

II Symfonia Witolda Lutosławskiego w oczach kompozytora

O twórczości Witolda Lutosławskiego napisano wiele naukowych rozpraw, publikacji książkowych dotyczących jego życia, warsztatu kompozytorskiego, zanalizowano i omówiono jego poszczególne utwory. Ale wydaje się interesujące przytoczenie tu wypowiedzi samego Lutosławskiego na temat swoich kompozycji i ukazanie jego stosunku do swego dorobku twórczego. Jako przykład niech posłuży tu jego *II Symfonia*.

Jedyną z istotnych form muzycznych, której nie skomponował Witold Lutosławski, była opera. Operę w formie tradycyjnej uważał za zjawisko anachroniczne. Na ten temat wyrażał następujący pogląd: „nie wyobrażam sobie napisania współczesnej opery w oparciu o istniejącą dotychczas konwencję teatru muzycznego. Trzeba stworzyć konwencję nową. Dopóty, dopóki chociaż jakiś zarys tej konwencji nie zjawi mi się w wyobraźni, nie potrafię niczego zacząć, jakkolwiek poszukuję tej możliwości od dawna. Żeby wyrazić się trochę jaśniej, jest to po prostu sprawa usprawiedliwienia na scenie śpiewu aktorów, odgrywających sztukę teatralną. Nie widzę w tym artystycznego sensu ani artystycznego usprawiedliwienia. Uważam, że byłoby to możliwe tylko w teatrze, w którym stopień umowności byłby tak wysoki, że fakt śpiewania czy mówienia byłby już tylko jednym ze szczegółów. (...) Dla siebie widzę możliwości w teatrze wychodzącym od surrealizmu, to znaczy od teatru absurdałnego. (...) Nie myślę o teatrze abstrakcyjnym, tylko o teatrze, który coś m ó w i, choć mówi to językiem nie-realistycznym. Ponieważ śpiew zamiast mówienia jest czynnością krzycząco nie-realistyczną”¹. Lutosławskiego od muzyki teatralnej bardziej pociągała orkiestra. Jak twierdził Bohdan Pociiej, „w jego twórczej osobowości wyobraźnia **symfonia** zdawała się górować”². A sam Lutosławski mówił: „Od dzieciństwa fascy-

¹ J. Cegiella, *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*, Kraków 1976, s. 15-16.

² B. Pociiej, *Z perspektywy muzyki*, Warszawa 2005, s. 272.

nowała mnie orkiestra symfoniczna. Był to aparat wykonawczy, który dawał mi najmocniejsze przeżycia związane ze słuchaniem muzyki. To pozostało niemalże do dziś dnia”³.

Mimo zauroczenia orkiestrą symfoniczną i stworzenia wielu kompozycji na ten aparat wykonawczy Lutosławski dostrzegał jej archaiczny charakter i anachroniczność występującego w niej instrumentarium. Instrumentarium orkiestry uważał za zbiór antyków, potrzebnych do wykonywania utworów tonalnych. „Współczesny kompozytor musi po prostu tłumaczyć na język tych starych instrumentów wszystko, co wyobraźnia podsuwa mu w postaci nie mającej z nimi związku”⁴, a w wywiadzie z Iriną Nikolską dodawał, że „wyobraźnia kompozytorów XX wieku absolutnie nie pasuje do aparatu, który jest jej dany do dyspozycji”⁵.

II Symfonia

II Symfonia Lutosławskiego powstała na zamówienie rozgłośni radiowej Norddeutscher Rundfunk w Hamburgu i miała być wykonana w październiku 1966 roku „na setnym koncercie cyklu »Das Neue Werk«, poświęconego muzyce współczesnej”⁶. Niestety, Lutosławski nie zdążył ukończyć dzieła w wyznaczonym terminie. W roku 1970 kompozytor o początkach powstania symfonii pisał: „Prace nad *II Symfonią* rozpocząłem w lecie 1965, ukończyłem zaś wiosną 1967”⁷. I dalej wyjaśniał: „Chcąc wypełnić me zobowiązania wobec Norddeutscher Rundfunk, musiałem więc zrezygnować z wykonania całości utworu w czasie uroczystego setnego koncertu »Das Neue Werk« i zdecydować się na wykonanie tylko głównej, drugiej części *Symfonii – Direct*, która pod tym tytułem została też wykonana jako samodzielny utwór 18 X 1966 przez orkiestrę Norddeutscher Rundfunk w Hamburgu pod dyrekcją Pierre Bouleza”⁸. Natomiast prawykonanie całej symfonii odbyło się 9 czerwca 1967 roku w Katowicach. Wielką Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia dyrygował kompozytor. Ponadto w roku 1968 *II Symfonia* uzyskała I nagrodę na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów Współczesnych w Paryżu⁹.

