



# Narodowe Forum Muzyki

Przestrzeń dla piękna

# 25

lutego 2018

niedziela

18:00

NFM, Sala Czerwona

## Different Things | Recital Marcina Markowicza i Grzegorza Skrobińskiego

**Marcin Markowicz** – skrzypce

**Grzegorz Skrobiński** – fortepian

Program:

**Erich Wolfgang Korngold** (1897–1957) *Cztery utwory z Wiele hatasu o nic* op. 11 na skrzypce i fortepian [15']

*Mädchen im Brautgemach*

*Holzapfel und Schlehwein (Marsch der Wache)*

*Gartenszene*

*Mummenschanz (Hornpipe)*

**Nino Rota** (1911–1979) *Sonata G-dur* na skrzypce i fortepian [16']

I Allegretto cantabile con moto

II Largo sostenuto

III Allegro assai moderato – Tempo vivace

**Alfred Schnittke** (1934–1998) *Suita w dawnym stylu* na skrzypce i fortepian [15']

I Pastorale

II Ballet

III Minuet

IV Fugue

V Pantomime

\*\*\*

**Antonín Dvořák** (1841–1904) *Cztery utwory romantyczne* op. 75 [15']

I Allegro moderato

II Allegro maestoso

III Allegro appassionato

IV Larghetto

**Philip Glass** (\*1937) *Sonata* na skrzypce i fortepian [23']

I. ♩ = 120

II. ♩ = 72–74

III. ♩ = 112–120



E.W. Korngold



N. Rota



A. Dvořák



Ph. Glass

## OMÓWIENIE

Marcin Majchrowski

Korngold, Rota, Schnittke, Glass – cztery różne osobowości twórcze. Każdy z tych kompozytorów działał w diametralnie innych warunkach; okoliczności ich życia, a przez to też podejmowane artystyczne wybory, porównywalne nie są. Ericha Wolfganga Korngolda i Nino Rotę łączyć może wczesny debiut kompozytorski – obaj byli cudownymi dziećmi. Szukanie analogii w życiorysach Alfreda Schnittkego i Philipa Glassa spaliłoby na panewce. Jest jednak inny wspólny mianownik dla ich dorobku – wszyscy z wielkim powodzeniem komponowali muzykę filmową. Korngold kodyfikował jej nowoczesne, do dziś obowiązujące kanony. Bez Roty trudno wyobrazić sobie arcydzieła Federica Felliniego. Schnittke odnalazł w przestrzeni X Muzy krainę względnej swobody twórczej, Glass – platformę dla sztuki ambitnie niesztampowej, stojącej w opozycji do głównego muzycznego nurtu ostatnich dekad XX i pierwszych XXI w. Wystarczający to powód, by zestawić ich nie-filmowe kompozycje na skrzypce i fortepian? Jeśli nie, to można wskazać inny – każdy z tych czterech utworów we właściwy sobie sposób prowadzi dialog z przeszłością.

W roku 1918 o komponowaniu muzyki filmowej Erich Wolfgang Korngold zupełnie nie myślał. Choć miał zaledwie 20 lat, to jego dorobek kompozytorski i uznanie mogły przyprawić o zazdrość niejednego kolegę po fachu. Był bowiem jednym z tych muzycznych cudownych dzieci, którym dane było rozwinąć skrzydła w bardzo młodym wieku.

Trudno się dziwić, że u niego właśnie Burgtheater zamówił muzykę incydentalną do przygotowywanej inscenizacji jednej z najlepszych komedii Williama Szekspira *Wiele hałasu o nic*. Korngold, dysponujący doskonałym zmysłem scenicznym i umiejętnością charakteryzacji postaci oraz oddawania teatralnych nastrojów, napisał muzykę składającą się z 14 numerów na niewielki orkiestrowy skład. Później z pięciu wybranych fragmentów zestawił koncertową suitę. Kiedy scena teatralna w Schönbrunnie w 1920 r. ponownie wystawiła *Wiele hałasu o nic*, znów sięgnięto po świetną muzykę Korngolda. Okazało się jednak, że orkiestrę zaangażowano tylko do jednego przedstawienia. Chcąc nie chcąc – Korngold szybko opracował nową wersję swojej muzyki na skrzypce z fortepianem. Sam zresztą partię fortepianu wykonywał podczas następnych prezentacji komedii Szekspira. Przy okazji powstała także nowa suita – na kameralny skład dwóch instrumentów.

