

ONDINE

**WITOLD
LUTOSŁAWSKI**
Symphonies Nos. 1 & 4
Jeux vénitiens

Finnish Radio Symphony Orchestra
Hannu Lintu



SUPER AUDIO CD



WITOLD LUTOSŁAWSKI

WITOLD LUTOSŁAWSKI (1913–1994)

Symphony No. 1 (1947)

24:38

- | | | | |
|---|-----|-----------------------|------|
| 1 | I | Allegro giusto | 4:56 |
| 2 | II | Poco adagio | 9:39 |
| 3 | III | Allegretto misterioso | 4:35 |
| 4 | IV | Allegro vivace | 5:24 |

Jeux vénitiens (1961)

12:07

- | | | | |
|---|-----|--|------|
| 5 | I | | 2:25 |
| 6 | II | | 1:49 |
| 7 | III | | 3:15 |
| 8 | IV | | 4:35 |

Symphony No. 4 (1992)

20:36

FINNISH RADIO SYMPHONY ORCHESTRA
HANNU LINTU, conductor

Witold Lutosławski (1913–1994): Symphonies Nos. 1 and 4; *Jeux vénitiens*

Witold Lutosławski, one of the great composers of the late 20th century, discovered his true idiom in the early 1960s, relatively late in his career. The reasons for this arrested development were partly external, partly internal. His work was complicated for a long time by his native Poland belonging to the Soviet bloc, where Socialist Realism was the dominant artistic style and creative freedom was restricted. On the other hand, throughout his career Lutosławski engaged in self-reflection, probing deep into the core of his artistic expression, and this too rendered his stylistic development rather slow.

Lutosławski began his composing career before the Second World War, but it was with his stylistic breakthrough in the early 1960s that he rose, along with György Ligeti, to the forefront of the modernist movement that managed to provide a fruitful alternative to the severe, constructivist serialism that had emerged after the war. Although he never attracted a school of followers, the ‘controlled aleatorism’ that he developed has since become one of the most essential techniques in a contemporary composer’s toolkit.

The three works on the present disc represent three important stages in Lutosławski’s career: his First Symphony is one of his earliest significant works and the opening to his magnificent symphonic cycle; *Jeux vénitiens* was the first work in his best-known stylistic phase; and his Fourth Symphony remained his last extensive work. Although the two symphonies presented here represent the extremes of the timeline of Lutosławski’s core output, there are clear similarities between them, such as the powerful, colourful and at times brilliant orchestration and the conspicuously similar musico-dramaturgical gestures. Lutosławski may have travelled a long road as a composer, but underlying all of his stylistic phases one can sense the same strong, original composer persona.

Lutosławski began his **First Symphony** in difficult times, during the Nazi occupation of Poland. At the time, he was making a living playing piano duos with composer colleague Andrzej Panufnik in the cafés of Warsaw. Lutosławski made a start on the Symphony in 1941, but it was not until 1947 that he completed it.

The Symphony may be regarded as a culmination of Lutosławski's earliest ideals and of a stylistic phase that had begun before the war. It is firmly rooted in Neo-Classicism but has none of the irony or stylisation commonly associated with that style. Also, it makes no use of folk music elements, which frequently appear in many of Lutosławski's post-war works. The work has an affinity with Bartók, Stravinsky and Prokofiev, and Lutosławski himself mentioned Albert Roussel as one of his early influences. In form, the work is cast in the traditional four-movement symphonic structure, albeit highly concentrated. The texture is intensified by the frequent use of counterpoint, often in the form of canons.

The sombre ethos and intense dramaturgy of the work have often been taken to reflect the worldwide conflict that was raging at the time of its genesis. Lutosławski himself, however, rejected the connection; he emphasised that his music was absolute music that, as far as he was concerned, was independent of any direct links to the external world. Nevertheless, notions of how his works might reflect the political and social realities of the time in which they were written also came to be associated with his Cello Concerto (1969–1970) and Third Symphony (1981–1983). In the case of the Third Symphony, Lutosławski did admit that such connections might exist but also stressed that even if they did exist, they were subconscious rather than deliberate.

