The portrait is the background for the entire page.

W I T O L

D L U T

WITOLD LUTOŚŁAWSKI OPERA OMNIA

04

koncert na orkiestrę – symfonia nr 1
concerto for orchestra – symphony no. 1

O S Ł A

W S K I

Projekt nagrania wszystkich dzieł Witolda Lutosławskiego

Kierownik artystyczny projektu: Andrzej Kosendiak

Filharmonia im. Witolda Lutosławskiego we Wrocławiu

Witold Lutosławski's Collected Works Release Project

Project's Artistic Director: Andrzej Kosendiak

Witold Lutosławski Philharmonic in Wrocław

WITOLD LUTOSŁAWSKI OPERA OMNIA



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

w ramach programu „Lutosławski 2013 – Promesa”, realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca

Subsidized by the Ministry of Culture and National Heritage

under the “Lutosławski 2013 – Promesa” programme run by the Institute of Music and Dance

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

instytut muzyki i tańca

W

I

T

04 koncert na orkiestrę – symfonia nr 1
concerto for orchestra – symphony no. 1

D

L

Witold Lutosławski (1913–1994)

D

L

O

S

Koncert na orkiestrę (1950–1954)

[30'49]

Concerto for orchestra

1	Intrada	8'01
2	Capriccio notturno e arioso	2'10
3	Passacaglia, toccata e corale	6'09

Symfonia nr 1 (1941–1947)

[27'21]

Symphony No. 1

4	Allegro giusto	5'27
5	Poco adagio	10'38
6	Allegretto misterioso	4'46
7	Allegro vivace	6'29

Czas całkowity

58'23

Total time

Wykonawcy | Performers

Stanisław Skrowaczewski – dyrygent
conductor

NFM Orkiestra Filharmonii Wrocławskiej
NFM Wrocław Philharmonic Orchestra

Spis treści | Contents

Rafał Augustyn

„A cyje to kuniki”?

“So whose horses are these?”

6

Stanisław Skrowaczewski

32

NFM Orkiestra Filharmonii Wrocławskiej

42

NFM Wrocław Philharmonic Orchestra

Rafał Augustyn

„A cyje to kuniki”?

Jest taki rodzaj programów koncertowych, którego wielu słuchaczy nie lubi: dwa obszerne dzieła bliskie w czasie, podobne w formie, ale czymś się różniące; swoiste „mi-parti”. Nie na tyle różne, by zaciekać odmianą, nie dość podobne, by stworzyć jednolitą formę. Powiedzmy – przykład to autentyczny i ongiś kontestowany jako zmarnowana szansa w czasie wizyty renomowanej orkiestry w Polsce – jedna z symfonii Brahmsa i symfonia Francka. Albo symfonia Schuberta i symfonia Schumanna. Albo Prokofiewa i Szostakowicza. Albo dwa paralelne utwory tego samego autora.

Są jednakże dyrygenci, którzy takie programy lubią – i co ciekawsze, potrafią osiągnąć sukces. Taki przykład mamy utrwalony na tej oto płycie. W pierwotnym planie naszej serii *I Symfonia* miała tworzyć parę z *Trzecią*, uzupełniając komplet rozpoczęty nagraniem symfonii „parzystych”. Były jeszcze inne propozycje, zgłaszane przez różnych dyrygentów. Stało wreszcie na tym, że Stanisław Skrowaczewski poprowadzi koncert zbudowany

Rafał Augustyn

“So whose horses are these?”

There is a certain type of concert programme that many listeners are not particularly fond of: two large scale works related in time, similar in form but with a slight difference; a sort of “mi-parti”. Not that different to be interesting in terms of variety, not similar enough to be homogenous in terms of form. For instance – a Brahms symphony coupled with a Franck symphony – an authentic example once regarded as a wasted opportunity during a visit of a famous orchestra to Poland. Or a Schubert symphony and a Schumann symphony; or else Prokofiev and Shostakovich; or two comparable works by the same composer.

There are however conductors partial to this type of programming – and what is more interesting, are capable of achieving success with it. One such example is recorded on this CD. Initial plans for our series envisaged a coupling of *Symphony No. 1* with the *Third* to complement a set of the already recorded “even numbered” symphonies. There were also other suggestions proposed by various conductors. In the end it was decided that Stanisław

jako takie właśnie „mi-parti”: dwa sąsiadujące z sobą dzieła Lutosławskiego, odpowiednio z lat czterdziestych i pięćdziesiątych, oba wieloczęściowe. Najpierw pierwsza ukończona próba wielkiej formy cyklicznej (było jeszcze studenckie niedokończone *Requiem*), a po antrakcie podsumowanie tego, co mniej czy bardziej niekonkretnie zwiemy „neoklasycyzmem” i „folkloryzmem”.

Reputacja obu jest nierówna i paradoksalna. *Koncert na orkiestrę* był i jest najpopularniejszym utworem symfonicznym Lutosławskiego. *I Symfonia* należy do drugiego planu. Bardziej niż sama muzyka utrwała się powtarzana w kółko historia o „formalistycznym” stygmacie nadanym dziełu przez polityków i o chęci wrzucania pod tramwaj – w jednej wersji autora, w drugiej tylko partytury. Po pierwszej serii wykonań pod batutą Fitelberga *Symfonią* najchętniej dyrygował sam jej twórca, szczególnie pod koniec życia. Inni sięgali po nią wyjątkowo (ale warto pamiętać, że wśród tych „innych” znalazł się w 1959 roku Leopold Stokowski). Potem utwór zszedł do czyśćca i był raczej niedoceniany. Nie zdradzę wielkiego sekretu mówiąc, że także Stanisław Skrowaczewski do entuzjastów *Pierwszej* nie należy i że namawiał nawet kompozytora do wycofania jej z obiegu. Ale nie przeszkodziło to mu w stworzeniu kreacji, która wielu słuchaczom, w tym niżej podpisanemu, i wielu wykonawcom wśród wrocławskiego zespołu, otworzyła oczy na nieprzeczuwane potencjały i perspektywy dzieła. (Na prawach „mi-parti” dodajmy, że inny wybitny polski kapelmistrz, współautor olśniewających interpretacji *Koncertu na orkiestrę*, nie ceni z kolei tej kompozycji, uważając ją za bierną powtórkę z Bartoka).

Skrowaczewski would conduct a concert structured in a sort of “mi-parti” form: two adjacent works by Lutosławski, from the 1940s and 1950s respectively, both multi-movement pieces, beginning with a first completed attempt at large-scale cyclic form (in addition to an unfinished *Requiem* from his student days), followed after an entr’acte by a summation of what we loosely term “neoclassicism” and “folklorism”.

The reputation of both is disparate and paradoxical. *Concerto for orchestra* was and remains Lutosławski’s most popular symphonic piece. *Symphony No. 1* belongs to his secondary works. More entrenched than its music is the often-repeated story about the “formalistic” stigma attached to the work by politicians and about a desire to push under a tram – in one version the composer and in another only his score. Following a first series of performances under the baton of Fitelberg, the composer preferred to conduct the work himself particularly towards the end of his life. Others reached for it only occasionally (memorably among those “others” Leopold Stokowski in 1959) after which the work entered the realm of purgatory and remained underrated. I will not be revealing a great secret by saying that Stanisław Skrowaczewski is not an enthusiast of the *First* and even encouraged the composer to withdraw it from circulation. However this did not prevent him from creating a masterpiece, which for many listeners, myself included, and many members of the Wrocław ensemble was an eye-opener in terms of the work’s untapped potential and perspective. (In keeping with “mi-parti” prerogatives, let us add, that another distinguished Polish Kappelmeister, co-author of brilliant interpretations of *Concerto for orchestra*, has little regard for this composition and considers it a second-rate repetition of Bartók).

Andrzej Chłopecki w swym pośmiertnie wydanym *PostSłowniu*, przewodniku po muzyce Lutosławskiego, rysuje analogię między jego czterema symfoniąmi a czterema częściami *Muzyki żałobnej*. *Prolog – Metamorfozy – Apogeum – Epilog*. Analogia ciekawa i inspirująca, choć może bardziej jako punkt wyjścia niż dojścia; fakt jednak niezbity, że w *œuvre* Lutosławskiego *Pierwsza* jest bardziej prologiem niż pierwszym aktem: tym byłby raczej *Koncert na orkiestrę*.

