

Chan 9421

CHANDOS

LUTOSLAWSKI

**CONCERTO FOR ORCHESTRA
MI-PARTI
MUSIQUE FUNEBRE**

**BBC Philharmonic
Yan Pascal Tortelier**

Philharmonic



Witold Lutoslawski
Bo Lutoslawski

Witold Lutoslawski (1913–1994)

	Concerto for Orchestra	27:59
1	I Intrada: Allegro maestoso	6:26
2	II Capriccio notturno e arioso: Vivace	5:55
3	III Passacaglia, toccata e corale: Andante con moto	15:29
	Musique funèbre	12:48
	<i>to the memory of Béla Bartók</i>	
4	Prologue: $\text{♩} = 88$ –	3:45
5	Métamorphoses –	4:24
6	Apogée: Molto appassionato, quasi rubato –	0:33
7	Epilogue	4:06
8	Mi-parti	13:29
	$\text{♩} = \text{ca. } 58$	
		TT 54:38

BBC Philharmonic
Andrew Orton leader
Yan Pascal Tortelier

Witold Lutoslawski: Concerto for Orchestra etc.

During the period immediately following the Second World War the artistic shackling of composers by totalitarian regimes in the Soviet Union and Eastern Europe was much lamented, albeit rather sanctimoniously, in the West. Even with the benefit of hindsight it is difficult to feel anything but distaste for the idea of a political system seeking to suppress the composer's individual voice, and instead encouraging a bland 'socialist realism' style. Yet in the case of the Polish composer Witold Lutoslawski we can at least revel in the triumph of an artist over such political adversities. Lutoslawski, aided partly by his own increasing eminence and partly by the gradual waning of artistic censorship in Poland, developed a quite unique mode of expression: that in doing so he helped place a less than encouraging state at the forefront of the world's musical avant-garde is one of many ironies and paradoxes associated with Lutoslawski.

One of the major paradoxes of Lutoslawski's music is that even in his earlier works, in which his style was circumscribed by external pressures, he nevertheless managed to write sincerely, personally and powerfully. The *Concerto for Orchestra* is a prime

example of this. Written for the fledgling Warsaw Philharmonic, the *Concerto* dates from the early 1950s, a time when Lutoslawski was compelled by the state to write a series of works based on Polish folk songs. Lutoslawski himself described the style of these minor works as being 'narrow and limited', and saw them 'merely as a side-line to my real work as a composer'. With the major commission of the *Concerto*, however, Lutoslawski saw an opportunity to wed together these two strands of his compositional work, and in so doing draw a line under what he saw as the 'functional' music of this early part of his career.

The result is a piece which was immediately recognized as seminal when first performed in 1954, and which has since become one of Lutoslawski's most popular works. Cast in three movements, the *Concerto* shows a formal trait which was to become common in Lutoslawski's later music, the main dramatic weight falling at the end of the work rather than at its beginning. This final movement is a mighty Passacaglia, the theme ascending through the orchestra in its seventeen repetitions, leading into a vigorous Toccata and Chorale. As the title *Intrada* suggests, the

formal arch of the opening movement serves as an introduction to the work as a whole, whilst the transitional central movement is akin to a scherzo and trio.

With its strong folk-like element, it is tempting to imagine that Lutoslawski's *Concerto for Orchestra* was strongly influenced by Bartók's work of the same title. In fact, the similarities between the two works are more cosmetic than real, and the influence of Bartók is less paramount than in Lutoslawski's earlier works. Whereas Bartók generally tried to be faithful to the character of his folk material, by his own admission Lutoslawski used folk themes as 'merely a raw material to build a large musical form'.

Lutoslawski was soon to pay a direct homage to Bartók, however, in the dedication of his *Musique funèbre* for string orchestra. Originally intended as a commemoration of the tenth anniversary of Bartók's death in 1954, *Musique funèbre* was only completed and first performed in 1958. Whilst acknowledging the debt he and his contemporaries owed to Bartók, Lutoslawski stated that 'whilst writing this piece I have not sought inspiration amongst Bartók's own music'. The style of *Musique funèbre* bears out this comment. Composed in one movement in four successive sections, *Musique funèbre* is essentially a twelve-tone work. The work begins and ends with a twelve-tone row,

presented in a series of subdued canons. In the Prologue these canons are of increasing complexity. The two sections placed which follow the Prologue have descriptive titles: the *Métamorphoses* take the work from the sedate opening to its energetic culmination, *Apogée*. The Epilogue mirrors the Prologue, its canons decreasing in complexity and taking the music back to its starting point, the solo cello.