The first movement of the First Symphony is exceptionally concise for a symphonic opening movement, yet it follows the sonata form – which governs the traditional symphonic genre almost like a law of nature – with contrasting thematic elements, development and recapitulation. The principal thematic materials are the vivacious opening theme presented by the trumpet and the intense cantabile second subject presented by the strings. The music has a powerful rhythmic charge, and the mood is serious but resolute.

The slow movement begins with a meditative horn theme, but the second subject on the oboe introduces an edgy and mocking martial twist. When the opening theme

returns, it does so in a more elegiac and ominous guise, and repetitions of its end motif lead the music to the greatest culmination of the movement.

The scherzo begins with pizzicatos in the low strings, introducing the earliest twelve-tone melody in Lutosławski's output, although the music as such is not dodecaphonic. The pizzicato motif and the following dream-like and distanced dance motif provide the material for the flanking sections of the scherzo, which are contrasted by the edgy and intimidating central section.

The finale brings the work to a compelling conclusion, growing in a series of waves towards a culmination on a weighty eight-pitch chord. The music abruptly turns to a lingering lyrical mood, but equally abruptly a brief final flurry puts a full stop to the symphony.

The premiere of Lutosławski's First Symphony in Katowice in early April 1948 instantly propelled the composer to the forefront of Polish music. The triumph was short-lived, though. At its very next performance in Cracow in June, the work prompted critical views due to the new ideals of Socialist Realism that had been adopted by the Composers' Union of Poland in May that year. The final blow came at the Symphony's first outing in Warsaw in autumn 1949: performed at the gala concert of the Chopin Piano Competition, the "formalism" of the work outraged the members of the Soviet delegation, and they walked out in the middle of the performance. Lutosławski now had a target on his back, and his First Symphony was not performed again until 1959.

In the years following the premiere of the First Symphony, Lutosławski kept a low profile and wrote a great deal of occasional music. However, even during this artistically restricted period he managed to write the Concerto for Orchestra (1950–1954), one of his most popular works. The death of Stalin in 1953 provided some political and artistic respite, and Lutosławski now had more leeway to explore a new idiom. One of the landmark works of this transition was *Musique funèbre* (1958) for strings, written in memory of one of the great influences of his early period, Béla Bartók. By this time,

Lutosławski had adopted a full-blown twelve-tone technique. But his development was far from complete.

The stimulus for a stylistic breakthrough came from an unexpected source: the Piano Concerto of John Cage, which Lutosławski heard on the radio in March 1960. He was taken not so much by Cage's musical language but by the higher-level idea of using chance as an element in creating the structure of the work. Inspired by this idea, he began to develop a new technique of his own, and the resulting 'controlled aleatorism' was first put into practice in the chamber orchestra work *Jeux vénitiens* (1960–1961).

The term 'aleatorism' or 'aleatoric' was derived from the Latin word for a die, *alea*. But the aleatorism in Lutosławski's music is not nearly as random as the results of throwing dice. The individual parts are written out in detail, but their synchronisation is left up to the performers. As Lutosławski once said, "each of the performers will [...] play as though he were on his own". The overall effect – harmony and texture – remains firmly under the composer's control, but the details vary from one performance to another.

The resulting 'aleatoric counterpoint' is elastic, free and without a discernible pulse. A similar effect could be achieved using traditional music notation, but it would require an enormous amount of work from the musicians to coordinate all the details. Indeed, Lutosławski's notation represented not only a new technique but also an aid to the performers, making their reading of the music substantially easier. In addition to these aleatoric *ad libitum* sections, Lutosławski's works continued to include sections written in conventional metres and intended to be conducted by a conductor.

Being the first essay in a new method, *Jeux vénitiens* occupies the same sort of position in Lutosławski's output as the ground-breaking Cubist work *Les demoiselles d'Avignon* (1907) does in the output of Picasso. Both represented a significant new departure in their respective art forms that was nevertheless not yet as polished and confident as later works in the same style. Lutosławski later developed more nuanced forms of aleatoric expression and combined these passages increasingly deftly with traditionally written music; towards

the end of his career, the percentage of precisely notated music in his works began to grow again. Aleatorism was always a means for Lutosławski, never an end in itself.

The title of *Jeux vénitiens* alludes to the fact that the work was meant to be premiered at the Venice Biennale. In the end, only three movements were performed there in April 1961 (I, II and IV), and the final four-movement version of the work was premiered in Warsaw in September in the same year. Secondly, the title alludes to the game-like nature of its aleatoric writing.