Symfonia została ukończona w roku 1947, *Koncert* w 1954. Lutosławski zawsze pracował powoli i z namysłem; w pierwszym przypadku „pomogła” mu także historia: początkowe wyobrażenia o symfonii pochodzą sprzed II wojny, na czas okupacji przypada spora część właściwej pracy, a także składowe mikroformy kompozytorskie – polifoniczne studia, z których trochę materiału wejdzie do ostatecznej wersji dzieła. Premiera odbyła się na radiowym koncercie w Katowicach: 1 kwietnia 1948 roku Grzegorz Fitelberg poprowadził swój zespół z wyśmienitym rezultatem, sądząc z zachowanych głosów słuchaczy – choć na przykład Kazimierz Sikorski pisał do dyrygenta, że choć „ogólne wrażenie b. dobre”, a „kilka miejsc doskonale pięknych”, to całość to „chyba muzyka nie radiofoniczna”. (Coś jest na rzeczy – może wrócimy do tego przy innej okazji).

Koncert na orkiestrę, napisany na zaproszenie Witolda Rowickiego dla prowadzonej przez nich Filharmonii Warszawskiej, rodził się lat pięć. Propozycja została złożona w roku 1950, premierę Rowicki poprowadził 26 listopada 1954 roku w sali „Romy”, dawnego Domu Katolickiego, dziś teatru musicalowego, wówczas służącego zarówno Filharmonii, jak Operze, ich siedziby bowiem nie były jeszcze po wojnie odbudowane.

In his posthumous edition of *PostWord*, a guide to the music of Lutosławski, Andrzej Chłopecki draws an analogy between the composer's four symphonies and the four movements of his *Funeral Music. Prologue – Metamorphosis – Apogee – Epilogue*. An interesting and inspirational analogy, albeit more as a point of departure rather than of arrival; however the fact remains that in the *oeuvre* of Lutosławski the *First* is more of a prologue than a first act, which in this case relates rather more to *Concerto for orchestra*.

The *Symphony* was completed in 1947, the *Concerto* in 1954. Lutosławski always worked slowly and diligently; in the first instance “aided” also by history: first sketches for the symphony come from before the Second World War, while the vast part of the actual work, as well as its compositional microform components – polyphonic studies, of which some material was to find its way into the final version of the work was done during the period of Nazi occupation. The work received its premiere during a Radio concert in Katowice where on April 1st 1948 Grzegorz Fitelberg conducted his ensemble with excellent results, judging by extant listener reports – though for example Kazimierz Sikorski wrote to the conductor that despite “a v. good general impression” and “several instances of exquisite beauty” on the whole “perhaps this is not music for Radio broadcast”. (There is something in it – perhaps we will return to it on another occasion).

Concerto for orchestra, commissioned by Witold Rowicki for the Warsaw Philharmonic where he was director at the time, took five years to complete. Originally commissioned in 1950, its premiere was conducted by Rowicki on 26th November 1954 in the “Roma” concert hall of the once Catholic Centre, today a musical theatre, which at the time served as a venue for the Philharmonic and Opera whose buildings had not yet undergone post-war reconstruction.

I Symfonia ma tradycyjny układ czteroczęściowy: allegro sonatowe – część wolna w symetrycznej formie trójdzielnej – scherzo (również trójdzielne) – finał. Pierwsza część to prawdziwe „allegro giusto”; allegro jak się patrzy. Dwa tematy: pierwszy podany przez trąbkę, a potem wysokie smyczki, drugi przez niskie smyczki, a potem tutti. Regularne, polifonizujące przetworzenie pierwszego tematu z bardzo „lutosławskimi” splotami fletów, harfy, czelesty i fortepianu, dalej kulminacja z tematem drugim w augmentacji, a po niej prawidłowa reprzyza z kodą jakby w funkcji zmyłkowego przetworzenia z końcowym akcentem. Jest jeszcze pomysłowa krótka seria powtarzanych grup dźwięków, w fazowym przesunięciu między grupami instrumentów, nieodparcie kojarząca się z zakończeniem drugiej części... *Koncertu na orkiestrę* Bartoka. Bartokowski, a może i bergowski ton pobrzmiewa też w ciemno brzmiącym początku wolnej części. Tu rzecz charakterystyczna: najbardziej wyrazisty element jest nie na początku, lecz na końcu melodii: opadające trytonowe frazy, szeroko komentowane jako odnoszące się do *III Symfonii* Alberta Roussela. Wyrażnie motyw ten spodobał się Lutosławskiemu: w reprimie powtórzy go wielokrotnie i spotęguje w kulminacji. Środkowy odcinek zaczyna się niezwykle pomysłową sekwencją krótkich tryłów (w smyczkach podbarwionych werblem) i pizzicatowego kontrapunktu. Wystarczyłoby to w zupełności, ale Lutosławski dodaje jeszcze osobiście kontrastujące prokofiewowskie groteskowe motywy obojów (wzięte z kontrapunktycznych ćwiczeń pisanych podczas okupacji), które większość biografów komentuje z pewnym przekąsem, a i sam autor nie miał dla nich najlepszego słowa. Rozwija się to jednak ciekawie, choć nieoczywiście, w połączeniu z repetycjami jakby z pierwszej części, kantyleną skrzypiec – jakby z Szymanowskiego, i szczególnym zagęszczeniem faktury jakby z eksperymentalnych wczesnych symfonii Szostakowicza

Symphony No. 1 follows a traditional four-movement scheme: sonata allegro – slow movement in symmetrical tripartite form – scherzo (also tripartite) – finale. The first movement is a true “allegro giusto” whichever way you look at it. Two subjects: the first announced by the trumpet followed by the higher strings, the second by lower strings followed by tutti. A regular polyphonic-like development of the first theme with typically “Lutosławskian” woven textures of flutes, harp, celesta and piano, then a culmination with the augmented second theme followed by a legitimate reprise with coda seemingly designed as a misleading development with a final accent. In addition there is an ingenious short series of tonal group repetition periodically shifting between groups of instruments, irrefutably reminiscent of the second movement’s finale in... Bartók’s *Concerto for orchestra*. A Bartokian, or perhaps a Bergian tone also resounds in the dark sounding opening of the slow movement. Here characteristically, the most expressive element comes not at the beginning but at the end of the melodic line: falling tritone phrasing, widely commented on as alluding to Albert Roussel’s *Symphony No. 3*. Clearly Lutosławski had a liking for this motif, which is repeated persistently in the reprise and greatly augmented in the climax. The middle section opens with an exceptionally ingenious sequence of short trills (with added colour from a drum-roll in the strings) and pizzicato counterpoint. As if this were not enough, Lutosławski adds some more oddly contrasted Prokofiev-like grotesque motifs in the oboe (taken from his contrapuntal studies written during the Occupation), which many biographers comment on with a certain amount of irony and about which the composer himself did not have many kind words to say. However everything unfolds in an interesting, albeit inconspicuous manner through the juxtaposition of repetitions

(które wówczas nie mogły być Lutostawskiemu znane). Po niemal obsesyjnych prezentacjach „rousselewskiego” motywu z trytonami całość się wygasza i zamiera na akordzie niby w głównej tonacji E, ale brzmiącym obco i zagadkowo, zdecydowanie nie tonicznie.