In the international recognition which it gained Lutoslawski, *Musique funèbre* was a hugely important work for the composer. Quite where it stands in purely musical terms is less obvious. Whilst in its harmonic language *Musique funèbre* certainly marks a novel departure for Lutoslawski, time was to prove it something of a diversion from his stylistic evolution.

Had it not been for an encounter with the music of John Cage in 1960, it is quite possible that for Lutoslawski the serialism of *Musique funèbre* would have marked no mere diversion, but the way forward. As it was, for Lutoslawski the few minutes spent hearing the Cage *Concerto for Piano and Orchestra* 'were to change my life decisively'. Cage's music awoke Lutoslawski to the possibilities of aleatoric music. Literally translated as 'chance', the concept of aleatory usually suggests an abdication of responsibility on the part of the composer. Lutoslawski himself took pains to deny this: 'I have no wish to surrender even

the smallest part of my claim to authorship of even the shortest passage of the music which I have written.' In reality, Lutoslawski's aleatoric method is only an extension of the kind of limit rhythmic freedoms which – particularly remembering another Pole, Chopin, and his use of the term 'tempo rubato' – earlier composers had granted performers.

In *Mi-parti* the magical effects which Lutoslawski's aleatoric writing can create are evidenced in the work's opening twelve-note string chords. According to the composer, the wind duets which are layered onto this subtly shifting background explain the work's title – 'Mi-parti' being a French expression indicating two equal but not identical parts. The title

Mi-parti has nothing to do with the form of the work as a whole, the three linked sections of which can be said to embody the essence of Lutoslawski. In the solos of the first section we taste the freedom of the individual: in the brass-led climax of the second we feel the intensity and strength of the larger body: and in the aftermath which is the third section we experience the reconciliation of these diverse forces. Perhaps not surprisingly in view of his personal situation in Poland, Lutoslawski's fascination with the relationship between the individual and almost overbearing forces was to feature largely in his later works. Whatever our reaction to the likely causes of his fascination may be, our reaction to the results can only be one of awe.

© 1996 Simon Ravens

Witold Lutoslawski: Konzert für Orchester usw.

In der Zeit direkt nach dem Zweiten Weltkrieg wurde über die künstlerischen Restriktionen, die totalitäre Regimes in der Sowjetunion und Osteuropa über Komponisten verhängten, im Westen viel, wenn auch eher scheinheilig geklagt. Selbst im Rückblick fällt es schwer, etwas anderes als Abscheu zu empfinden bei dem Gedanken an ein politisches System, das die individuelle Stimme des Komponisten zu unterdrücken bestrebt ist und statt dessen einen verbindlichen Stil des "sozialistischen Realismus" fördert. Dagegen können wir uns zumindest im Fall des polnischen Komponisten Witold Lutoslawski am Triumph eines Künstlers über dergleichen politische Widrigkeiten weiden. Lutoslawski hat, teils auf seine eigene wachsende Prominenz gestützt, teils auf das allmähliche Nachlassen der künstlerischen Zensur in Polen, eine durchaus einzigartige Ausdrucksform entwickelt. Daß er damit geholfen hat, einen wenig entgegenkommenden Staat in vorderste Front der musikalischen Avantgarde dieser Welt zu rücken, ist eine von vielen ironischen und paradoxen Erscheinungen im Zusammenhang mit Lutoslawski.

Ein wesentliches Paradoxon von Lutoslawskis Musik besteht darin, daß es ihm

selbst in früheren Werken, bei denen ihm der Druck von außen stilistische Beschränkungen auferlegte, dennoch gelang, ehrlich, persönlich und eindrucksvoll zu komponieren. Das *Konzert für Orchester* ist ein vorzügliches Beispiel dafür. Das *Konzert*, geschrieben für die kurz zuvor zum Staatsorchester erhobene Warschauer Philharmonie, entstammt den frühen fünfziger Jahren, einer Zeit, als Lutoslawski vom Regime genötigt wurde, eine Reihe von Werken auf der Grundlage polnischer Volksweisen zu schreiben. Lutoslawski selbst bezeichnete den Stil dieser minderen Werke als "knapp und begrenzt" und betrachtete sie "nur als Nebenbeschäftigung zu meiner eigentlichen Arbeit als Komponist". Als dann der bedeutende Auftrag für das *Konzert* erging, sah Lutoslawski eine Gelegenheit, die beiden Stränge seines kompositorischen Schaffens zu verknüpfen und damit den Schlußstrich unter das zu setzen, was er als die "Gebrauchsmusik" des ersten Teils seiner Karriere erachtete.