Each of the four movements of *Jeux vénitiens* has a definite character of its own. Taken together, they constitute a “psychological approach” to musical form that was favoured by Lutosławski’s composition teacher Witold Maliszewski. According to his terminology, the structure of a work consisted of *introductory, narrative, transitional* and *concluding* sections.

Aleatoric counterpoint is used the most prominently in the opening movement. This consists of eight sections, denoted with the letters A to H, each beginning with a sharp percussion blow. The movement moves between lively, edgy sections functioning like a ritornello (A, C, E and G) and more static sections on strings (B, D, F and H); the shortest of these, F, consists of a single chord. The repeated sections are based on symmetrical twelve-tone chords, scored for an increasingly large ensemble: first for woodwinds (A), then including three timpani (C), then adding the brass (E) and finally the piano (G).

The second and third movement of the work are more conventional in their writing. The second movement is a whirling and rhythmically punchy scherzo with a mostly fragile and translucent texture. The third movement is the slow movement, the ‘narrative’ core of the work, dominated by the increasingly rich and complex flute solo that finally fades away into silence. The solo is underpinned by a pointillist texture on woodwinds, harp and piano.

In the concluding movement, the aleatoric texture returns, but here it is applied differently than in the opening movement. The finale is built up of merging and overlapping blocks

of sound that eventually grown into a wild and tumultuous aleatoric chaos that is finally quelled by receding percussion gestures, leading into a subsiding conclusion.

Lutosławski continued his symphonic career in his mature period, which began with *Jeux vénitiens*: he completed his Second Symphony in 1967 and his Third Symphony in 1983. It is surprising that symphonies in particular should have become a core element in his output. Firstly because the symphony as a genre was alien to many of the modernist composers who emerged in the post-war era, and secondly because Lutosławski's aleatoric technique was challenging to combine with symphonic writing. Nevertheless, Lutosławski managed to evolve a symphonic form all his own, emphasising his mastery of musical dramaturgy.

Lutosławski's symphonic career came to an end with his **Fourth Symphony**, written in 1988–1992. It also remained his last extensive work; he conducted its premiere in Los Angeles in February 1993, one year before an aggressive cancer ended his life.

In his Third Symphony, Lutosławski had created one of his most profound and many-faceted works. By comparison, the Fourth was more restrained and serene; the composer himself said as much by noting that “my Fourth after my Third is a little bit like Beethoven's Fourth after Eroica”. The difference is apparent even in duration: the Fourth is shorter than its two predecessors.

The Fourth Symphony is a product of Lutosławski's late period at its most refined, characterised by a more nuanced and translucent harmonic approach than before, greater rhythmic clarity, a more straightforward approach and an expanded role for expressive melodic writing. These features stemmed in part from the fact that the importance of aleatoric sections was decreasing. In the Fourth Symphony, aleatoric counterpoint only accounts for about one fifth of the duration of the work.

Starting with the Second, Lutosławski cast his symphonies in two movements played without a break: an introduction followed by a more substantial main movement. The

basic idea behind this is that the introduction should prompt the listener's interest but not provide a final resolution, up to and including provoking frustration in the listener which the second movement would then dispel. In the Second Symphony, the movements are clearly marked, but in the Third and Fourth Lutosławski no longer even designated the movements on paper, thus stressing the integrity of the overall structure.

The first movement of the Fourth Symphony begins almost like a Mahlerian adagio, as a clarinet melody emerges against a quietly pulsating string background. It is interrupted twice by a mysterious, aleatorically teeming passage. On its third appearance, the slow material – now on the strings – escalates to an aleatoric culmination. Compared with the Second and Third symphonies, the opening movement is not a fragmentary introduction but instead traces a broader arc akin to a traditional slow movement.

The second movement erupts from the culmination of the first in an energetic and determined vein. Its brisk progress is interrupted first by a broad string motif, then a descent into a mysterious and expectant passage out of which a fantastic section, scintillating like a menagerie of exotic birds, emerges. While this sounds like an aleatoric passage, it is in fact precisely written out in traditional notation. As the music begins to escalate towards the culmination, Lutosławski raises the stakes by superimposing three rhythmic levels: a new, emotional cantabile tune is introduced as the core of the texture, against which there are rapid figures in the upper register and pizzicatos in the bass. The return of the earlier string melody ushers in the culmination, which marshals the musical energy into a powerful unison, followed by a crushing ten-pitch chord.