W swych licznych wypowiedziach Lutosławski, oprócz założeń konstrukcyjnych swego utworu, wyjaśnił również powód nazwania kompozycji symfonią. „Wybór tego staromodnego tytułu dla mojego dzieła, którego forma nie ma nic

³ Tamże.

⁴ T. Kaczyński, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, Kraków 1972, s. 156.

⁵ B. Pociąg, dz. cyt., s. 272.

⁶ W. Lutosławski, *Nowy utwór na orkiestrę symfoniczną*, „Res Facta” nr 4, Kraków 1970, s. 12.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże.

⁹ T. Kaczyński, dz. cyt., s. 171.

wspólnego z klasyczną, romantyczną czy neoklasyczną symfonią, nie jest z pewnością czystą fantazją. Nie jest on również wyrazem życzenia, by przykuć uwagę do dzieła poprzez zwyczajne nazwanie go *Symfonią*, nie zaś *Konstrukcjami* (*Constructions*), *Intencjami* (*Intentions*), *Zakazami* (*Prohibitions*), *Przywołaniami* (*Revocations*), *Restrykcjami* (*Restrictions*) itp. Nie, moja *Symfonia* ma być prawdziwą symfonią, choć nie ma ona formy sonatowej¹⁰.

Aby wytłumaczyć swe założenia kompozytorskie, Lutosławski odwołał się do klasycyzmu i romantyzmu. Uzasadniał to następująco: „W klasycznej muzyce, a więc przede wszystkim u Haydna, Mozarta i kompozytorów im współczesnych, częścią podstawową utworu była zawsze część pierwsza, finał zaś był lżejszym, przeważnie pogodnym zakończeniem. W epoce późnego romantyzmu, w symfonii Brahmsowskiej, były dwie podstawowe części – pierwsza i ostatnia. Po wysłuchaniu symfonii Brahmsa zawsze miałem uczucie znużenia, przeciążenia”¹¹. A jak skonstruował swą symfonię Lutosławski? Ponownie oddajmy mu głos: „Moja *II symfonia* składa się z dwóch części nierozdzielonych żadną przerwą. Ostatnie zdanie, należące do pierwszej części, jeszcze rozbrzmiewa. Gdy druga część już się rozpoczęła. W ten sposób utwór stanowi nierozdzieloną całość. Między obu częściami, pod wieloma względami kontrastującymi ze sobą, zachodzi ścisła zależność: część pierwsza skomponowana jest w taki sposób, aby stanowić przygotowanie do części drugiej, ta zaś – aby być naturalną konsekwencją pierwszej. Mówiąc ogólnie, część pierwsza ma być tylko muzyką angażującą słuchającego w muzyczną »akcję«, muzyką skłaniającą do oczekiwania na właściwe muzyczne »wydarzenie«, którym ma być dopiero część druga”¹². Lutosławski nazwał części swej *Symfonii* nazwami francuskimi: część pierwsza – to *Hésitant*, co można przetłumaczyć jako: *Wahając się*, a część druga – *Direct*, czyli *Wprost*. Tak więc, analizując obie części *Symfonii*, „wkraczamy w dwa krańcowo odmienne światy muzyczne i obcujemy z dwoma biegunowo różnymi rodzajami muzycznej wrażliwości. Szok zestawienia jest tym większy, że obie części operują w równym stopniu nową – maksymalnie oddaloną od tradycji – techniką dźwiękową: gra ad libitum, »harmonia« dwunastotonowa, jaskrawa dysonansowość współbrzmień, brak melodii, nawet takich (stylistycznie nowych), jakie występują w innych utworach Lutosławskiego tych lat”¹³.

