



Narodowe Forum Muzyki

Przestrzeń dla piękna

17

grudnia
sobota
19:00

NFM, Sala Główna KGHM

Potęga uczuć

Mario Venzago – dyrygent
Maximilian Hornung – wiolonczela
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Leoš Janáček (1854–1928) *Zazdrość* – uwertura [6']

Robert Schumann (1810–1856) *Koncert wiolonczelowy a-moll op. 129* [30']

I Nicht zu schnell

II Langsam

III Sehr lebhaft

Robert Schumann *III Symfonia Es-dur op. 97 „Reńska”* [40']

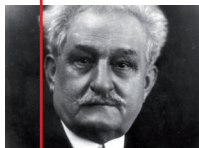
I Lebhaft

II Scherzo: Sehr mässig

III Nicht schnell

IV Feierlich

V Lebhaft



L. Janáček



R. Schumann

Omówienie

Krzysztof Komarnicki

Kiedy Leoš Janáček zabrat się do komponowania opery *Její pastorkyňa*, znanej bardziej jako *Jenůfa*, był zupełnie pewien, że całość rozpocznie się uwerturą. I choć w jego czasach uwertura operowa była zwykle rodzajem potpourri na tematy dzieła, co wiązało ją motywicznie z całością, Janáček od uwertury zaczął i w 1894 r. miał już gotowy orkiestrowy wstęp, wypełniony efektowną, pełną pasji muzyką wpisaną w ramy formy sonatowej, z nowym materiałem zamiast przetworzenia. Materiał motywiczny jest oparty na pieśni na baryton solo i chór męski *Žárlivec* (*Zazdrošník*, 1888), która z kolei bazuje na tekście morawskiej pieśni ludowej *Na horách, na dolách* (*W górach, w dolinach*). To prośba umierającego żołnierza, który został ciężko raniony w boju, skierowana do ukochanej – młodzieniec prosi, by podała mu jego szablę. Tknięta przeczcuciem dziewczyna w ostatniej chwili uskakuje przed ciosem. W przedśmiertnych słowach żołnierza chwali roztropność ukochanej, bo istotnie chciał jej uciąć głowę! Raczej to, „niżbym miał pozwolić, byś była w ramionach innego!”. Przypomnijmy sobie, co zrobił Laca Jenůfie...

Chociaż dzieło orkiestrowe z 1896 r. świetnie opisuje charakter Lacy i doskonale zapowiada motywikę opery (w której *Žárlivec* znów został wykorzystany), Janáček nie włączył uwertury do ostatecznej redakcji i premiera *Jenůfy* w 1904 r. zaczęła się od I aktu. Ponoć kompozytor obawiał się, że 18-osobowa orkiestra, którą dysponował, nie odda należycie buchających emocji, ale też nigdy nie włączył uwertury do opery. Na podstawie tego trzeba wywnioskować, że Janáček uznał, iż dwa wstępy do opery (I akt zaczyna się wszak rozległą orkiestrową introdukcją) to za wiele. Uwertura wiecie więc niezależne życie koncertowe po tytule *Žárlivost* (*Zazdrość*).

Robert Schumann, rozczarowany Dreznem, w 1849 r. podjął decyzję o przeprowadzce do Düsseldorfu, gdzie miał objąć stanowisko dyry-

genta tamtejszej orkiestry. W nowym miejscu spotkało go więcej rozczarowań i przykrości (nie sprawdził się jako dyrygent), ale też stworzył dzieła na wskroś nowatorskie i przez to długo nierozumiane. Jesienią 1850 r. w ciągu zaledwie dwóch miesięcy między 10 października a 9 grudnia skomponował dwa arcydzieła: *Koncert wiolonczelowy a-moll* op. 129 (10 X–24 X) oraz *III Symfonię Es-dur „Reńską”* op. 97 (2 XI–9 XII). Są to utwory bardzo różne i różna jest też historia ich recepcji – wspólne jest jednak to, że dopiero nasza epoka doceniła je w pełni.

Nie wiadomo, dla kogo skomponowany został koncert wiolonczelowy; podejrzewa się wręcz, że twórca nie miał nikogo konkretnego na myśli. Ceniący wiolonczelę Schumann zauważył po prostu lukę repertuarową, którą wypełnił z nadzieją na entuzjastyczny odzew muzyków. Jakże się pomylił! Niezwykła forma dzieła, tak daleka, jak to możliwe, od wirtuozowskiego koncertu owych czasów, nie przysporzyła *Koncertowi* zwolenników. Trzy części są grane bez przerwy, solista nie ma chwili wytchnienia, a jednocześnie, mimo niebotycznych trudności, partia solowa jest pozbawiona elementu popisowego – każda nuta waży, każda coś znaczy. Nie ma ani dłuższych partii orkiestrowych, pozwalających na zacerpienie oddechu, ani czysto popisowych fragmentów, w których palce śmigają po gamach i pasażach, ale umysł odpoczywa.