The culmination leaves a ghostly atmosphere, a barren soundscape in which three solo violins wander. A brief, effective final culmination concludes the work, an echo of the dramaturgical twist with which Lutosławski had concluded his First Symphony many years earlier.

Kimmo Korhonen

Translation: Jaakko Mäntyjärvi

Witold Lutosławski (1913–1994): Sinfoniat nro 1 ja 4; Jeux vénitiens

1900-luvun jälkipuolen suuriin mestareihin kuulunut Witold Lutosławski löysi omimman ilmaisunsa 1960-luvun alussa, vasta suhteellisen myöhään urallaan. Syyt tähän olivat osin ulkoisia, osin sisäisiä. Hänen työtään hankaloitti pitkään Puolan asema osana itäistä valtablokkia ja sen piirissä harjoitettu, luovaa vapautta kahlitseva sosialistinen realismi. Toisaalta Lutosławskille oli läpi uran ominaista taiteellisen ilmaisun syvään ytimeen uppoava itsetutkiskelu, joka sekin hidasti hänen tyylillistä kehitystään.

Jo ennen toista maailmansotaa säveltäjänuransa aloittanut Lutosławski nousi 1960-luvun alun tyylillisen läpimurron myötä yhdessä György Ligetin kanssa merkittävimmäksi niistä modernistisista säveltäjistä, jotka onnistuivat luomaan hedelmällisen vaihtoehton toisen maailmansodan jälkeiselle ankaraimmiselle ja konstruktivistiselle sarjallisuudelle. Vaikka hän ei saanut suoranaisia seuraajia, hänen kehittämänsä ”rajoitettu aleatorisuus” on vakiintunut yhdeksi uudemman musiikin keskeisistä sävellystekniikoista.

Tämän levyn kolme teosta edustavat kolmea tärkeätä vaihetta Lutosławskin uralla: ensimmäinen sinfonia kuuluu hänen varhaisimpiin merkittäviin teoksiinsa ja avasi hänen upean sinfoniasarjansa, *Jeux vénitiens* merkitsi hänen tunnetuimman tyylivaiheensa avausteosta ja neljäs sinfonia jäi hänen viimeiseksi laajamuotoiseksi teoksekseen. Vaikka levyn kaksi sinfoniaa edustavat Lutosławskin keskeisen tuotannon ajallisia ääripäitä, niiden väliltä voi löytää yhtäläisyyksiä, esimerkiksi tehokkaan, värikkään ja paikoin loistokkaankin orkestraation sekä samantapaisia musiikillis-dramaturgisia eleitä. Lutosławski vaelsi säveltäjänä pitkän tien, mutta erilaisten tyylivaiheiden takaa voi aistia saman vahvan ja omaleimaisen säveltäjäpersoonan.

Lutosławskin **ensimmäinen sinfonia** alkoi syntyä keskellä vaikeita aikoja, natsien miehittämässä Puolassa jossa hän elätti itseään soittamalla säveltäjäkollegansa

Andrzej Panufnikin kanssa pianoduona Varsovan kahviloissa. Lutosławski aloitti sinfonian sävellystyön 1941, mutta kesti aina vuoteen 1947 ennen kuin hän sai sen valmiiksi.

Sinfonian voi nähdä jo ennen sotaa alkaneen tyyllivaiheen ja Lutosławskin varhaisten ihanteiden yhtenä huipentumana. Yleisilme on vahvasti uusklassistinen mutta vailla tyyliuuntaan usein yhdistetyn ironian ja tyyllittelyn tuntua. Myöskään monissa Lutosławskin sodanjälkeisen kauden teoksissa esiintyviä kansanmusiikkiaihelmia ei ole käytetty. Teoksessa on sukulaisuutta Bartókiin, Stravinskyn ja Prokofjeviin, joiden lisäksi Lutosławski mainitsi itse Albert Rousselin yhtenä varhaisvaiheensa ihanteena. Muodoltaan teos noudattaa perinteistä neliosaista sinfonista rakennetta, jolle Lutosławski on antanut poikkeuksellisen keskitetyn ilmeen. Ilmaisua tihentää usein kaanoneina esiintyvä kontrapunkti.