Heraus kam ein Stück, das schon bei der Uraufführung 1954 als zukunftsträchtig erkannt wurde und heute eines der bekanntesten Werke Lutoslawskis ist. Das in drei Sätzen angelegte *Konzert* zeigt eine

formale Eigenart, die in Lutoslawskis späterer Musik häufig auftreten sollte: Das dramatische Hauptgewicht lastet auf dem Ende statt auf dem Anfang des Werks. Der letzte Satz ist eine mächtige Passacaglia, deren Thema im Verlauf von siebzehn Wiederholungen durch das Orchester aufsteigt und in eine lebhafte Toccata mit Choral mündet. Wie der Titel *Intrada* nahelegt, dient der bogenförmig gerundete erste Satz als Einleitung zu dem Werk insgesamt, während der überleitende Mittelsatz einem Scherzo und Trio verwandt ist.

Wegen des starken Volksliedelements gerät man leicht in Versuchung, sich vorzustellen, daß Lutoslawskis *Konzert für Orchester* stark von Bartóks Werk gleichen Titels beeinflusst wurde. Tatsächlich sind die Ähnlichkeiten zwischen den Werken eher kosmetischer als inhaltlicher Natur, und der Einfluß Bartóks ist weniger ausschlaggebend als bei Lutoslawskis früheren Werken. Während Bartók generell bemüht war, dem Charakter seiner volksmusikalischen Vorlagen treu zu bleiben, hat Lutoslawski nach eigenem Eingeständnis Volksmusikthemen "nur als Rohmaterial zum Aufbau einer großen musikalischen Form" benutzt.

Lutoslawski sollte Bartók jedoch schon bald direkt seine Anerkennung bezeigen, indem er ihm die *Musique funèbre* für Streichorchester widmete. Die ursprünglich als Gedenkstück zum zehnten Jahrestag von Bartóks Tod im

Jahre 1954 gedachte *Musique funèbre* wurde erst 1958 fertiggestellt und uraufgeführt. Während Lutoslawski anerkannte, wie sehr er und seine Zeitgenossen Bartók verpflichtet waren, erklärte er zugleich, er habe "beim Schreiben dieses Stücks nicht unter Bartóks eigenen Werken nach Inspiration gesucht". Der Stil der *Musique funèbre* bestätigt diese Aussage. Die in einem Satz mit vier aufeinanderfolgenden Abschnitten komponierte *Musique funèbre* ist im Grunde ein Zwölftonwerk. Sie beginnt und endet mit einer Zwölftonreihe, dargeboten als Serie gedämpfter Kanons. Im Prolog sind diese Kanons von wachsender Komplexität. Die beiden Abschnitte, die dem Prolog folgen, haben deskriptive Titel: Die *Métamorphoses* führen das Werk von der gesetzten Eröffnung seinem schwungvollen Höhepunkt zu, dem *Apogée*. Der Epilog ist das Spiegelbild des Prologs: Seine Kanons nehmen an Komplexität ab und führen die Musik zum Ausgangspunkt zurück, dem Solocello.

Im Hinblick auf die internationale Anerkennung, die sie Lutoslawski einbrachte, war die *Musique funèbre* für den Komponisten ein ungeheuer wichtiges Werk. Ihr genauer Standort in seinem Oeuvre nach rein musikalischen Kriterien ist weniger klar ersichtlich. Zwar stellt die *Musique funèbre*, was ihre Harmonik angeht, für Lutoslawski einen Neubeginn dar, doch erwies sie sich mit

der Zeit als eine Art Abweichung vom Ziel seiner stilistischen Entwicklung.