Nowatorstwo formy polega nie tylko na połączeniu tradycyjnych trzech części w jeden ciąg i spojeniu ich wspólnym materiałem motywicznym, lecz także na specyficznym traktowaniu relacji między partią solową a orkiestrą. Nie ma tu bowiem opozycji – solista przemawia bez przerwy i ma wiodącą rolę, orkiestra zaś wspiera go barwą, harmonią, rytmem, wchodząc z solową wiolonczelą w rozmaite interakcje. Do najniezwyklejszych pomysłów należy wyciszony dialog wiolonczel w części powolnej (solista gra duet z pierwszym wiolonczelistą orkiestry, w tym fragmencie komentatorzy chcą widzieć dialog Schumanna i jego wiernej Clary), a także kadencja napisana *in tempoi* mająca akompaniament orkiestrowy.

Kadencje grane w tempie bywały stosowane w solowych sonatach, w których takie pomysły nie nastroczały trudności fakturalnych, ale w koncercie – to było coś niezwykłego.

Schumann skrzętnie zabiegał o wykonanie *Koncertu*, o którego wartości był przekonany. Dłuższe negocjacje z niejakim Robertem Emilem Bockmühlem zakończyły się fiaskiem. Początkowo entuzjastycznie nastawiony muzyk wycofał się z projektu, wyjaśniając, że dzieło jest „nie dość melodyjne”.

Nie.

Dość.

Melodyjne.

Zwróćmy uwagę na wyrafinowanie tej odmowy. Gdyby chodziło o brak kadencji wirtuozowskiej, Schumann dopisałby ją w jeden wieczór. Gdyby sprawa rozbiła się o problemy formalne, można bytoby na przykład bez dłuższych deliberacji przerobić dzieło tak, by partia solowa była bardziej banalnie wirtuozowska, a *tutti* pomiędzy frazami wiolonczeli – obszerniejsze. Ale melodia, samo tworzywo i osnowa dzieła, to coś, czego zmienić po prostu się nie da. To tak, jakby potencjalny nabywca obejrzał dom w stanie surowym, wybrał okna i drzwi, kolor tynku i tapety, dywany i meble, a przed podpisaniem kontraktu rzekł: „Ach, tylko jeden jeszcze drobiazg – nie podobają mi się cegły”. Życzliwie wobec Bockmühla nastawieni historycy twierdzą, że muzyk po prostu spanikował przed trudnościami technicznymi finału i musiał się wycofać. A przecież solista, który przyzna, że coś jest dlań za trudne, jeszcze się nie urodził i pewnie się nie urodzi...

Schumann nigdy nie usłyszał *Koncertu* – nawet gdy zrozumiał, że na wiolonczelistów nie ma co liczyć, i przeniósł partię solową na skrzypce. Premiera odbyła się 23 kwietnia 1860 r. w Oldenburgu; solistą był Ludwig Ebert, który 9 czerwca powtórzył dzieło (tym razem z fortepianem) w Lipsku na uroczystościach 50-lecia Schumanna. Kompozytor nie żył wówczas od czterech lat.

Dzisiejsi mistrzowie wiolonczeli uważają, jakże stusznie, *Koncert a-moll* za perłę w swoim repertuarze, a wymagania partii solowej traktują jako wyzwanie i pobierz swej sztuki wykonawczej.

III Symfonia Es-dur jest ostatnią z symfonii Schumanna – powstawały one w kolejności: *Pierwsza*, *Czwarta*, *Druga* i *Trzecia*, a numeracja wynika z dat publikacji. Kompozytor napisał tę symfonię na przywołanie Düsseldorfu, stąd też zaplanował dzieło przystępne w odbiorze; zamiar ten zrealizował – utwór przyjęto życzliwie i do dziś jest to najpopularniejsza Schumannowska symfonia.

„Reńską” zalicza się do nurtu muzyki programowej, choć przydomek symfonii nie pochodzi od kompozytora. Dla Schumanna elementy muzyczne i literackie były zwykle splecione i wymieszane, ale też zwykł ukrywać programową warstwę swoich dzieł, twierdził bowiem, że jej ujawnienie uwięziłoby wyobraźnię słuchacza. Można pójść dalej: w wielu przypadkach muzyka Schumanna wyływa jedynie z inspiracji literaturą, uczuciami albo, jak w tym wypadku, przyrodą, nie ma natomiast programu, pozwalającego doszukiwać się narracyjnego konkretnego w stylu *Symfonii fantastycznej* Berlioz. *III Symfonia* zresztą dostarcza ciekawego materiału dla potwierdzenia tej tezy.