Sinfonian vakavassa eetoksessa ja tiukaksi puristetussa dramaturgiassa on usein kuultu heijastumia teoksen syntyaikana riehuneen maailmanpalon tunnelmista. Lutosławski ei itse tällaista yhteyttä halunnut nähdä; hän korosti musiikkinsa absoluuttista luonnetta ja piti sitä riippumattomana suorista kytkennöistä ulkoisiin olosuhteisiin. Silti myös sellokonserton (1969–70) ja kolmannen sinfonian (1981–83) yhteydessä nousi esiin kysymyksiä teosten yhteydestä aikansa poliittiseen ja yhteiskunnalliseen todellisuuteen. Kolmannen sinfonian tapauksessa Lutosławski taipui myöntämään, että tällaisia yhteyksiä voi olla, mutta korosti samalla, että jos niitä on, ne ovat alitajuisia, eivät tietoisia.

Sinfonian ensimmäinen osa on sinfoniseksi avausosaksi poikkeuksellisen tiivis. Silti se noudattaa vastakohtaisine temaattisine elementteineen, kehittelyineen ja kertauksineen perinteiseen sinfoniakäsitykseen kuin eräänlaisena luonnonlakina kuuluvaa sonaattimuotoa. Keskeisenä temaattisena materiaalina ovat trumpetin avaama eloisa avasteema sekä jousten laulavampi ja intensiivisempi toinen teema. Musiikkia siivittää vahva rytminen lataus; tunnelma on vakava mutta päättäväinen.

Käyrätorven avausteema antaa hitaalle osalle aluksi syvämielteistä tuntua, mutta oboen toinen teema tuo mukaan ilkkuvan ja särmiikkään marssimaisen elementin. Kun avausteema palaa, se saa elegisemmän ja kohtalonomaisemman ilmeen ja ajautuu teeman loppuaihelmaa toistelemalla osan suurimpaan huipennukseen.

Scherzo käynnistyy matalien jousten pizzicatoilla, joihin sisältyy heti alussa Lutosławskin tuotannon ensimmäinen 12-sävelmelodia, vaikka sitä ei varsinaisesti dodekafonisena käsitelläkään. Pizzicato-aihe ja sitä seuraava unenomaisesti etäännytetty tanssiaihe muodostavat scherzon äärijaksojen materiaalin, joiden vastakohtana on triojakson aseman saava terävässärmäinen ja uhkaavaksi kehkeytyvä keskitaite.

Finaali muodostaa teokselle tehokkaan päätöksen. Se kasvaa useampana aaltona kohti painokkaaseen kahdeksansäveliseen sointuun tiivistyvää huipennusta. Äkkileikkaus kääntää musiikin hetkeksi viipyilevään lyyrisyyteen, kunnes lyhyt loppunousu naulitsee teoksen suljetuksi.

Sinfonian kantaesitys Katowicessä huhtikuun alussa 1948 nosti Lutosławskin hetkessä puolalaisen musiikin eturintamaan. Ilo jäi kuitenkin lyhytaikaiseksi. Seuraavassa esityksessä kesäkuussa Krakovassa teos herätti jo kritiikkiä, jonka taustalla olivat Puolan säveltäjäunionin uudet, toukokuussa hyväksymät sosialistisen realismin ihanteet. Lopullinen isku koitti Varsovan-ensiesityksessä syksyllä 1949, kun Chopin-pianokilpailun gaalakonsertissa neuvostoliittolaisen delegaation jäsenet raivostuivat teoksen ”formalismista” ja kävelivät ulos salista kesken esityksen. Lutosławski oli nyt merkitty mies, ja sinfonian seuraava esitys venyi aina vuoteen 1959.

Ensimmäisen sinfonian jälkeisinä vuosina Lutosławski piti matalaa profiilia ja kirjoitti paljon käyttömusiikkia. Silti hän sai tälläkin taiteellisesti rajoitetulla kaudella sävelletyksi suosituimpiin teoksiinsa kuuluvan orkesterikonserton (1950–54). Stalinin kuolema 1953 vapautti poliittista ja taiteellista ilmapiiriä, ja Lutosławski

saattoi ryhtyä hakeutumaan kohti uudenlaista ilmaisua. Sen yhtenä merkkipaaluna oli hänen varhaiskautensa suuriin esikuviin kuuluneen Béla Bartókin muistolle omistettu jousiorkesteriteos *Musique funèbre* (1958), jossa Lutosławski oli siirtynyt täyteen 12-sävelisyyteen. Kehitys jatkui kuitenkin tästä vielä eteenpäin.