Ta wersja różni się nieco od orkiestrowej. Korngold pominął *Uwerturę* (później także *Intermezzo*) i rozpoczął suitę niezwykle delikatnym, czarującym ogniwem, zatytułowanym *Mädchen im Brautgemach*. Jego początek i koniec sprawiają wrażenie wręcz odrealnionych, ponieważ pojawiają się tam – odpowiednio – delikatne akordy artykułowane pizzicato i eterycznie brzmiący flażolet. Pomiędzy tymi biegunami tematy przepływają żywiej lub spokojniej, oddają nastroj beztroski (może „dziewiczej” proveniencji?) i wyobrażają jakiś rodzaj zmysłowej uczuciowości. Tytuł tej części odnosi się do sceny czwartej w III akcie komedii. W komnacie Hero, bohaterki tyleż pierwszoplanowej, co zamierzenie konwencjonalnej i trochę jednowymiarowej, trwa ostatni wieczór przed zaślubinami. Nieszczęsnej Hero towarzyszą panny do towarzystwa oraz temperamentna, żonglująca ciętym dowcipem Beatrycze. Stworzone przez Korngolda muzyczne tło wiede zdej się mówić właśnie o niej. *Holzapfel und Schlehwein* – czyli komendant księżęcej straży i jego zastępca – scharakteryzowani zostali dźwiękami groteskowego żatobnego marsza, który może się kojarzyć nawet z twórczością Gustava Mahlera.

Akcja *Wiele hałasu o nic*, owego „nieprzerwanego popisu dowcipu”, w dużej części rozgrywa się w ogrodzie – tutaj bohaterowie przędą nić swoich intryg. *Scena w ogrodzie* (*Gartenszene*, obecna wyłącznie w wersji skrzypcowej) rozgrywa się w rytmie idyllicznego, powolnego walca. Finał (*Mummenschanz: Hornpipe*) jest najżywszy. Nazwa dawnego tańca sugerowała by nawet stylizację, ale niewiele jej tutaj, za to dość sporo wirtuozerii, jakby w tym podsumowaniu Korngold chciał zrekomensować nieobecność popisowego pierwiastka w trzech poprzednich ogniwach.

\*\*\*

Nino Rota wydaje się być przypadkiem szczególnym w dziejach muzyki XX w. Dla wielu zdecydowany i nieprzejednany tradycjonalista, podążający własnym szlakiem, który w żadnym punkcie nie przecinał się z awangardą i rewolucjami stylistycznymi; wielki mistrz muzyki filmowej, ale i nieodrodny uczeń Alfreda Caselli, niewykraczający poza jego spojrzenie na sztukę dźwięków, często określane mianem „włoskiego neoklasycyzmu”. A może inaczej: Nino Rota był ostatnim z plejady kompozytorów włoskich, którzy wiek XIX zamykali i nieśmiało przekraczali próg stulecia XX. Był późnym synem Malipiera, Caselli, Pizzettiiego czy Respighiego, kontynuatorem ich sposobów muzycznego myślenia. To, że później uznano jego dorobek za mocno anachroniczny, to już zupełnie inna historia.

*Sonata skrzypcowa G-dur*, skomponowana w latach 1936–1937, należy do najczęściej wykonywanych kameralnych utworów Nino Roty. Dedykował ją włoskiemu pianiście i pedagogowi Guido Agostiemu. Utwór to po prostu zachwycający, napisany tak, jakby przemawiała przezeń tęsknota za stałością czasu minionego, wyczuwa się w nim chęć podkreślenia za wszelką cenę trwałych więzów z latami, które już niestety odeszły w przeszłość.

Część pierwszą (*Allegro cantabile con moto*) otwiera motyw emanujący śpiewnością i niezwykłą stodyczą. Od razu czuć rękę wyrafinowanego melodysty, kompozytora włoskiego w każdym calu. Rota jakby wbrew utartym schematom postawił na delikatność, płynność i plastyczność tematów, ściśle zresztą ze sobą spokrewnionych. Poważnie robi się dopiero w części drugiej (*Largo sostenuto*). Otwiera ją fraza masywna i ponura, rodzaj motta, które powróci tuż przed finałem. W tych ramach snuć będą skrzypce dyskretny dialog z fortepianem – to jak budowanie wielkiego, dramatycznego tuku, praktycznie bez chwili oddechu. Finał (*Allegro assai moderato*) kontrastuje tematem, który, zanim zabrzmi w całej okazałości bogatej faktury i głośnej dynamiki, jest ulotny i kruchy, delikatny jak motywy z samego początku *Sonaty*. Delikatność i jej przeciwieństwo, zdecydowanie czy ostrość – to dwa dopełniające się oblicza części trzeciej. Zamknie ją zresztą ten sam akord, który całość rozpoczął.