Wäre es nicht 1960 zu einer Begegnung mit der Musik von John Cage gekommen, hätte es durchaus sein können, daß die serielle Kompositionsweise der *Musique funèbre* für Lutoslawski keine bloße Abweichung, sondern den Weg nach vorn bedeutet hätte. Im gegebenen Fall sollten jedoch, so Lutoslawski, die wenigen Minuten, in denen er Cages Konzert für Klavier und Orchester hörte, "mein Leben von Grund auf verändern". Cages Werk machte Lutoslawski auf die Möglichkeiten aleatorischer Musik aufmerksam. Der Begriff aleatorisch, also "vom Zufall abhängig", läßt gewöhnlich auf einen Verzicht seitens des Komponisten schließen, Verantwortung zu tragen. Lutoslawski selbst legte Wert darauf, dem zu widersprechen: "Ich habe nicht das Bedürfnis, auch nur den geringsten Teil meines Anspruchs auf Urheberschaft aufzugeben, nicht einmal bei der kürzesten musikalischen Passage, die ich geschrieben habe." In Wirklichkeit ist Lutoslawskis aleatorisches Verfahren nur eine Erweiterung jener begrenzten rhythmischen Freiheiten, die frühere Komponisten – man denke vor allem an seinen polnischen Landsmann Chopin und dessen Gebrauch der Bezeichnung "tempo rubato" – den Interpreten eingeräumt haben.

In *Mi-parti* werden die magischen Effekte, die Lutoslawskis Aleatorik hervorrufen kann,

durch die einleitenden Zwölfton-Streicherakkorde des Werks belegt. Dem Komponisten zufolge erklären die Bläserduette, die auf diesen fast unmerklich wechselnden Hintergrund geschichtet sind, den Titel des Werks – "Mi-parti" ist ein französischer Ausdruck, der zwei gleiche, aber nicht identische Teile bezeichnet. Der Titel *Mi-parti* hat nichts zu tun mit der Gesamtform des Werks, von dessen drei untereinander verbundenen Abschnitten behauptet werden kann, sie verkörpert die Essenz Lutoslawskis. In den Soli des ersten Abschnitts nehmen wir die Freiheit des Individuums wahr; im von Blechbläsern bestimmten Höhepunkt des zweiten spüren wir die Intensität und Stärke des größeren Ganzen; und im Nachklang, dem dritten Abschnitt, erleben wir die Aussöhnung dieser entgegengesetzten Kräfte. Die in Anbetracht seiner persönlichen Situation in Polen wohl nicht überraschende Faszination Lutoslawskis in Bezug auf das Verhältnis zwischen dem Einzelnen und nahezu überwältigenden Mächten, sollte in seinen späteren Werken eine große Rolle spielen. Was immer wir von den möglichen Ursachen dieser Faszination halten mögen, ihren Resultaten können wir jedenfalls nur mit Ehrfurcht begegnen.

© 1996 Simon Ravens
Übersetzung: Anne Steeb/Bernd Müller

Witold Lutoslawski: Concerto pour orchestre etc.

Au cours de la période faisant immédiatement suite à la Deuxième guerre mondiale, on se plaignait beaucoup à l'Ouest, d'un ton presque moralisateur, des restrictions artistiques imposées aux compositeurs par les régimes totalitaires d'Union Soviétique et d'Europe de l'Est. Même avec du recul, on ne peut qu'être révolté à l'idée d'un système politique cherchant à supprimer la voix individuelle d'un compositeur et à encourager au lieu de cela un style sans caractère appartenant au réalisme socialiste. Dans le cas du compositeur polonais Witold Lutoslawski, on peut au moins cependant se délecter du triomphe d'un artiste face à de telles difficultés politiques. Lutoslawski, en partie grâce à son importance croissante et en partie grâce à la diminution progressive de la censure artistique en Pologne, sut développer un mode d'expression tout à fait unique. Le fait qu'il ait ainsi contribué à placer un État bien peu encourageant au premier plan du courant musical avant-gardiste mondial constitue l'un des nombreux éléments paradoxaux et ironiques propres à Lutoslawski.

Même dans ses toutes premières œuvres, dont le style était limité par des pressions extérieures, Lutoslawski réussit néanmoins à

écrire avec sincérité, individualité et puissance, et cela constitue l'un des plus grands paradoxes de sa musique. Le *Concerto pour orchestre* en est un parfait exemple. Composé pour l'Orchestre Philharmonique de Varsovie alors à ses débuts, le *Concerto* date du commencement des années cinquante, époque à laquelle Lutoslawski fut forcé par l'État à composer une série d'œuvres basées sur des chants folkloriques polonais. Lutoslawski décrit lui-même le style de ces œuvres mineures comme étant "étroit et limité" et il les considérait "comme une simple activité secondaire par rapport à mon véritable travail "de compositeur". Avec l'importante commande du *Concerto*, Lutoslawski vit là l'occasion de réunir ces deux aspects de sa composition et il abandonna ainsi ce qu'il considérait être la musique "fonctionnelle" du début de sa carrière.

Le résultat devint une œuvre immédiatement reconnue comme riche et originale lors de sa première exécution en 1954 et qui est devenue depuis lors l'une des œuvres les plus populaires de Lutoslawski. Structuré en trois mouvements, le *Concerto* possède un aspect formel qui allait se retrouver dans les œuvres plus tardives de Lutoslawski, le poids dramatique principal

tombant à la fin du morceau plutôt qu'au commencement. Ce mouvement final est une puissante Passacaille, le thème s'élevant à travers l'orchestre dans ses dix-sept répétitions, menant à une Toccata et à un Choral vigoureux. Comme le suggère le titre *Intrada*, l'arc formel du mouvement d'ouverture sert d'introduction à l'œuvre toute entière, tandis que le mouvement central de transition tient du scherzo et du trio.

Il est tentant d'imaginer que le *Concerto pour orchestre* de Lutoslawski, dont l'aspect folklorique est tellement important, ait été fortement influencé par l'œuvre du même nom de Bartók. Les similarités entre les deux œuvres sont en fait plus superficielles que réelles, et l'influence de Bartók est moins marquée que dans les œuvres précédentes de Lutoslawski. Tandis que Bartók s'efforçait généralement de respecter le caractère de son matériau folklorique, Lutoslawski avouait lui-même qu'il utilisait les thèmes folkloriques "simplement comme du matériau brut afin de construire une grande structure musicale".

Lutoslawski allait toutefois bientôt rendre directement hommage à Bartók dans la dédicace de sa *Musique funèbre* pour orchestre à cordes. Composée à l'origine en commémoration du dixième anniversaire de la mort de Bartók en 1954, *Musique funèbre* ne fut achevée et créée qu'en 1958. Bien que reconnaissant ce qu'il devait, comme ses

contemporains, à Bartók, Lutoslawski déclara: "En écrivant ce morceau je n'ai pas cherché mon inspiration dans la musique de Bartók". Le style de *Musique funèbre* confirme cette remarque. Composée en un mouvement de quatre sections successives, *Musique funèbre* est essentiellement une œuvre dodécaphonique. L'œuvre commence et se termine par une série dodécaphonique, présentée en une série de canons très doux. Dans le Prologue, ces canons deviennent de plus en plus complexes. Les deux sections faisant suite au Prologue portent des titres descriptifs: les *Métamorphoses* mènent l'œuvre de son ouverture tranquille à son point culminant très énergique, *Apogée*. L'Épilogue reflète le Prologue, ses canons perdant de leur complexité et ramenant la musique à son point de départ: le violoncelle solo.

De par la reconnaissance internationale qu'elle apporta à Lutoslawski, *Musique funèbre* fut une œuvre majeure pour le compositeur. La place qu'elle tient en terme purement musical est moins évidente. Tandis que, dans son langage harmonique, *Musique funèbre* marque un nouveau départ pour Lutoslawski, le passage du temps allait démontrer qu'il s'agissait d'une déviation dans son évolution stylistique. Sans la découverte de la musique de John Cage en 1960, il est tout à fait possible que le sérialisme de *Musique funèbre* ait été pour Lutoslawski non pas une simple

déviations mais plutôt la direction générale de son œuvre. Ainsi, pour Lutoslawski, les quelques minutes passées à l'écoute du *Concerto for Piano and Orchestra* de Cage allaient, selon ses propres paroles, "changer sa vie de manière décisive". La musique de Cage rendit Lutoslawski conscient des possibilités qu'offrait la musique aléatoire. La traduction littérale en étant "hasard", le concept de musique aléatoire suggère généralement un refus de responsabilité de la part du compositeur. Lutoslawski lui-même s'efforça de la nier: "Je n'ai aucun désir de renier la paternité d'aucun morceau de musique que j'ai écrit, même le plus court." En réalité, la méthode aléatoire de Lutoslawski n'est qu'une extension de la sorte de liberté rythmique limitée que – si l'on pense particulièrement à un autre polonais, Chopin, et son utilisation du terme "tempo rubato" – des compositeurs précédents avaient accordée aux interprètes.