A co zrobił Lutosławski, aby uniknąć wspomnianego wcześniej wrażenia znużenia, i jednocześnie, aby stworzona muzyka była możliwa do akceptacji i percepcji przez słuchacza? I wyjaśnia: „Postąpiłem odwrotnie niż wcześni klasycy:

¹⁰ W. Lutosławski, *O muzyce. Pisma i wypowiedzi*, Gdańsk 2011, s. 204.

¹¹ T. Kaczyński, dz. cyt., s. 30.

¹² W. Lutosławski, *O muzyce...*, s. 210.

¹³ B. Smoleńska-Zielińska, T.A. Zieliński, *Witold Lutosławski. Przewodnik po arcydziełach*, Warszawa 2011, s. 79-80.

przesunąłem główny ciężar utworu na koniec, czyli do części podstawowej – *Direct*. (...) Część wstępna utworu, aby stanowić próbę zaangażowania słuchającego, wciągnięcia go w rozgrywające się zdarzenia dźwiękowe, musi być formą o niezbyt szerokich konturach. Dlatego właśnie zastosowałem tutaj – i potem powtarzałem jeszcze kilkakrotnie – formę cyklu krótkich epizodów. W części *Hesitant II Symfonii* epizody te mają zawsze jednakową formę, w której wątek przerywa się przy końcu i potem jeszcze tylko na króciutko zostaje podjęty. Po generalnej pauzie następuje refren, którego warianty powtarzają się po każdym epizodzie”¹⁴.

Część I

Pierwsza część *Symfonii* składa się z cyklu epizodów wykonywanych przez coraz to nowe grupy instrumentów. „Wszystkie epizody mają analogiczny przebieg: krótka fraza ukazuje się jakby »na próbę« i milknie na chwilę. Po tej próbie dopiero następuje właściwy początek każdego z epizodów. Żaden z nich nie ma właściwie zakończenia. Gdy akcja muzyczna nabiera trochę więcej śmiałości, rozpędu, następuje jakby wyczerpanie energii i – przerwa. Po niej – parę prób kontynuowania wątku”¹⁵. Oto jak wygląda początek partytury *II Symfonii* – przykład 1.

Każdy z epizodów ma inny kształt formalny i inną obsadę instrumentalną. Po każdym epizodzie następuje refren – krótki, grany zawsze przez trzy instrumenty i realizowany w wolnym tempie.

„Za każdym razem refren występuje w nieco odmiennej wersji. Grają go instrumenty nie biorące udziału w epizodach, a więc np. dwa oboje i rożek angielski; obój, rożek angielski i fagot; trzy fagoty”¹⁶ – zob.: przykłady 2 i 3.

Kontynuując swe rozważania na temat pierwszej części *II Symfonii*, Lutosławski pisał: „Po zakończeniu refrenu nowa grupa instrumentów rozpoczyna nowy epizod. Zawsze jest to z początku jakby próba, po której następuje dopiero właściwa »akcja muzyczna« epizodu”¹⁷. Tak więc forma tej części *Symfonii* budowana jest z dwóch elementów: epizodów i refrenów. Ostatni epizod części pierwszej ma szczególne znaczenie. Zapowiada on pojawienie się punktu kulminacyjnego tej części przez zaangażowanie instrumentów perkusyjnych. Jednak po krótkiej akcji muzycznej zostają one wyciszone, pozostawiając tym samym u słuchaczy uczucie niedosytu. Część ta pozbawiona jest więc punktu kulminacyjnego.

¹⁴ T. Kaczyński, dz. cyt., s. 30-31.

¹⁵ W. Lutosławski, *Nowy utwór...*, s. 9.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

Example 2 shows the first appearance of the Refrain (nos 8-9). The score is for three parts: oboe (ob.), P.G. (Percussion/Gong), and c.ing. (Cymbal). The time signature is 2/4. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The lyrics are: "pensez au dieu ansku d'ayyem (8) po egzje douret du-é | sepeur jouge en signe de chof (9) puis joure jouge'k é". The score includes dynamic markings such as *p* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. A circled number 8 is placed above the first measure, and a circled number 9 is placed above the final measure of the first system. The second system is labeled "P.G.1" and shows the percussion part with a wavy line indicating a sustained sound.

Przykład 2. Pierwszy pokaz Refrenu (nr 8-9)

Example 3 shows the Refrain (nos 18-19). The score is for three parts: c.ing. (Cymbal), P.G. (Percussion/Gong), and fg. (Fagot). The time signature is 2/4. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The lyrics are: "pensez au dieu ansku d'ayyem (18) po egzje douret du-é | sepeur jouge en signe de chof (19) puis joure jouge'k é". The score includes dynamic markings such as *p* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. A circled number 18 is placed above the first measure, and a circled number 19 is placed above the final measure of the first system. The second system is labeled "P.G.2" and shows the percussion part with a wavy line indicating a sustained sound.

Przykład 3. Refren (nr 18-19)

epizod wstępny i ostatni)¹⁸. Po zakończeniu tego epizodu po raz ostatni pojawia się, grany przez trzy fagoty na tle instrumentów dętych blaszanych, refren – zob. przykład Nb. „Ostatnie zdania refrenu charakterystyczne są przez swe surowe, umyślnie niemal brzydkie brzmienie, aby tym bardziej pogłębić kontrast rozpoczynającymi część drugą kontrabasami arco *pp*, wnoszącymi natychmiast swą zupełnie odmienną, szlachetną barwę¹⁹.”

Część II

Przeciwieństwo części pierwszej stanowi część druga. Część ta rozwija się w sposób ciągły, kompozytor nie stosuje tu przerw czy pauz generalnych. Jak już wcześniej wspomniano, kompozytor nazwał ją *Direct* (czyli *Wprost*) i charakteryzuje ją następująco: „W przeciwieństwie do pierwszej części *Symfonii*, rozbitej pauzami na odcinki, część druga wydaje się wyrzeźbiona z jednego bloku. Przyglądając się jej nawet zupełnie z bliska, niepodobna dopatrzeć się jakichkolwiek podziałów, co najwyżej można wyodrębnić kilka kolejnych fal narastania monumentalnej kulminacji. Jedynym wydzielającym się fragmentem jest bardzo spokojna w charakterze koda, wyłaniająca się niepostrzeżenie spoza quasi-kadencji, stanowiącej zwodnicze zakończenie dzieła²⁰. I dalej kompozytor wyjaśnia konstrukcję tej części: „Na przestrzeni niemal całej drugiej części odbywa się stopniowa przemiana tempa ze spokojnego w coraz szybsze. Nie jest to jednostajne *accelerando*. Jednym ze sposobów realizowania tego przyspieszenia jest jednocześnie występowanie dwóch rodzajów tempa: powolnego i ruchliwego. Krótkie interwencje grup instrumentów dętych, grających w żywym tempie, na tle o wiele spokojniejszej, »ciągłiwej« partii smyczków – oto przykład ilustrujący jeden ze sposobów transformacji tempa. Interwencje instrumentów dętych są coraz dłuższe, w końcu smyczki milkną i ruchliwe tempo opanowuje całkowicie sytuację²¹. Tak więc organizacja czasu w tej części *Symfonii* polega na przejściu od rytmów złożonych, realizowanych *ad libitum* połączonych z nakładaniem się na siebie poszczególnych partii instrumentalnych, do rytmów uproszczonych. Punktem kulminacyjnym całej części jest ponowne przejście do skomplikowanej struktury rytmicznej, granej przez orkiestrowe tutti w konwencji *ad libitum*.”

Warstwa rytmiczna całej *Symfonii* w wielu fragmentach budowana była z zastosowaniem aleatoryzmu kontrolowanego, lub – jak nazywał go Lutosławski – aleatoryzmu ograniczonego, a także aleatoryzmu faktury. Na temat aleatoryzmu Lutosławski wypowiadał się wielokrotnie. W jednym z artykułów w wydawnictwie

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 9-10.

²⁰ T. Kaczyński, dz. cyt., s. 47.