Virike tyylilliseen läpimurtoon tuli yllättävältä taholta, Lutosławskin maaliskuussa 1960 radiosta kuulemasta John Cagen pianokonsertosta. Häneen ei vedonnut niinkään Cagen sävelkieli vaan yleisemmällä tasolla konserton taustalla ollut lähtökohta sattuman hyödyntämisestä osana teosta. Hän ryhtyi ajatuksen innoittamana hahmottelemaan omaa uudenlaista sävellystekniikkaa, ja näin syntynyt ”rajoitettu aleatorisuus” toteutui ensimmäisen kerran kamariorkesteriteoksessa *Jeux vénitiens* (1960–61).

Käsite ”aleatorisuus” juontuu latinan arpakuutiota tarkoittavasta sanasta ”alea”. Mitään täyttä sattuman soittoa Lutosławskin musiikin aleatorisuus ei kuitenkaan ole. Siinä yksittäisten muusikkojen osuudet on kirjoitettu tarkasti, mutta niiden välinen synkronointi jää vapaaksi, esittäjien tulkinnan varaan; niin kuin Lutosławski kerran totesi, ”jokaisen soittajan on esitettävä osuutensa niin kuin hän soittaisi yksin”. Kokonaisvaikutelma, tietyn harmonian ja tekstuurin tuntu, on tiukasti säveltäjän kontrollissa, mutta yksityiskohdat vaihtelevat esityksestä toiseen.

Näin syntyvälle ”aleatoriselle kontrapunktille” on ominaista ilman selkeää pulssia oleva elastinen vapaarytmyisyys. Samanlainen vaikutelma olisi mahdollista saavuttaa myös perinteisellä nuotinnuksella, mutta se vaatisi soittajilta valtavasti työtä yksityiskohtien toteuttamisessa, ja Lutosławskin kirjoitustapa onkin kaiken muun ohella kädenojennus muusikoille, joiden työtä se helpottaa olennaisesti. Tällaisten aleatorisesti toteutettavien *ad libitum* -jaksojen lisäksi Lutosławskin teoksiin sisältyy myös perinteisiin tahtilajeihin sidottuja ja kapellimestarin normaaliin tapaan johtamia jaksoja.

Jeux vénitiensillä on uuden metodin ensikokeiluna samantapainen asema Lutosławskille kuin kubismin avausteoksella *Les Demoiselles d'Avignon* (1907;

Avignonin naiset) oli Picassolle. Kumpikin teos edustaa oman taidelajinsa historiassa merkittävää uutta avautusta, joka ei kuitenkaan ole vielä samalla lailla hioutunut kuin saman tyylin myöhemmät toteutukset. Lutoslawskin tuotannossa aleatorisuus saikin jatkossa vivahteikkaampia ilmaisumuotoja ja yhdistyi yhä sulavammin perinteisiä tahtilajeja noudattavien jaksojen kanssa, joiden määrä alkoi jälleen kasvaa hänen uransa myöhäisvaiheessa. Aleatorisuus oli Lutoslawskille ennen muuta keino, ei päämäärä.

Jeux vénitiens tarkoittaa ”venetsialaisia leikkejä” tai ”pelejä”. Otsikon oli ennen muuta määrä viitata siihen, että teos oli kirjoitettu kantaesitettäväksi Venetsian biennalessa. Siellä teoksesta kuultiin huhtikuussa 1961 kuitenkin vain kolme osaa (I, II ja IV), ja lopullisessa neliosaisessa muodossaan teos sai kantaesityksensä Varsovassa saman vuoden syyskuussa. Nimeen sisältyy myös se merkitys, että teoksen aleatorisessa kirjoitustavassa voi nähdä eräänlainen musiikillisen pelin tai leikin piirteitä.