Dans *Mi-parti*, les effets magiques que peuvent créer l'écriture aléatoire de Lutoslawski apparaissent dans les accords dodécaphoniques des cordes du début de

l'œuvre. Selon le compositeur, les duos d'instruments à vent qui reposent sur un fond musical aux changements subtils expliquent le titre de l'œuvre – *Mi-parti* étant une expression française signifiant deux parties égales mais dissemblables. Le titre *Mi-parti* n'a rien à voir avec la forme de l'œuvre dans son entier, dont les trois sections reliées entre elles reflètent la nature même de Lutoslawski. Dans les solos de la première section la liberté individuelle se fait sentir, dans le point culminant de la seconde où dominent les cuivres, l'on remarque l'intensité et la force de l'ensemble et suite à cela, dans la troisième section, nous faisons l'expérience de la réconciliation de ces différentes forces. Étant donnée sa situation personnelle en Pologne, il est peu surprenant que Lutoslawski ait été fasciné par la relation existant entre l'individu et des forces quasi autoritaires et que l'on retrouve dans une large mesure cette fascination dans ses œuvres tardives. Quelle que soit notre réaction face aux causes vraisemblables de cette fascination, on ne peut qu'éprouver du respect face aux résultats.

© 1996 Simon Ravens

Traduction: Florence Daguerre de Hureaux

We would like to keep you informed of all Chandos' work. If you wish to receive a copy of our quarterly review please write to the Marketing Department, Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ.

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details telephone (00 44) (0) 1206 225225 for Chandos Direct.

Executive producer Brian Pidgeon

Producer Ralph Couzens

Sound engineer Don Hartridge

Editor Jonathan Cooper

Recording venue New Broadcasting House, Manchester; 25–26 November 1993

Design Penny Lee

Booklet typeset by Dave Partridge

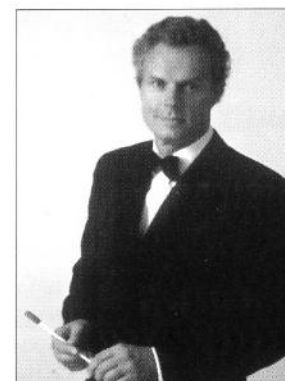
Publisher Chester Music Ltd.

© 1996 Chandos Records Ltd

© 1996 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England

Printed in the EU



Yan Pascal Tortelier

Suzie Maeder

LUTOSLAWSKI: CONCERTO FOR ORCHESTRA ETC. - BBC Phil./Tortelier

CHANDOS
CHAN 9421

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9421



Witold Lutoslawski (1913–1994)

Concerto for Orchestra

27:59

- | | | | |
|---|-----|---|-------|
| 1 | I | Intrada: Allegro maestoso | 6:26 |
| 2 | II | Capriccio notturno e arioso: Vivace | 5:55 |
| 3 | III | Passacaglia, toccata e corale: Andante con moto | 15:29 |

Musique funèbre

12:48

to the memory of Béla Bartók

- | | | | |
|---|--|--|------|
| 4 | | Prologue: ♩ = 88 – | 3:45 |
| 5 | | Métamorphoses – | 4:24 |
| 6 | | Apogée: Molto appassionato, quasi rubato – | 0:33 |
| 7 | | Epilogue | 4:06 |

- | | | | |
|---|--|-----------------|-------|
| 8 | | Mi-parti | 13:29 |
| | | ♩ = ca. 58 | |

TT 54:38

BBC Philharmonic
Yan Pascal Tortelier

(DDD)

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

LC 7038

© 1996 Chandos Records Ltd. © 1996 Chandos Records Ltd.
Printed in the EU

LUTOSLAWSKI: CONCERTO FOR ORCHESTRA ETC. - BBC Phil./Tortelier

CHANDOS
CHAN 9421