A może jest to harmonia zawieszona nad *dis*, od którego rozpoczyna się kolejna część, scherzo *allegretto misterioso*, część o największym materii pomieszanu: mamy tu rytmiczne ciągi dźwięków dwunastotonowej skali (co nie ma nic wspólnego z dodekafonią Schönberga, ale wiele – z własnym systemem porządkowania dźwięków przez Lutostawskiego) pointowane asymetrycznymi chrząknięciami dętych, dalej lekko ludowo pobrzmiewające zaśpiewy przechodzące nagle w niby-ravelowskie ułamki walca, potem rozwinięcie ciągów pizzicatowych, znów śpiewne kantyleny przerywane co chwila cierpkimi motywami dętych. Osobliwe to wszystko. Trio scherza, w kanonicznej wersji z reguły lżej instrumentowane, tu jest masywnym i dość – przynajmniej – topornym ciągiem akordów przedzielanych rozmowami różnych grup orkiestry. Ostatnie ogniwo zapowiada chwyt, który stanie się znakiem rozpoznawczym *Koncertu na orkiestrę*: niskie pochody pizzicat z początku zamieniają się w lekkie, jasne staccata fletów. Powraca jeszcze kantylenowy zaśpiew, po czym rzecz kończy się rodzajem rekapitulacji ułamków materiału poprzednich odcinków, co jest logiczne i brzmi efektownie, ale w sumie wydaje się cokolwiek enigmatyczne. Po drodze zdarzy się niemal cytaty (pewnie nieświadomy) z Ravela: to *Piękna i bestia*, dialog „wysokiego” z „niskim”, powoli zbliżającymi się do siebie.

seemingly from the first movement with the strings' melodic line – as if taken from Szymanowski, together with particularly dense textures as if borrowed from the early experimental symphonies of Shostakovich (which at the time Lutosławski could not have been familiar with). Following the near obsessive presentations of the “Roussel-like” tritone motif everything subsides and dies away on a chord supposedly in the main key of E, yet sounding alien and enigmatic and decidedly atonal.

Perhaps it is harmonic stasis suspended in D sharp that opens the next movement's scherzo *allegretto misterioso*, a movement with the greatest mixture of sound matter: here we have rhythmic sequences of the twelve-note scale (having nothing in common with Schoenberg's dodecaphonic techniques, but much – with Lutosławski's own system of pitch organization) punctuated by asymmetrical grunts from the brass, then slightly folk-sounding chants transposed into quasi-Ravelesque waltz fragments followed by evolving pizzicato sequences and again lyrical melodic lines interrupted by wry motifs from the brass. All very uncanny. The scherzo trio, as a rule more lightly orchestrated, here comes across as a massive and – let's face it – somewhat coarse sequence of chords separated by dialogues of various orchestral groups. The final section heralds a gesture that was to become the trademark of *Concerto for orchestra* where the opening sequence of pizzicatos in the lowest register are transformed into light and bright flute staccatos. A cantilena-like chant returns once again and everything closes with a type of recapitulation of fragmented material from previous sections, which is logical and sounds effective yet overall seems somewhat enigmatic. Along the way we come across what could almost be a quote (perhaps unconsciously intended) from Ravel's *Beauty and the Beast*, a dialogue of “the high” and “the low” slowly coming closer together.

Najosobliwsza wydaje się część ostatnia, rodzaj sonatowego ronda znów z mozaikową przemiennością odcinków, dość nieregularnego. Jeśli uznać, że posądzenie symfonii o „formalizm” miało jakiegokolwiek podłoże w samej muzyce, a nie było tylko batem dyscyplinującym twórcę, można sądzić, że „formalistyczny”, czyli po prostu trudno zrozumiały w tradycyjnych kategoriach, byłby właśnie ów finał, skądinąd pełen smacznych i efektownych pomysłów, ale niezbyt konsekwentny w dramaturgii (bardzo ciekawie pisze o tym Meyer – widać, jak biograf-historik oddaje tu pola koledze-kompozytorowi!).

W sumie dzieło może niedoskonałe, jak wiele „pierwszych symfonii”, ale intrygujące i na pewno godne lepszego losu niż ten, który mu zgutowano; profesor Sikorski utrafił w sedno.

Budowa *Koncertu na orkiestrę* jest bardziej oryginalna. Trzy przedzielone pauzami części mają nierówną długość i wagę: analitycy dostrzegą tu załączki późniejszej typowej dla Lutosławskiego formy zestawiającej „części wstępne” z „częścią główną” (jak to z niemiecką lapidarnością określa Martina Homma, „zweitelig-endbetonte Form”). *Intrada* ma jednolity przebieg z trzema wyrazistymi tematami osadzonymi na charakterystycznym dla Lutosławskiego metrum trójdzielnym (trójdzielnym do kwadratu, w takcie 9/8). Druga łączy dwa odrębne światy: zwiewne *capriccio* i *arioso*, które – wbrew możliwym oczekiwaniom – nie jest liryczną pieśnią,

The fourth movement, a somewhat irregular type of sonata rondo again with kaleidoscopically changing elements, is the most curious. If one were to accept that the accusations of “formalism” levied against the symphony were somehow based on its musical content and not a mere disciplinarian whip used against the composer, one would judge as “formalistic”, namely difficult to understand in traditional, this particular finale, which albeit replete with tasteful and effective ideas is somewhat incoherent in its dramaturgy (a subject Meyer writes interestingly about – one can see how the biographer-historian here leaves the field clear for his fellow composer!).

On the whole perhaps not a perfect work like many “first symphonies”, nevertheless intriguing and certainly worthy of a better fate than the one meted out to it; Professor Sikorski hit the nail on the head.

* * *

The formal structure of *Concerto for orchestra* is more original. The three movements divided by pauses are varied in length and dramatic weight; here analysts detect the first seeds of “introductory movement” and “main movement” juxtaposition typical of Lutosławski’s later formal procedures (described with German precision by Martina Homma as “zweitellig-endbetonte Form”). The *Intrada* unfolds in a uniform manner with three clearly defined themes in characteristically Lutosławskian triple metre (triple squared in 9/8). The second movement unites two extreme worlds: an ethereal *capriccio* and *arioso*, which – contrary to ex-

snutą przez jakąś wiolonczelę, róg czy klarnet, lecz zamaszystą, retoryczną wypowiedzią trąbek o raczej sygnałowym niż śpiewnym charakterze, która przejęta przez smyczki może budzić – rzadkie w tym dziele i chyba przypadkowe – asocjacje węgierskie, przypominające kulminację środkowej części *Koncertu* Bartóka.

Wreszcie zajmująca ponad połowę dzieła część trzecia ma trzy odcinki, czy lepiej powiedzieć – trzy formy składowe. Zaczyna się prezentacją ascetycznego motywu passacaglii, na której rosną coraz bardziej okazałe i ekspresyjne wariacje. Schematyzm odcinkowej formy przełamany jest asynchronicznym wobec tematu rozplanowaniem wariacji, co jest załączkiem często później przez Lutosławskiego rozwijanej formy łańcuchowej. Dochodzimy do silnie emocjonalnej kulminacji, po czym wszystko się wygasza i zamiera w najwyższym rejestrze. Pełna humoru *Toccata* z tematem, który tu akurat nie ukrywa swej ludowej proveniencji, również wygasza się, aby ustąpić miejsca archaizowanemu chorałowi, wprawdzie delikatnie zarysowanemu, później ogromniejącemu w strzelistym tutti, gdy po repryzie *Toccaty* powróci jeszcze raz w kodzie całości. Lutosławski podsumowuje tu całe dzieło, tak skrupulatnie, że aż... cokolwiek nadmiernie. Skłoniło to Stanisława Skrowaczewskiego do skrótu, niewielkiego i niedostrzegalnego dla nieobeznanych z *Koncertem* słuchaczy; jak zapewnia dyrygent – autoryzowanego, co byłoby ewenementem u kompozytora dbającego o finalność i integralność muzycznego tekstu.

pectation – is not a lyrical song spun by cello, horn or clarinet but a sweeping and rhetorical statement from the trumpets of a signalling rather than lyrical character, which when taken over by the strings may trigger – rare in this work and probably coincidental – Hungarian associations recalling the climax of the middle movement of Bartók's *Concerto*.

Finally, the last movement of over half the work's duration consists of three sections – or better still – three compound forms. It opens with the presentation of an ascetic pas-sacaglia motif from which increasingly imposing and expressive variations are generated. The schematicism of the serial form is overcome by a thematically asynchronous variation arrangement, which was to be at the core of Lutosławski's later development of his chain technique. We then reach a strongly emotional climax after which everything subsides and dies away in the highest register. The humorous *Toccata* theme, which actually here does not conceal its folk provenance, also subsides and makes way for an archaic-like chorale, at first delicately sketched, later massively expanded in an explosive tutti, to return once more in the coda after the *Toccata*'s reprise. Here Lutosławski sums up the whole work so scrupulously that it seems... almost excessive. This prompted Stanisław Skrowaczewski to make a minor cut indiscernible to listeners unfamiliar with the *Concerto*; nonetheless as per the conductor's assurances – authorised, albeit unprecedented for a composer concerned about the final outcome and integral content of his musical material.

Koncert oparty jest na prawdziwym materiale ludowym, wziętym z mazowieckich tomów monumentalnej dziewiętnastowiecznej antologii Oskara Kolberga. Głupio przyznawać się do ignorancji, ale gdy w latach studenckich słuchałem utworu, jego ludowy materiał dawał o sobie znać w paru zaledwie miejscach: lirycznym łączniku *Capriccia* i oczywiście głównym temacie Toccaty. Tymczasem jest on wszechobecny. W symfonii takiego materiału – jak twierdzą zgodnie biografowie – nie ma, choć trudno powstrzymać się przed skojarzeniami z ludowym graniem już na samym początku, w temacie po pierwszych akordach. Ale po prawdzie – i tu, i tam nie o „granie” chodzi. Lutosławski to nie Szymanowski (skądinąd idol młodości), ani Bartók (*sui generis* mistrz i punkt odniesienia). Nie chce ewokować atmosfery wiejskiej zabawy czy ceremonii, nie szuka „rasy”, archetypów, korzeni kulturowych, lecz mikrostruktur i budulca. Do takiego postępowania miał swego ucznia zachęcać nauczyciel i imiennik Lutosławskiego, Witold Maliszewski. Wybór materiału ludowego nie ma zatem nic wspólnego z romantyczną nostalgią czy ludomanią symbolistów; mimo czasowej zbieżności także niewiele łączy go z socrealizmem: był to element idiomu muzycznego epoki, tak przed wojną, jak i po wojnie, a nawet podczas.

Sposób, w jaki ów budulec przerabia się i wykorzystuje, został opisany dokładnie i wielogłosowo: zajmowali się tym Zofia Lissa i Józef Chomiński, Jim Samson i Charles Bodman Rae, Danuta Gwizdalanka i Krzysztof Meyer, Martina Homma i Andrzej Chłopecki. A nawet – sześć dekad temu – Bogusław Schaeffer, później Lutosławskiemu raczej niechętny. Zainteresowanie nieprzypadkowe: transformacje te to działanie mistrzowskie. Czysto muzyczny słuch Lutosławskiego jest bezbłędny, a umiejętność wyszukania ciekawego materiału – godna Sherlocka Holmesa. Weźmy przykład najśłynniejszy, sam początek *Intrady*. Oto oryginalna wersja melodii:

The *Concerto* is based on authentic folk material taken from the Mazovian tomes of Oskar Kolberg's monumental 19th century anthology. I'm ashamed to admit my ignorance, but when listening to the work during my student years, I could only detect its folk material in barely a few places: the lyrical *Capriccio* link and of course the principal *Toccata* theme. As it turns out it is omnipresent. In the symphony such material – on which all biographers are in agreement – is nonexistent, even though right from the opening chords of the first subject one cannot help drawing comparisons with folk playing. Yet in truth – both here and there it is not a matter of “playing”. Lutostawski is not Szymanowski (albeit an idol of his youth) or Bartók (his *sui generis* master and point of reference). He does not want to evoke an atmosphere of peasant revelry or ceremony, does not seek “ethnicity”, archetypes or cultural roots but rather microstructures and building materials. Lutostawski's teacher and namesake, Witold Maliszewski allegedly encouraged his pupil in these proceedings. Hence his choice of folk material has nothing in common with romantic nostalgia or the folk-mania of symbolists; and despite the times has little to do with social realism: it was an element of the era's musical idiom, both before, after and even during the war.

The manner in which the building material is developed and exploited has been written about in depth by many: Zofia Lissa and Józef Chomiński, Jim Samson and Charles Bodman Rae, Danuta Gwizdalanka and Krzysztof Meyer, Martina Homma and Andrzej Chłopecki. Even – six decades ago – by Bogusław Schaeffer, albeit later rather ill-disposed towards Lutostawski. Such interest was fully warranted: these transformations were masterfully done. Lutostawski's purely musical ear was flawless and his ability of uncovering interesting material – worthy of Sherlock Holmes. Let us take the most famous example, the opening of the *Intrada*. Here is the melody's original version:



A cy mi to dziwna zo-na, mam ich siedem, ós-ma doma, hoła ho-ła hej, hej ho - la, ós - ma doma.

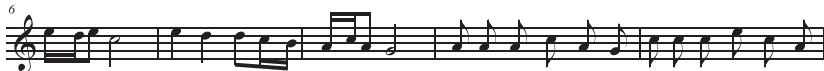
Lutosławski rozmontowuje ją na części, przedłuża ostatnie dźwięki, polifonicznie nakłada pierwsze i dalsze frazy i majstruje z tego okazałą, kilkupiętrową budowlę, mocno stojącą na potężnym, ostinatowym *Fis*. Daje do tego kapitalny końcowy akcent (gdyby nie typowe dla kompozytora nieparzyste metrum, mógłby znaleźć zastosowanie w muzyce rockowej) i na przedłużonym brzmieniu może ustawić kolejny głos kontrapunktujący.

Drugi przykład, z *Capriccia*: motyw z piosenki o Kazi, która „skoczyła za Dunaj” i straciła, hm, reputację (a może i życie – końcowe „utonie / a to nie” jest grą słowną), staje się ważnym strukturalnie ozdobnikiem:

O. Kolberg, *Mazowsze*, cz. V, nr 333



Sko - cy-ła Ka-zia na Du-naj a Ja-si cek sie__ za-du mał Za ski-daj-cie



sie__ cie na to mło-de__ dzie - wce Mia-ła być wiel-mo-zna a te-raz nie mo-zna



u to - - - nie, bo to nie.



A cy mi to dziwna zo-na, mam ich siedem, ós-ma doma, hoła ho-la hej, hej ho - la, ós - ma doma.

Lutosławski dismantles it into sections, elongates the last notes, polyphonically layers the first and sequential phrases and comes up with an imposing, several storey structure firmly positioned on a mighty *ostinato* F sharp. To this he adds a splendid final accent (if not for the composer's characteristically uneven metre, it could be exploited in rock music) on whose prolonged sound another contrapuntal voice entry can be placed.

A second example, from the *Capriccio*: a motif from a song about Kazia, who “jumped over the Dunaj” and lost, hmm... her reputation (or perhaps her life – the final “she’ll drown / not go down” is a play on words), becomes an important structural ornament:

O. Kolberg, *Mazovia*, vol. V, No. 333



Sko - cy-ła Ka-zia na Du-naj a Ja-si cek sie__ za-du mał Za ski-daj-cie



sie__ cie na to mło-de__ dzie - wce Mia-ła być wiel-mo-zna a te-raz nie mo-zna



u to - - nie, bo to nie.

Trzeci, to piosenka „od Skierniewic” z litanią członków imaginacyjnego haremu osiemnastu żon bohatera (z perspektywą doangażowania jeszcze dwóch do pełnej dwudziestki). Z niej będzie pochodził nie tylko temat toccaty, lecz także *ground* passacaglii.

O. Kolberg, *Mazowsze*, cz. II, nr 421



Wreszcie transformacja bodaj najbardziej wyrafinowana: melodia *A gdziez mnie odjezdzas, Walusieńku panie?*, z której Lutosławski destyluje ekstrakt do tak odległych ingrediencji, jak drugie tematy *Intrady* i *Toccaty*, oba o niezwykłym stężeniu ekspresji, zaledwie prze-czuwanych w bezpretensjonalnej piosence o udającym się w zaloty chłopaku. I oba zupełnie nie ludowe.