Jeux vénitiensin neljästä osasta jokainen saa vahvasti omanlaisensa ilmeen. Kokonaisuus toteuttaa sellaista muodon ”psykologista lähestymistapaa”, jota Lutoslawskin sävellyksenopettaja Witold Maliszewski oli suosinut. Tämän käyttämien käsitteiden mukaisesti teoksen osissa ovat vuorolla esillä johdatteleva, siirtymätaitteen kaltainen, kertova ja päättävä ilmaisutyyppi.

Aleatorinen kontrapunkti sävyttää selvimmin avausosaa. Siinä on kahdeksan jaksoa, jotka on merkitty kirjaimilla A-H ja jotka jokainen alkavat lyömäsoittimien terävällä iskulla. Osassa vuorottelevat ritornellon tapaan toistuvat eloisimmat ja särmikkäämmät jaksot (A, C, E ja G) sekä niiden lomassa kuultavat jousten staattisemmat episodit (B, D, F ja H), joista lyhin (F) on vain yhden soinnun pituinen. Toistuvissa jaksoissa lähtökohtana ovat symmetriset 12-sävelsoinnut, ja kokoonpano laajenee kerta kerralta: ensimmäisellä kerralla (A) jakson soittavat puupuhaltimet, toisella kerralla (C) mukaan tulevat myös kolme patarumpua, sitten E-jaksossa vasket ja lopulta G-jaksossa vielä piano.

Toinen ja kolmas osa ovat kirjoitustavaltaan perinteisempiä. Toinen osa on pääosin hauraan läpikuultavana kiitävä, rytmisesti eläväinen scherzo. Kolmantena on teoksen hidas osa, sen ”kertova” ydin, jota hallitsee huilun vähä vähältä rikasilmeisemmäksi kehkeytyvä ja lopussa jälleen hiljaisuuteen haihtuva soolo. Taustanaan sillä on puupuhaltimien, harpun ja pianon kuulaan pointillistinen sointikudos.

Päätösosassa Lutosławski palaa jälleen aleatoriseen tekstuuriin mutta soveltaa sitä nyt eri tavoin kuin avausosassa. Osa rakentuu toisiinsa limittyvistä ja päällekkäin kasaantuvista sointiblokeista. Ne pakkautuvat lopulta villisti myllertäväksi aleatoriseksi kaaokseksi, joka purkautuu hiljenevien lyömäsoitinreplikkien myötä kohti tasaantuvaa loppukäännettä.

Lutosławskin ura sinfonikkona jatkui hänen *Jeux vénitiensin* myötä alkaneella kypsällä kaudellaan: toinen sinfonia valmistui vuonna 1967 ja kolmas 1983. On yllättävää, että juuri sinfoniat muodostuivat hänen tuotantonsa keskeiseksi juonteeksi. Ensiksikin sinfonia ylipäättään oli teoslajina vieras monille toisen maailmansodan jälkeisille modernisteilla, ja toiseksi Lutosławskin hyödyntämä aleatorisuus asetti omat erityiset haasteensa sinfoniselle ilmaisulle. Lutosławski pystyi kuitenkin luomaan sinfonisuudesta uudenlaisen omaperäisen version, jossa korostuu hänen mestaruutensa musiikillisen dramaturgian rakentajana.

Lutosławskin sinfonikonuran päätöksenä oli vuosina 1988–92 sävelletty **neljäs sinfonia**. Se oli samalla hänen viimeinen laajamuotoinen teoksensa, ja hän johti sen kantaesityksen Los Angelesissa helmikuussa 1993, vuosi ennen kuin nopeasti edennyt syöpä päätti hänen elämänsä.

Edellisessä sinfoniassaan Lutosławski oli luonut yhden painokkaimmista ja moni-ilmeisimmistä teoksistaan. Siihen verrattuna neljäs edusti ilmaisultaan hillitympiä ja seestyneempiä lähtökohtia; säveltäjä viittasi tähän itsekkin toteamalla, että ”neljäs sinfonian kolmannen jälkeen on hiukan kuin Beethovenin neljäs *Eroica*n jälkeen”. Ero heijastuu jo teosten kestossa, sillä neljäs on kahteen edeltäjänsä verrattuna suppeampi.