\*\*\*

Stwierdzenie, że życie kompozytorów w Związku Radzieckim łatwym nie było, trąci banalem. Dziś ledwie można sobie wyobrazić egzystencję bez wolności artystycznej, atmosferę, która w skrajnych przypadkach okazywała się śmiertelnym zagrożeniem. Alfred Schnittke – jedna z najoryginalniejszych kompozytorskich osobowości drugiej połowy XX w., dla wielu najważniejszy radziecki kompozytor od czasów Dymitra Szostakowicza, oczywiście ulubieńcem oficjeli od kultury nie był. Podobnie jak Szostakowicz czy Prokofiew, także i on oskarżony został o formalizm i wciągnięty na kompozytorską „czarną listę”, prowadzoną przez Tichona Chriennikowa. Zapis ten skutecznie utrudniał wykonania dzieł Schnittkego, ale miał również inny wymiar – zaowocował znalezieniem stosunkowo bezpiecznej przystani artystycznej, którą okazała się muzyka filmowa. Urzędników od kultury bardziej interesowała tematyka obrazów radzieckiej kinematografii. Czujność ideologiczna skierowana na treść stworzyła niszę dla muzyki.

Schnittke skomponował ponad 60 partytur dla filmu, część z tych tematów wykorzystywał później powtór-

nie, już na niwie muzyki autonomicznej. W 1968 r. powstała *Quasi una sonata* na skrzypce i fortepian, w której sięgnął po muzykę z kreskówki *Szklana harmonika*, a cztery lata później – *Suita w dawnym stylu* na skrzypce i fortepian lub klawesyn. Ów podkreślony w tytule „dawny styl” – czyli bardzo wyraźne, spektakularne wręcz odwołanie się do brzmienia muzyki baroku – był jednym z przejawów estetycznej ucieczki Schnittkego w świat sztuki świadomie polistylistycznej.

Materiał tematyczny poszczególnych ogniw *Suity* w *dawnym stylu* zaczerpnął kompozytor z użytkowej muzyki filmowej. Pogodne i stodkie *Pastorale* oraz prędki, z przymrużeniem oka potraktowany *Ballet* – wzięte zostały z filmu o przygodach pewnego dentysty. W melancholijnym, a momentami ponuro smutnym *Menuecie* powtórny użytek uczynił Schnittke z tematów w oryginale wykorzystanych w dziecięcej kreskówce (swoją drogą to symptomatyczne, że radzieckie animacje emanowały właśnie melancholijnym sarkazmem). Dość szybka *Fuga* pierwotnie napisana została do dokumentu zatytułowanego *Sport, sport, sport*, natomiast finałowa *Pantomima* – podobnie jak *Menuet* – do jeszcze jednej dziecięcej animacji. Najbardziej frapujące jest zakończenie *Suity*. Zamiast wyraźnej kadencji, domknięcia utworu mocnym, tonicznym akordem – Schnittke każe muzyce wieloznacznie rozplątać się w eterze. Skrzypce wykonują zamierający tryl, w fortepianie leniwie wybrzmiewa dysonansowe współbrzmienie. To trochę jak cudzysłów w tym świecie naśladowanym, barokowym stylu. Co chciał zasugerować kompozytor? Pytanie ciągle bez odpowiedzi.

Prawykonanie *Suity* w *dawnym stylu* odbyło się w Moskwie, w 1972 r. Grali skrzypek Mark Lubotsky i pianistka Lubov Yedlina.

\*\*\*

„Amerykanin [...] w czasach zgrabnie profilowanych samochodów, Chucka Berry’ego i masowej konsumpcji hamburgerów – udający, że gnębi go brunatny strach z Wiednia rodem, to byłoby kłamstwo, kłamstwo muzyczne...” – ta ideowa deklaracja Steve’a Reicha, pod którą z pewnością swego czasu mógłby podpisać się również i Philip Glass, w pierwszej dekadzie XXI w. zyskała inny wymiar. Dla tych, którzy ochrzczeni zostali „minimalistami”, może dalej oznaczać niechęć do sposobu muzycznego myślenia à la Schönberg, Stockhausen, Berio czy Boulez (od nich w tej wypowiedzi odżegnywał się Reich), ale trudno wykluczyć tęskne spojrzenia w stronę europejskiej tradycji nieco dawniejszej. Zupetnie wprost napisał o tym w swoim liście, odczytanym podczas prawykonania *Sonaty na skrzypce i fortepian*, Philip Glass:

„Pośród moich najwcześniejszych wspomnień czerpania radości z muzyki są godziny spędzone z moim ojcem, Benjaminem Glassem, na słuchaniu największych arcydzieł kameralistyki XIX w. Ojciec miał sklep płytowy w centrum Baltimore i regularnie przynosił do domu płyty 78-obrotowe, podstawowy przedmiot dla ówczesnych melomanów. Wśród jego ulubionych były sonaty skrzypcowe Brahmsa, Faurégo i wielkie, mistrzowskie dzieło Francka. Spędziłem wiele, wiele godzin z ojcem na słuchaniu tych utworów.