O. Kolberg, *Mazowsze*, cz. II, nr 10



The third is a song “from Skierniewice” with a litany by members of the hero’s imaginary harem of eighteen wives (with a potential for engaging a further two to complete a set of twenty) from which not only the toccata theme but also the passacaglia ground bass stems.

O. Kolberg, *Mazovia*, vol. II, No. 421



Finally perhaps the most refined transformation of the melody *A gdzie mnie odjeżdzas, Walusieńku panie?* (Where are you off to my lord Walusieniek?) from which Lutosławski distills extracts from such far-removed ingredients as the second themes of *Intrada* and *Toccata*, both with unusual intensity of expression, albeit hardly discernible in the unpretentious song about a young boy’s courtship, and both completely un-folk like.

O. Kolberg, *Mazovia*, vol. II, No. 10



Zatem, „cyje to kuniki” ciągną wóz z pierwszymi wielkimi dziełami Lutosławskiego? Na wiejskiej szkapie można dojechać najwyżej do stacji dyliżansu. A dalej ciągną już sprawione w trasach konie pocztowe: Bartók, Strawiński, Roussel (choć tylekroć przywoływane pokrewieństwo z – lubianą przez Lutosławskiego – jego *III Symfonią* wydaje mi się niezbyt bliskie). Szymanowski z *Harnasiów* i *IV Symfonii*. Może jednak – niezbyt przez „Lutosa” ceniony – Szostakowicz, tylko bez jego mahleriady. Ale i romantycy: *Nocnego kaprysu* nie byłoby bez scherz Berlioza i Mendelssohna, a strukturalne paradoksy na styku melodii i harmonii są nieodległe od genialnych kalamburów Brahmsa – podobnie jak jego pomysłowość w nadbudowywaniu struktur nad pedałowym basem przydaje się w konstruowaniu *Intrady*. *Post quem est non propter quem*: Lutosławski, powiedzmy raz a dobrze, ma tak wiele własnego kapitału, że pożyczki, wiejskie czy uczone, nie zmieniają struktury własności. Nawet pokrewieństwa z *Koncertem na orkiestrę* Bartóka, choć ewidentne, nie mają wpływu na tożsamość młodszego dzieła.

Lutosławskiego nie sposób nazwać „melodystą” w takim sensie, jakim są nimi Schubert, Czajkowski, Prokofiew, czy – bliżej naszych czasów – Luciano Berio czy Tadeusz Baird. Nie posługuje się długimi i zróżnicowanymi liniami melodycznymi, które mówią same za siebie, także oderwane od kontekstu. Nie znaczy to, że nie potrafi napisać pięknej melodii: chyba każdy znający jego muzykę ma w pamięci frazy z *Koncertu wioloncelowego*, *III* czy *IV Symfonii*. Skarbnicą pięknych melodii są też – pamiętajmy o tym! – estradowe piosenki „Derwida”. Także w naszych dwóch dziełach nie brak wyrazistych linii. Ale te melodie mają rys wspólny: są bardzo „konstruktywistyczne”, zbudowane z małych odrębnych całości, niemal nigdy nie łączące się z innymi pierwszoplanowymi melodiami i – zróbcie Państwo eksperyment – tracące cały swój urok po wyjęciu z opakowania. Ale mimo to potrafią urzekać. Tajemnica polega

So “whose horses” are drawing the carriage carrying Lutosławski’s first great works? With a rural nag, at best it can make it to a coach house. Further along the route it is drawn by post horses: Bartók, Stravinsky, Roussel (though the often alluded to kinship with his *Symphony No. 3* – which Lutosławski was partial to – seems to me a little far-fetched), and Szymanowski from *Harnasie* and *Symphony No. 4*. Or perhaps – the unappreciated by “Lutos” – Shostakovich, only without his Mahlerianisms. Not to mention the Romantics: without the scherzos of Berlioz and Mendelssohn there would be no *Nocturnal caprice*, while structural paradoxes where melody and harmony overlap are not that far removed from Brahms’ ingenious puns – just like his ingenuity of raising structural patterns above the bass pedal is useful in constructing the *Intrada. Post quem est non propter quem*: Lutosławski, let it be said once and for all, has so many personal assets that no amount of borrowing, folk or learned, alters the structure of his personal property. Even associations with Bartók’s *Concerto for orchestra* have no bearing on the identity of the younger work.

One can hardly call Lutosławski a “melodist” in a way one can Schubert, Tchaikovsky, Prokofiev or – more recently – Luciano Berio or Tadeusz Baird. He does not exploit long and varied melodic lines, which speak for themselves even when taken out of context. Which does not mean he is incapable of writing a beautiful melody: anyone familiar with his music is able to recall phrases from his *Cello Concerto*, *Symphony No. 3* or *No. 4*. His “Derwid” hit songs – let us not forget – represent another treasure trove of beautiful melodies. Neither is there a shortage of clear melodic lines in our two recorded works. However these melodies share a common feature: they are extremely “constructivist”, made up of minute separate entities, hardly ever linked to other of the principal melodies – and if experimented with – lose their charm when taken out of their packaging. Nevertheless they are enchant-

na właściwym ujęciu we właściwym czasie: Lutosławski wie, jak je zinstrumentować, czym przygotować, jaką dodać harmonię zmieniającą sens, czym wspomóc rytm, wreszcie – jak je zakończyć i w co przekształcić (choć tu nie jestem pewien, czy zawsze odnosi sukces).

Całość może sprawiać wrażenie wielkiej i niezmiernie skomplikowanej budowli; rzut oka na partyturę pokazuje, że jest to osiągnięte ze zdumiewającą ekonomią formy. Polifoniczne sploty *Intrady* przypominają raczej Haendla niż Bacha: dwugłosowa imitacja nad stałym *continuo* plus krótka fraza kontrapunktu, a jednak brzmi to jak wypełniona faktura wielogłosowa. Zwiewne biegniki *Capriccia* to jednogłos, ale w krytycznych momentach tak zabarwiony akordami, by ich imaginacyjne brzmienie jeszcze przez chwilę towarzyszyło samotnemu ciągowi dźwięków. Cały koncert pełen jest takich prostych pomysłów, na które jednak trzeba wpaść: otchłanne *Fis* kontrabasów, kotłów, harfy i fagotów na samym początku zamienia się w wiszące u sufitu *fis* dzwonków z eterycznym tłem smyczkowych flażoletów. To samo stanie się z tematem *Passacaglii*. A ów temat, wyekstrahowany z piosenki o osiemnastu żonach, ma w sobie chwyt wart „wszystkie pieniądze”: to nagła i pozornie bezcelowa zamiana trójdzielnego rytmu na dwudzielną w dwóch miejscach, co wyposaża całość w znacznie bogatsze perspektywy.

ing. The secret relies on the right approach at the right time: Lutosławski is well versed in their orchestration and treatment, knows which sense-changing harmony to add, what rhythmic support to give and finally how to bring them to a close and transform them into other entities (although here I'm not quite sure whether he always succeeds).

The work in its entirety gives an impression of a large-scale and highly complicated structure; one glance at the score shows this is achieved with amazing economy of form. The *Intrada's* polyphonically woven textures are reminiscent of Handel rather than Bach: two-voice imitation on a continuous bass line plus a short contrapuntal phrase, and yet it sounds like a fully developed multi-voice texture. The *Capriccio's* diaphanous runs are monodic, yet in pivotal moments chromatically treated allowing the solitary sequence of notes to be accompanied for a little while by their imaginary sound. The entire concerto is replete with these simple ideas, which however one discovers by chance: the fiendish *F sharp* in the double basses, timpani, harp and bassoons of the opening is transformed into a ceiling-reaching *f sharp* of bells against an ethereal background of string flageolets. The same happens with the *Passacaglia* theme, which extracted from the song about eighteen wives has a twist worthy of "all the money in the world": a sudden and seemingly pointless change from triple to duple rhythm in two places, which gives the whole far greater perspective.