²¹ Tamże, s. 48.

zamieszczającym teksty o muzyce współczesnej „Res Facta” pisał: „Jedną z typowych form aleatoryzmu »ograniczonego« jest wprowadzenie gry lub śpiewu ad libitum przez kilku wykonawców jednocześnie. Najbardziej charakterystyczną cechą tego rodzaju muzyki jest brak wspólnego podziału czasowego, który obowiązywałby wszystkich wykonawców danego utworu. W moich utworach dotyczy to tylko tych zjawisk, które rozgrywają się w granicach poszczególnych sekcji danej formy muzycznej. W całości linie dzielące tę formę na poszczególne dłuższe sekcje są wspólne dla wszystkich wykonawców, to znaczy, przypadają w tych samych momentach. Wynika z tego, że forma utworu, jako układ poszczególnych dłuższych sekcji, jest całkowicie ustalone przez kompozytora”²². Lutosławski stoi na stanowisku, że kompozytor sam musi odpowiadać za kształt i formę swego utworu. Pisał: „Nie interesuje mnie (...) całkowicie przez przypadek zdeterminowana muzyka. Pragnę, aby mój utwór był czymś, co sam stworzyłem, i aby był on wyrazem tego, co mam do zakomunikowania innym”²³. I uzasadnia to dobitnie, stwierdzając: „W moich utworach pierwotnym zamierzeniem jest zawsze pewna określona wizja dźwiękowa, której najistotniejsze cechy pozostają nienaruszone, mimo przyjętej metody zbiorowego ad libitum. Jednakże wizja ta musi być tego rodzaju, żeby fakt, że pewne nuty, a nawet ich grupy, nie zawsze wypadną w tym porządku, nie zmienił jej w sposób zasadniczy. Realizując taką dźwiękową wizję, muszę w zasadzie przewidzieć wszystkie możliwe wersje, jakie wynikają z mojego tekstu, i tak ten tekst skomponować, by wszystkie te wersje odpowiadały memu pierwotnemu założeniu”²⁴.

Przedstawioną powyżej zasadę wykorzystania aleatoryzmu Lutosławski bardzo konsekwentnie realizował w *II Symfonii*. Także przy okazji *II Symfonii* sprecyzował własne rozumienie tego terminu, który określał jako: „technikę komponowania, w którym element przypadku odgrywa pewną rolę, rola ta jednak jest przez kompozytora ściśle ograniczona, tak aby wykorzystując bogactwa rytmiczne i ekspresyjne wynikające z wprowadzenia elementu przypadku, nie pozwolić mu na najmniejsze choćby zaburzenia architektoniki utworu ani też organizacji wysokości dźwięków. Takie operowanie elementem przypadku polega przede wszystkim na zniesieniu podziału czasu w utworze na wspólne dla wszystkich wykonawców jednostki. Dokonywa się to przez jednoczesną grę ad libitum pewnej – często dużej – liczby wykonawców jednocześnie”²⁵. Ponadto kompozytor uważał, że: „Jednym z głównych celów zbiorowego ad libitum jest wzbogacenie rytmiki o elementy, jakich tradycyjne techniki nie posiadają”²⁶.

²² W. Lutosławski, *O roli elementu przypadku w technice komponowania*, „Res Facta” nr 1, Kraków 1967, s. 36.

²³ Tamże, s. 35.

²⁴ Tamże, s. 37.

²⁵ W. Lutosławski, *Nowy utwór...*, s. 11.

²⁶ W. Lutosławski, *O roli elementu przypadku...*, s. 37.

114 ca 20"

115 *Illeggi il tuo volto
le labbra mi sguar-
nando parti talpe
contro le tue.*

trbe

COR.

trbni

tb.

vni

vie

VC.

cb.

*11 tuba uchodzi według repliki 3. pozycji, wpisanej do jej gło-
su, po czym gra od librum jak inne instrumenty*

*11 tuba entre suivant la réplique du 3^e trombone inscrite
dans sa partie, puis joue comme les autres, of librum*

Przykład 5. II Symfonia – aleatoryczne kształtowanie części II

Orkiestra

Jak wiadomo, Witold Lutosławski miał krytyczny stosunek do instrumentarium współczesnej orkiestry symfonicznej. Mimo to, w *II Symfonii* starał się bardzo wszechstronnie i zgodnie z ich właściwościami wykorzystać te tradycyjne instrumenty, np.: „nie brak w partiach smyczkowych wyrazistej śpiewności, co

w pewnym stopniu można powiedzieć o instrumentach dętych. Miejsca bardziej ruchliwe starałem się dla wszystkich instrumentów zapisać w taki sposób, aby były nietrudne do wykonania. Zmuszało mnie to do pewnych uproszczeń w detalach poszczególnych partii instrumentalnych”²⁷.