Neljäs sinfonia edustaa hiotuneimmillaan Lutosławskin myöhäiskauden ilmaisua, jolle on ominaista aiempaa sävykkäämpi ja läpikuultavampi harmonia, suurempi rytmien selkeys ja suoraviivaisuus sekä ilmeikkään melodiikan suurempi rooli. Osittain näiden piirteiden taustalla oli se, että aleatoristen jaksojen osuus oli vähentynyt aiempaan verrattuna. Neljännessä sinfoniassakin aleatorisia jaksoja hyödynnetään vain suunnilleen viidesosassa koko teoksen kestosta.

Toisesta sinfoniasta lähtien Lutosławski sovelsi sinfonioissaan tauotta soitettavaa kaksiosaista kokonaismuotoa, jossa johdantomaista ensiosaa seuraa pääosan aseman saava määrätietoisempi toinen osa. Perusajatuksena on se, että ensimmäisen osan pitää herättää kuulijan mielenkiinto mutta vailla lopullisen ratkaisun tuntua ja jopa tuottaa kuulijassa turhautuneisuutta, johon toinen osa sitten tarjoaa ratkaisun. Toisessa sinfoniassa osat on vielä merkitty partituuriin, mutta kolmannessa ja neljännessä Lutosławski luopui osamerkinnoista korostaen näin teosten yhtenäistä kokonaisrakennetta.

Neljännän sinfonian avausosa alkaa lähes mahlermaisen adagion tunnelmissa klarinetin esittelemän melodian piirtyessä vasten jousten hiljaisena hengittävää taustaa. Sen keskeyttää kahdesti salaperäinen, aleatorisesti kihelmöivä käänne. Kolmannella kerralla hidas materiaali, nyt jousten esittämänä, kasvaa aleatorisesti kärjistyvään huipennukseen. Toiseen ja kolmanteen sinfoniaan verrattuna ensimmäinen osa ei ole tässä samalla tavoin fragmentaarisen johdantomainen vaan sisällöltään pitkäjänteisempi ja sellaisena lähempänä perinteistä hidasta osaa.

Toinen osa purkautuu esiin ensiosan huipennuksesta ja puhkeaa soimaan motorisena ja määrätietoisena. Sen vauhdikkaan riennon keskeyttää ensin jousten lavealinjainen aihe, sitten vajoaminen salaperäiseen, odotuksentäyteiseen käänteeseen, josta kasvaa esiin satumainen, kuin eksoottisena lintutarhana välkehtivä jakso; soitinkuva voisi viitata aleatoriseen kirjoitustapaan, mutta jakso on sidottu perinteisiin tahtilajiosoituksiin. Kun musiikki lähtee hakeutumaan kohti huipennusta, Lutosławski tihentää ilmaisua asettamalla kolme rytmistä

tasoa päällekkäin: ytimenä soi uusi tunnevoimainen cantabile-melodia, joka saa kontrapunktikseen ylärekisterin nopeita kuvioita ja bassopuolen pizzicatoja. Lopulliseen huippukohtaan vie aiemman jousimelodian paluu, joka tiivistää voimavirrat väkevään unisono-julistukseen ja musertavaan 10-säveliseen sointuun.

Huipennuksen jälkeen vallitsee aavemainen tunnelma, jonka tyhjässä sointimaisemassa harhailee kolme solistista viulua. Lyhyt, tehokas loppunousu vie teoksen päätökseen. Hiukan samantapaisen dramaturgisen käänteen Lutosławski oli hahmotellut jo esikoissinfoniansa loppuun.

Kimmo Korhonen

Publisher: Chester (Symphonies Nos. 1 & 4); Mannheimer Musikverlag (Jeux vénitiens)

Recordings: Helsinki Music Centre, Finland, 26–27 March, 2018 (Symphony No. 1);
28 May, 2018 (Jeux vénitiens); 19–21 December, 2017 (Symphony No. 4)

Executive Producer: Reijo Kilunen

Recording Producer: Laura Heikinheimo

Recording Engineers: Anna-Kaisa Kemppe (Symphonies Nos. 1 & 4 | Yle);

Jari Rantakaulio (Jeux vénitiens | Yle); Enno Mäemets

Final Mix and SACD Mastering: Enno Mäemets, Editroom Oy, Helsinki

© & © 2018 Ondine Oy, Helsinki

Booklet Editor: Joel Valkila

Cover:

Photo of Witold Lutosławski: Chester

Photo of Hannu Lintu: Jussi Särkilahti

This recording was produced with support from the Finnish Music Foundation (MES)

HANNU LINTU