* * *

I jeszcze (jeszcze?) zupełnie subiektywna glossa. Należę do wielbicieli Lutosławskiego, acz nie bezkrytycznych. Jest kilka dzieł, które kocham; wiele, które podziwiam; grono takich, które „dają satysfakcję”; parę, nad którymi muszę się namyślać i garść takich, których nie rozumiem (a jeśli rozumiem, to tym gorzej dla nich). Ale żadne z nich nie staje się za każdym razem źródłem takiej prostej radości, nieustannej frajdy w obcowaniu, jak *Koncert na orkiestrę*. I pewnie jest nas takich wielu. Banat? Życzyłbym takich banalnych słuchaczy niejednemu mistrzowi dawnemu i nowemu.

And another (another?) entirely subjective gloss. I am a great admirer of Lutosławski, albeit a discriminating one. There are some works, which I love; many which I admire; a host that “give satisfaction”; a few I have to think about and a handful of those I do not understand (and if I did, so much the worse for them). Yet each time, none are a source of such simple joy and constant delight as the *Concerto for orchestra*. A platitude? I would wish many an old and new maestro such platitudinous listeners.

Translation: Anna Kaspszyk

I

T

Stanisław
Skrowaczewski

L





Stanisław Skrowaczewski

dyrygent

Zajmuje wyjątkową pozycję na międzynarodowej scenie muzycznej, będąc jednocześnie jedną z najwybitniejszych postaci współczesnej dyrygentury i wysoko cenionym kompozytorem. W 2013 roku, w wieku 90 lat, Skrowaczewski jest jedynym, najstarszym artystą, który stale dyryguje i komponuje, nieustannie osiągając na tych polach sukcesy.

Urodził się w 1923 roku we Lwowie. Mając 4 lata, rozpoczął naukę gry na fortepianie i skrzypcach. W wieku 7 lat skomponował pierwszy utwór symfoniczny, w wieku 11 lat zagrał pierwszy recital fortepianowy, a dwa lata później grał i dyrygował *III Koncertem fortepianowym* Beethovena. Rana ręki, jaką odniósł w czasie wojny, przekreśliła jego karierę pianistyczną. Artysta skoncentrował się więc na kompozycji i dyrygenturze. W 1946 roku został dyrygentem pierwszej polskiej orkiestry symfonicznej we Wrocławiu (tzw. pierwszej Filharmonii), a następnie dyrektorem Filharmonii Śląskiej w Katowicach (1949–54), Filharmonii Krakowskiej (1954–56) oraz stałym dyrygentem Filharmonii Narodowej w Warszawie (1956–59).

Stanisław Skrowaczewski

conductor

He commands a rare position in the international musical scene, being both a renowned conductor and a highly-regarded composer. He has conducted all the top orchestras during his long and distinguished career, and now in his 90th year Skrowaczewski is the oldest working major conductor.

Born in 1923 in Lwów, Poland, Skrowaczewski began piano and violin studies at the age of four, composed his first symphonic work at seven, gave his first public piano recital at eleven, and two years later played and conducted Beethoven's *Piano Concerto No. 3*. A hand injury during the war terminated his keyboard career, after which he concentrated on composing and conducting. In 1946 he became the conductor of the first Polish symphony orchestra in Wrocław (also called the first Philharmonic), and he later served as Music Director of the Katowice Philharmonic (1949–54), Kraków Philharmonic (1954–56) and permanent conductor of the Warsaw Philharmonic (1956–59).

Lata powojenne (1947–49) Stanisław Skrowaczewski spędził w Paryżu, gdzie studiował u Nadii Boulanger i uczestniczył w założeniu awangardowej grupy *Zodiaque*. W 1956 roku wygrał Międzynarodowy Konkurs Dyrygencki w Rzymie. W 1958 roku na zaproszenie George'a Szella pojechał do USA – tam zadebiutował z Cleveland Orchestra. Debiut ten zaowocował współpracą z New York Philharmonic oraz orkiestrami symfonicznymi w Pittsburghu, Cincinnati i Minneapolis, gdzie w 1960 roku Stanisław Skrowaczewski objął stanowisko dyrektora muzycznego Minneapolis Symphony Orchestra (obecnie Minnesota Orchestra), piastując je przez 19 lat. W latach 60. ubiegłego wieku zadyrygował po raz pierwszy takie orkiestry, jak Royal Concertgebouw, London Symphony, Chicago Symphony, Boston Symphony, Los Angeles Philharmonic, a także wystąpił w Wiener Staatsoper i Metropolitan Opera. Szczególnie często współpracował w tym czasie z Philadelphia Orchestra, Cleveland Orchestra oraz Berliner Philharmoniker.

W latach 1984–91 Skrowaczewski był głównym dyrygentem Hallé Orchestra. Z zespołem tym koncertował w całej Anglii, odbywał podróże koncertowe po Europie i Stanach Zjednoczonych oraz nagrywał dla firm płytowych RCA, Chandos i Pickwick/Carlton. W 2007 roku rozpoczął trzyletnią współpracę, jako główny dyrygent, z Yomiuri Nippon Symphony Orchestra w Tokio, której wiele koncertów pod batutą Stanisława Skrowaczewskiego zostało utrwalonych live przez Columbia Records. W marcu 2010 roku zakończył trzyletnią współpracę, otrzymując tytuł honorowego dyrygenta tej orkiestry.

Obecnie Stanisław Skrowaczewski jest honorowym dyrygentem Minnesota Orchestra, z którą współpracuje od 50 sezonów, i pierwszym dyrygentem gościnnym Deutsche Radio Philharmonie (wcześniej Saarbrücken Radio Symphony Orchestra). Ponadto współpracuje

Skrowaczewski spent the immediate post-war years (1947–49) in Paris, studying with Nadia Boulanger and co-founding the *Zodiaque* avant-garde groupe. After winning the 1956 International Competition for Conductors in Rome, he was invited by George Szell to make his American debut, conducting the Cleveland Orchestra in 1958. This led to engagements with the New York Philharmonic, Pittsburgh Symphony and Cincinnati Symphony orchestras and, in 1960, to his appointment as Music Director of the Minneapolis Symphony Orchestra (now the Minnesota Orchestra), a position that he held for 19 years. During the 1960s he made his debuts with the Royal Concertgebouw, London Symphony, Chicago Symphony, Boston Symphony, Los Angeles Philharmonic orchestras, as well as with the Vienna State Opera and Metropolitan Opera. In particular, he became a regular guest-conductor of the Philadelphia and Cleveland orchestras and the Berliner Philharmoniker.

From 1984 to 1991 Skrowaczewski was Principal Conductor of The Hallé. With The Hallé he gave concerts across England, led tours throughout Europe and the USA and recorded extensively for RCA, Chandos and Pickwick/Carlton. In 2007 Skrowaczewski was appointed Principal Conductor of the Yomiuri Nippon Symphony Orchestra for three highly successful seasons, during which time many of his performances were recorded live for Columbia Records. In March 2010 he completed his three-year tenure, holding until the present the title of Conductor Laureate of this orchestra.

At present, Stanisław Skrowaczewski is the Conductor Laureate of the Minnesota Orchestra he has been collaborating with for 50 seasons, and the Principal Guest Conductor of the Deutsche Radio Philharmonie (previously Saarbrücken Radio Symphony Orchestra). He is also the Principal Guest Conductor of the Polish National Radio Symphony

jako dyrygent gościnny z Narodową Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach oraz NHK Symphony Orchestra w Tokio. Regularnie koncertuje w Ameryce Południowej, Skandynawii, Europie i Japonii. W maju 2011 roku wystąpił m.in. z Berliner Philharmoniker, dając trzy wspaniałe wykonania *III Symfonii* Brucknera.

Maestro Skrowaczewski jest nadal aktywny jako kompozytor, a jego utwory były niedawno wykonywane przez Orkiestrę Symfoniczną Radia Bawarskiego, Deutsche Radio Philharmonie, Bruckner Orchester Linz, Yomiuri Nippon Symphony oraz Minnesota Orchestra. *Koncert na orkiestrę* (1985) i *Passacaglia immaginaria* (1995) zdobyły nominacje do Nagrody Pulitzera. Wcześniej nagrodzone kompozycje to m.in. *Uwertura* (1947) – Konkurs im. Karola Szymanowskiego w Warszawie (II nagroda), oraz *Ricercari notturni* (1977) – Kennedy Center Friedheim Award (pierwsza edycja w 1978 roku). Dzieło *Music for Winds* (2009) zostało zamówione przez konsorcjum 9 orkiestr z USA, Niemiec, Austrii i Japonii. Jego utwory znalazły się na płytach takich wydawnictw fonograficznych, jak Oehms Classics, Reference Recordings, Albany Records oraz Innova Recordings.