Cztery tradycyjne części symfonii – żywa część pierwsza, *scherzo*, część powolna i energiczny finał – zostały wzbogacone o piąte ogniwo, umieszczone przed finałem. Otóż cztery zwykłe ustępy *Reńskiej* to muzyka radosna, optymistyczna. Schumann operuje szeroko zakrojonymi tematami w miejsce zwykłej dla siebie techniki nieustannego powtarzania krótkich motywów. Płynność melodii rzeczywiście przywołuje jakiegoś obrazu „wodnego”; tytuł nie przeszkadza w odbiorze, a każdy słuchacz może tworzyć prywatne asocjacje, przywoływać własne wyobrażenia i wspomnienia związane z rzeką. Może też zupełnie zignorować wszelkie przyrodnicze sugestie, śledząc autonomicznie muzyczną treść dzieła, następstwa tematów, logikę harmonii, narracyjną strukturę frazy.

Czwarta część *III Symfonii* jest najczystszy fragmentem programowym. Pierwotnie część ta nosiła podtytuł *W charakterze towarzyszenia uroczystej ceremonii* i została zainspirowana przeczytaną w gazecie relacją z uroczystości podniesienia arcybiskupa Kolonii, Gesslera, do rangi kardynała. Natychmiast wyczuwalna jest jakościowa różnica pomiędzy tą, istotnie uwięzioną w pozamuzycznym konkrety, częścią a muzyką pozostałych fragmentów *Symfonii* „Reńskiej”.

Mimo początkowych sukcesów estradowych *III Symfonii* przez następne sto lat kapelmistrzowie podchodzili do niej z dystansem, ponieważ nie rozumieli nowatorstwa jej instrumentacji. Zarzucono jej nadużywanie tremola w smywkach oraz zdwojeń, zapominając o takich dziełach kompozytora, jak poemat *Manfred* albo – chociażby! – *Koncert wiolonczelowy*, w których Schumann wykorzystuje orkiestrę bardziej tradycyjnie. W *III Symfonii* natomiast traktuje orkiestrę jak pojedynczy instrument; nie instrumentuje, dajmy na to, melodii na flet, basu na fagot, a harmonii na smyczki, ale tworzy nowe jakości, w których właśnie indywidualność instrumentu zatracą się dla naszego ucha w sposób, w jaki nigdy nie percypujemy pojedynczego rejestru organowego. Zawsze słycać zestaw rejestrów i podobnie, tylko bardziej kalejdoskopowo, jest w *III Symfonii*.

Idea orkiestry-instrumentu nie została zrozumiana, dlatego też Gustav Mahler dokonał poprawek. Był przecież wybitnym dyrygentem, znał orkiestrę na wylot, „chciał dobrze”... Dziś jednak wolimy oryginał.

Mario Venzago

Jest dyrektorem artystycznym Bern Symphony Orchestra, ponadto stale współpracuje z Finland's Tapiola Sinfonietta. W poprzednich latach jako dyrektor artystyczny lub pierwszy dyrygent współpracował m.in. z Basel Symphony Orchestra, Gothenburg Symphony Orchestra i Indianapolis Symphony Orchestra. W latach 2000–2003 był dyrektorem Baltimore Summer Fest. W latach 2010–2014 pełnił funkcję pierwszego dyrygenta Royal Northern Sinfonia. Współpracuje gościnnie m.in. z Berliner Philharmoniker, Leipzig Gewandhaus Orchestra, London Philharmonic, NHK Symphony Orchestra, a także z orkiestrami w Filadelfii i Bostonie. Jego nagrania oper *Venus* i *Penthesilea* oraz dzieł chóralnych O. Schoecka, dokonane z Chórem i Orkiestrą MDR, cieszą się międzynarodowym uznaniem; otrzymały też liczne nagrody. Wiosną 2015 r. artysta we współpracy z wytwórnią CPO zrealizował cykl nagrań wszystkich symfonii Antona Brücknera.

Maximilian Hornung

Urodzony w Augsburgu w 1986 r., w wieku 8 lat rozpoczął naukę gry, kształcąc się u znakomitych pedagogów, takich jak E. Issakadze, T. Grossenbacher i D. Geringas. Dzięki swojej wrażliwości i stylowi gry charakterystycznemu dla dojrzałego artysty pomimo młodego wieku Maximilian Hornung zdążył już podbić międzynarodowe estrady. Momentem przełomowym w jego karierze było zwycięstwo w German Music Council's Competition w 2005 r. W 2011 r. otrzymał nagrodę ECHO Klassic za najlepszy debiut płytowy, a rok później został uhonorowany tą nagrodą ponownie – tym razem wyróżniono jego nagranie *Koncertu wiolonczelowego* Dvořáka, zrealizowane z Bamberg Symphony i S. Tewinklem. Do 2011 r. był członkiem Tecchler Trio, z którym w 2011 r. wygrał prestiżowy konkurs ARD. Maximilian Hornung jest wspierany przez Anne-Sophie Mutter Circle of Friends Foundation oraz Borletti-Buitoni Trust w Londynie.

PEŁNE BIOGRAMY ARTYSTÓW:

www.nfm.wroclaw.pl/repertuar/biogramy



Mario Venzago, fot. Susanne Diesner



Maximilian Hornung , fot. Marco Borggreve

Organizator:



Partner:



Sponsor złoży:



NFM – instytucja kultury miasta Wrocławia, współprowadzona przez:



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