Zakończenie

Lata sześćdziesiąte, lata, w których powstała *II Symfonia*, były okresem najbardziej nowatorskich i twórczych osiągnięć Lutosławskiego. To wtedy konsekwentnie zaczął stosować technikę aleatoryczną, którą nazywał aleatoryzmem ograniczonym, stosował nowe koncepcje formy, konstruował skomplikowane struktury harmoniczne, operował mobilami dźwiękowymi. Zdobył te stosował i rozwijał w latach późniejszych. Muzyka Lutosławskiego jest zarazem polska i uniwersalna. Wszedł on do muzyki polskiej jako twórca i osoba zmieniająca jej charakter. „Nadaje inny ton – ton nowy – osobliwemu charakterowi liryzmu polskiego czy innym jeszcze kategoriom polskiego stylu narodowego, podtrzymując na przykład w tym ton francuski, a **zarazem** stroniąc od patetycznej emfazy”²⁸.

II Symfonia otworzyła drogę dla innych, nowych rozwiązań formalnych, harmonicznym w twórczości Lutosławskiego, ale również i innych polskich kompozytorów. Potwierdzają to słowa Tadeusza A. Zielińskiego, który w jednym z artykułów z lat sześćdziesiątych pisał: „ogólna tendencja współczesnej muzyki rozwija się po linii coraz konsekwentniejszego podkreślania **brzmienia**, jego barwy i kształtu (a więc tzw. sonorystyki) jako głównego elementu tworzywa muzycznego. Coraz częściej pojawiają się kompozycje, które nie tylko rezygnują z przebiegów melodyczno-harmonicznych, ale nawet niekiedy z działania interwału i określonej wysokości dźwięku – na korzyść samego brzmienia”²⁹.

Bibliografia

- Bristiger Michał, *Transkrypcje. Pisma i przekłady*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
Cegieła Janusz, *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*, PWM, Kraków 1976.
Kaczyński Tadeusz, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, PWM, Kraków 1972.
Lutosławski Witold, *Nowy utwór na orkiestrę symfoniczną*, „Res Facta” nr 4, PWM, Kraków 1970.
Lutosławski Witold, *O muzyce. Pisma i wypowiedzi*, Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

²⁷ W. Lutosławski, *Nowy utwór...*, s. 12.

²⁸ M. Bristiger, *Transkrypcje. Pisma i przekłady*, Gdańsk 2010, s. 214.

²⁹ T.A. Zieliński, *Genealogia nowej muzyki (I)*, „Ruch Muzyczny” 1963, nr 20, s. 3.

Lutosławski Witold, *O roli elementu przypadku w technice komponowania*, „Res Facta” nr 1, PWM, Kraków 1967.

Pociej Bohdan, *Z perspektywy muzyki*, Biblioteka „WIEZI”, Warszawa 2005.

Smoleńska-Zielińska Barbara, Zieliński Tadeusz Andrzej, *Witold Lutosławski. Przewodnik po arcydziełach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.

Zieliński Tadeusz Andrzej, *Genealogia nowej muzyki (I)*, „Ruch Muzyczny” 1963, nr 20.

2nd Symphony by Witold Lutosławski in the eyes of the composer

There are many scholarly theses, essays, studies and books written about the composing creativity of Witold Lutosławski. However, it seems interesting to quote here the statement of Lutosławski himself about his own compositions and to show his attitude to his own creative output. The 2nd *Symphony* serves as an example. This work was ordered by the radio broadcasting station Norddeutscher Rundfunk in Hamburg. Lutosławski worked on the 2nd *Symphony* in the period 1965-1967 and built it of two parts. The first part was titled *Hésitant* and the second one *Direct*. These two parts are not separated with any pause.

The last sentence of the first part is still audible when the second part has just begun. In this way the composition constitutes an inseparable entirety. Both parts which under many respects are contrasting with each other are strictly related: the first part is composed to form a preparation for the second part, and the second part is the natural consequence of the first one. This formal model was adopted by Lutosławski for the first time in *the String Quartet*. *The 2nd Symphony* opened a way for other, new formal, harmonic solutions but also for other Polish composers.