Na szczególną uwagę w obszernej dyskografii Stanisława Skrowaczewskiego zasługują komplety symfonii Brucknera i Beethovena nagrane z Saarbrücken Radio Symphony Orchestra (obecnie Deutsche Radio Philharmonie) dla Arte Nova Classics (obecnie Oehms Classics), cieszące się ogromnym uznaniem krytyki. Komplet symfonii Brucknera zdobył Cannes Classical Award 2002 w kategorii „Muzyka orkiestrowa XVIII–XIX w.”, trafił również na listę „Top Ten Discs of the Decade” BBC Music Magazine. Najnowsze nagrania dyrygenta to *I i VI Symfonia* Szostakowicza nagrane z Hallé Orchestra (część całej serii).

Orchestra in Katowice and the NHK Symphony Orchestra in Tokyo. He regularly conducts in South America, Scandinavia, Europe and Japan. In May 2011 he performed, among others, with the Berliner Philharmoniker, giving three superb performances of the Bruckner *Symphony No. 3*.

Still an active composer, Skrowaczewski's works have recently been performed by the Bavarian Radio Symphony Orchestra, Deutsche Radio Philharmonie, Bruckner Orchester Linz, Yomiuri Nippon Symphony and Minnesota orchestras. His *Concerto for Orchestra* (1985) and *Passacaglia immaginaria* (1995) were both nominated for the Pulitzer Prize. Earlier award-winning compositions include *Overture* (1947) – the Karol Szymanowski Competition in Warsaw (IInd award), and *Ricercari notturni* (1977) – the Kennedy Center Friedheim Award (first edition in 1978). *Music for Winds* (2009) was commissioned by a consortium of nine orchestras from the USA, Germany, Austria and Japan. Recordings of Skrowaczewski's music are found on Oehms Classics, Reference Recordings, Albany Records and Innova Recordings.

Of particular note within his extensive discography are Skrowaczewski's complete recordings of Bruckner's and Beethoven's symphonies with the Saarbrücken Radio Symphony Orchestra (now Deutsche Radio Philharmonie) for Arte Nova Classics (now Oehms Classics), which received enormous critical acclaim. The Bruckner set won the 2002 Cannes Classical Award in the "Orchestral 18/19 Century" category and was also included in BBC Music Magazine's "Top Ten Discs of the Decade". His latest recordings are *Symphonies No. 1 & 6* by Dmitri Shostakovich recorded with the Hallé Orchestra as part of its series.

W 1999 roku z rąk Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej artysta odebrał Krzyż Komandorski z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski. Maestro otrzymał tytuł doktora honoris causa Akademii Muzycznych we Wrocławiu (2004) i w Katowicach (2012). W 2012 roku Amerykańskie Towarzystwo Brucknerowskie przyznało Stanisławowi Skrowaczewskiemu Kileny Medal of Honor za genialne interpretacje muzyki Antona Brucknera; poprzednimi laureatami tego wyróżnienia byli tacy artyści, jak Bernard Haitink, Siergiej Kusewicki, Arturo Toscanini czy Bruno Walter.

W 2011 roku ukazała się obszerna biografia Stanisława Skrowaczewskiego pod tytułem *Seeking the Infinite: The Musical Life of Stanisław Skrowaczewski*, napisana przez Fredericka Harrisa, Jr. Książka dostępna jest w języku angielskim na stronie: seekingtheinfinite.com.

In 1999 Maestro Skrowaczewski received Commander's Cross with Star of the Order of Polonia Restituta, awarded to him by the President of the Republic of Poland. He holds honoris causa doctorates of the Academies of Music in Wrocław (2004) and Katowice (2012). In 2012 he received the Kilenyi Medal of Honor from the Bruckner Society for his excellent interpretations of Anton Bruckner's music. The other holders of this medal include Bernard Haitink, Serge Koussevitzky, Arturo Toscanini, and Bruno Walter.

Published in 2011, a comprehensive account of Skrowaczewski's life and work can be found in *Seeking the Infinite: The Musical Life of Stanisław Skrowaczewski*, by Frederick Harris, Jr. The book can be found under: seekingtheinfinite.com.

NFM Orkiestra
Filharmonii
Wrocławskiej

NFM Wrocław
Philharmonic
Orchestra





NFM Orkiestra Filharmonii Wrocławskiej

NFM Orkiestra Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego we Wrocławiu powstała w 1954 roku i od początku istnienia czerpie z bogatych tradycji muzycznych swego miasta, w którym gościli tak wielcy artyści, jak Wagner, Brahms, Grieg, Mahler, Bruch, Paderewski, Sarasate czy Ysaÿe.

Filharmonia Wrocławska została założona przez Adama Kopycińskiego i Radomira Reszke. Do jej rozwoju przyczynili się przede wszystkim dyrektorzy-dyrygenci, m.in. Józef Karol Lasocki, Stanisław Skrowaczewski, Andrzej Markowski, Tadeusz Strugała i Marek Pijarowski. Od 2006 roku Dyrektorem Naczelnym instytucji jest Andrzej Kosendiak – dyrygent, propagator muzyki dawnej i chóralnej, inicjator licznych festiwali i konkursów muzycznych.

Przez ponad siedem lat Orkiestra Filharmonii Wrocławskiej miała przyjemność pracy pod dyktando Jacka Kaspzyka, jej dyrektora artystycznego w latach 2006–2013. W 2013 roku stanowisko dyrektora artystycznego zespołu objął Benjamin Shwartz.

NFM Wrocław

Philharmonic Orchestra

The NFM Wrocław Philharmonic Orchestra (WPO) was established in 1954 and from the beginning of its existence has drawn on the rich traditions of its home city which has played host to such great artists as Wagner, Brahms, Mahler, Bruch, Paderewski, Sarasate and Ysaÿe.

The Wrocław Philharmonic was founded by Adam Kopyciński and Radomir Reszke and owes its development above all to its director-conductors, among others Józef Karol Lasocki, Stanisław Skrowaczewski, Andrzej Markowski, Tadeusz Strugała and Marek Pijarowski. Since 2006 the Wrocław Philharmonic's General Director is Andrzej Kosendiak – a conductor and proponent of early and choral music as well as the initiator of numerous musical festivals and competitions.

During the last seven years, the Orchestra had the pleasure of working with Jacek Kasprzyk, its artistic director since 2006 until 2013. Currently, the Orchestra's artistic director is Benjamin Shwartz.

Orkiestra prowadzi regularną działalność koncertową, prezentując około 100 bardzo zróżnicowanych repertuarowo programów w sezonie. Przykłada dużą wagę do międzynarodowej promocji muzyki polskiej – w ostatnich latach grała m.in. dzieła Karola Szymanowskiego, Witolda Lutosławskiego czy Krzysztofa Pendereckiego podczas koncertów w Chorwacji, Serbii, na Litwie oraz podczas trasy koncertowej po Stanach Zjednoczonych. Często występuje na renomowanych festiwalach muzycznych, takich jak Wroclavia Cantans, Warszawska Jesień, Łańcuch, Festiwal Chopin i Jego Europa, Musica Electronica Nova czy Jazztopad.

W Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego przy znaczącym współudziale Orkiestry jest prowadzona systematyczna i rozbudowana działalność edukacyjna.

Zespół nagrywa dla radia i telewizji. W swoim dorobku ma już wiele wydanych płyt CD. Od 2007 roku wraz z wytwórnią CD Accord realizuje ideę nagrania wszystkich dzieł patrona Filharmonii – Witolda Lutosławskiego. Jak dotąd w ramach serii ukazały się trzy płyty, m.in. Witold Lutosławski *Opera omnia o2. Symfonie nr 2 i 4*, która otrzymała w 2011 roku nagrodę Fryderyk w kategorii „Muzyka Symfoniczna i Koncertująca”. W tym samym roku, pod batutą Paula McCreasha, zespół nagrał *Grande Messe des Morts* Hectora Berlioza. Dwa lata później na rynku ukazała się płyta z zapisem fragmentu koncertu danego przez zespół w 2009 roku wraz z Terje Rypdalem w ramach festiwalu Jazztopad, która jest pierwszą płytą polskiego zespołu w katalogu prestiżowej wytwórni ECM.

W 2015 roku planowane jest przeniesienie Orkiestry do nowej siedziby, Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu.

With an emphasis on a wide scope of the presented repertoire, the orchestra gives regular concerts with ca. 100 different programmes a season. A particular focus of its activities is the international promotion of Polish music. Over the last years WPO has presented works by Karol Szymanowski, Witold Lutosławski and Krzysztof Penderecki during concerts in Croatia, Serbia, Lithuania and the coast-to-coast tour of the United States. The Orchestra is a regular guest at renowned music festivals, such as the Wratislavia Cantans, Warsaw Autumn, Chain, Chopin and his Europe, Musica Electronica Nova and Jazztopad.

The orchestra also participates in Wrocław Philharmonic's well established and varied educational programme.

The orchestra records for Radio and Television as well as has many CD recordings to its credit. Since 2007 together with CD Accord the orchestra has been working on a project of recording all the works of their patron – Witold Lutosławski. So far, in the series have been published three albums, including: Witold Lutosławski *Opera Omnia 02. Symphonies Nos. 2 & 4*, awarded Fryderyk 2011 in the category “Symphonic and Concert Music”. The same year, under the baton of Paul McCreesh WPO recorded *Grande Messe des Morts* by Hector Berlioz. In 2013 a CD featuring WPO in concert with Terje Rypdal during the Jazztopad festival was released. The album is the first ever disc of a Polish ensemble in the catalogue of the prestigious ECM label.

The transfer of the Wrocław Philharmonic Orchestra to its new concert hall, the National Forum of Music, is planned for 2015.

NFM Orkiestra Filharmonii Wrocławskiej**NFM Wrocław Philharmonic Orchestra****skrzypce I / 1st violins**

Radosław Pujanek (I koncertmistrz / 1st concertmaster), Marcin Danilewski (koncertmistrz / concertmaster), Bartosz Bober, Dariusz Blicharski, Beata Solnicka, Dorota Tokarek, Ewa Dragon, Barbara Chruściel, Elżbieta Bolsewicz, Dorota Bogaczewicz, Maria Brzuchowska, Karolina Bartoszek, Anna Undak, Lilianna Koman-Blicharska, Jowita Kłopocka, Beata Dziekańska

skrzypce II / 2nd violins

Wojciech Hazuka, Wioletta Porębska, Tomasz Bolsewicz, Alicja Iwanowicz, Krzysztof Iwanowicz, Wojciech Bolsewicz, Zuzanna Dudzic-Karkulowska, Ewa Kowol-Stencel, Andrzej Michna, Sylwia Welc, Dorota Stawinoga, Marzena Wojsa, Marzanna Kałużny, Dorota Żak

altówki / violas

Artur Tokarek, Kamil Walasek, Bożena Nawojcka, Marlena Grodzicka, Paweł Brzychcy, Aleksandra Wiśniewska, Jolanta Mielus, Michał Mazur, Ewa Hofman, Bogusława Dmochowska, Kamila Kinga Romaniuk, Zbigniew Marciniak

wiolonczele / cellos

Maciej Młodawski, Maciej Kłopocki, Ewa Dymek-Kuś, Radosław Gruba, Lidia Broszkiewicz, Dorota Kosendiak, Robert Stencel, Anna Korecka, Anna Berny-Stocka, Ewa Prochownik

kontrabasy / double basses

Janusz Musiał, Damian Kalla,
Krzysztof Królicki, Zbigniew Gębołyś-
-Łozowski, Czesław Kurtok, Jacek Sosna,
Jan Galik, Marek Politański

flety / flutes

Ewa Mizerska, Henryk Rymarczuk,
Małgorzata Świętoń

oboje / oboes

Sebastian Aleksandrowicz,
Wojciech Merena

rożek angielski, obój / cor anglaise, oboe

Stefan Matek

klarnety / clarinets

Maciej Dobosz, Arkadiusz Kwieciński,
Michał Siciński

fagoty / bassoons

Józef Czichy, Bernard Mulik,
Alicja Kieruzalska

waltornie / horns

Adam Wolny, Mateusz Feliński,
Czesław Czopka, Jan Grela

trąbki / trumpets

Aleksander Zalewski, Piotr Bugaj,
Paweł Spychała, Justyna Maliczowska

puzony / trombones

Paweł Maliczowski, Mariusz Syrowatko,
Wojciech Nycz, Janusz Daniel

tuba

Krzysztof Mucha

perkusja / percussion

Sebastian Sojka, Zbigniew Subel,
Miłosz Rutkowski, Aleksandra Wasik,
Krystyna Wojciechowska,
Bartłomiej Dudek

harfy / harps

Malwina Lipiec, Joanna Supranowicz

fortepian / piano Alina Wojtowicz**celesta** Katarzyna Falana**inspektor / personnel manager** Jacek Sosna**bibliotekarz / librarian** Andrzej Michna**menedżer / manager** Natalia Klingbajl

Nagranie live z Sali Koncertowej Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego we Wrocławiu,
w dniu 31 maja 2013 roku | Live recording at the Witold Lutosławski Philharmonic Concert Hall
in Wrocław on 31st May 2013

Reżyseria nagrania i mastering | Recording producers & mastering
Andrzej Sasin, Aleksandra Nagórko

Montaż | Editing **Aleksandra Nagórko**

Fotografie | Photos **Jan Zegalski** (Stanisław Skrowaczewski)

Fotografia na okładce | Cover Photo **EASTNEWS**

Tłumaczenia | Translations **Anna Kasprzyk, Anna Marks**

Współpraca merytoryczna | Artistic advisor **Paweł Hendrich**

Redaktor | Editor **Agnieszka Kurpisz**

Koordinacja projektu | Project managers
Natalia Klingbajl, Marta Niedźwiecka

Koncepcja wizerunku serii Witold Lutosławski Opera omnia
Image concept of the Witold Lutosławski Opera omnia series
Jakub de Barbaro

Producent



www.nfm.wroclaw.pl

Nagranie i wydanie

Recorded and edited by



www.cdaccord.com.pl

cdaccord@cdaccord.com.pl

Patronat medialny

Media patronage



Sponsor



ACD 196-2

NFM 20

Distributed in Poland by Universal Music Polska

Worldwide distribution by Naxos

© 2013 Filharmonia im. Witolda Lutosławskiego we Wrocławiu © 2013 CD ACCORD

ZAIKS BIEM

Za zgodą Polskiego Wydawnictwa Muzycznego SA

WITOLD LUTOŚLAWSKI

OPERA OMNIA

04

koncert na orkiestrę – symfonia nr 1
concerto for orchestra – symphony no. 1

1. Koncert na orkiestrę (1950–1954) – 30'49
Concerto for orchestra
2. Symfonia nr 1 (1941–1947) – 27'21
Symphony No. 1

Stanisław Skrowaczewski – dyrygent
conductor
NFM Orkiestra Filharmonii Wrocławskiej
NFM Wrocław Philharmonic Orchestra

Czas całkowity – 58'23
Total time



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu „Lutosławski 2013 – Promesa”, realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca
Subsidized by the Ministry of Culture and National Heritage under the “Lutosławski 2013 – Promesa” programme run by the Institute of Music and Dance

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

instytut muzyki i tańca



ACTO 196-2, NFM 20 © 2013 Filharmonia im. Witolda Lutosławskiego we Wrocławiu © 2013 CD ACCORD, ZAKS BIEŁA 5 9 0 2 1 7 6 5 0 1 9 6 9