Kiedy Maria Bachman zwróciła się do mnie o nowy utwór dla niej i Jona Klibonoffa, te muzyczne wspomnienia natychmiast powróciły. Wielcy kompozytorzy przeszłości wyznaczyli oczywiście standardy obecnie niemal nieosiągalne. Jednak uczciwie muszę powiedzieć, że oni wciąż są inspiracją, i mam nadzieję, że będą w przyszłości. Jak również, że nawet jeśli język muzyczny rozwija się z czasem, wiele podstawowych elementów struktury, harmonii i rytmu będzie czymś znajomym dla dzisiejszej publiczności”.

Sporo tych odniesień do tradycji można w *Sonacie* Glassa wskazać. Forma jest klasycznie trzyczęściowa, chociaż poszczególne ogniwa ogótczone zostały z tradycyjnych, wtokich określeń tempa. Zastąpiły je suche, może nawet trochę bezduszne wskazania metronomiczne. W ogniwach skrajnych fortepian i skrzypce fakturalnie jakby „tuliły się” do siebie – obie partie splecione zostały tak, że sprawiają wrażenie jednego brzmieniowego medium. W powtarzających się rytmicznych wzorach zmiany metrum wyznaczają przesunięcia akcentów i fluktuacje tempa. Następstwa motywów są płynne, ich cieniowanie sprowadza się do gestów dyskretnych, jedynie tu i ówdzie dobarwionych bardziej wyraziście ostrzejszymi akcentami. Sprawdzone wzorce, muzyka, to jak – wg złośliwego Alexa Rossa – „doświadczenie jazdy samochodem przez pustynię. Powtarzane warstwy dźwiękowe to odpowiednik zmian dostrzeganych przez oko – migają znaki drogowe, w dali na horyzoncie majaczą góry, a muzyka toczy się po pedałowej nucie asfaltu”. Na szczęście część środkowa *Sonaty* zapewnia niezbędny kontrast. Rozpięta szeroko, stodka melodia kantylenowej proveniencji stanowi o jej obliczu, a wspomnienia Glassa z dzieciństwa – odniesienia do dokonań Brahmsa, Faurégo czy Francka – przemawiają jakoś bardzo bezpośrednio.

Prawykonanie *Sonaty na skrzypce i fortepian* odbyło się 28 lutego 2009 r. w Whitaker Center, w stolicy stanu Pensylwania – Harrisburgu. Utwór był urodzinowym prezentem, zamówionym przez emerytowanego architekta Martina Murraya na siedemdziesiąte urodziny jego żony, Lucy Miller Murray.

Fragmenty eseju z bookletu płyty *Different Things* (ACD 235, NFM 38)

### Marcin Markowicz

Koncertmistrz NFM Filharmonii Wrocławskiej i drugi skrzypek Lutostawski Quartet. Dyrektor artystyczny Międzynarodowego Festiwalu Kameralistyki Ensemble oraz Akademii Orkiestrowej NFM. Studiował w Lubece, Warszawie i Bostonie. Koncertował na całym świecie. Współpracuje z takimi artystami, jak P. Anderszewski, K. Kenner, G. Ohlsson, J. Gallardo, J. Kasprzyk, K. Jakowicz, M. Lethiec, B. Nizioł, T. Strahl, A. Szymczewska i U. Caine. Współpracuje z Orkiestrą Akademii Beethovenowskiej i Polską Orkiestrą Radiową. Nagrywał dla CD Accord, DUX, Naxos, NFM i dla Polskiego Radia. Jest również kompozytorem, laureatem I Konkursu Kompozytorskiego im. A. Panufnika. W 2014 r. otrzymał Nagrodę Marszałka Województwa Dolnośląskiego „Wena” – za wybitne osiągnięcia w dziedzinie kultury.

### Grzegorz Skrobiński

Jest absolwentem Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, laureatem wielu ogólnopolskich i międzynarodowych konkursów. Koncertował na najważniejszych polskich estradach. Występował w większości krajów Europy, w Azji i Afryce. Pracował pod kierunkiem wielu wybitnych pedagogów. Od kilku lat tworzy duety z polskimi muzykami młodego pokolenia: A. Szymczewską, B. Niziołem, J. Wawrowskim, M. Markowiczem i P. Kopczyńskim. Ponadto występuje z takimi muzykami, jak U. Kryger, P. Janosik, Sz. Krzeszowiec, J. Jakowicz, B. Bryła, P. Reichert, S. Wypych, J. Shaw, A. Neustroev, Lutostawski Quartet oraz Talich String Quartett. Obecnie jest asystentem w Katedrze Kameralistyki Fortepianowej na UMFC, wykłada także podczas wielu ogólnopolskich i międzynarodowych kursów mistrzowskich.

Organizator:

NFM – Instytucja kultury miasta Wrocławia współprowadzona przez:

Sponsorzy:

