12

marca
sobota / Sat
18:00

NFM, Sala Czerwona

Koncert Wrocławskiej Orkiestry Barokowej

Zbigniew Pilch – skrzypce
Dominik Dębski – altówka
Jarosław Thiel – wiolonczela, kierownictwo artystyczne
Krzysztof Stencel – róg
Wrocławska Orkiestra Barokowa

W.A. Mozart

PROGRAM:
Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) *Divertimento B-dur* KV 137/125b [12']
I Andante
II Allegro di molto
III Allegro assai
Sinfonia concertante Es-dur KV 364 [33']
I Allegro maestoso
II Andante
III Presto
***
Wolfgang Amadeus Mozart
II Koncert waltorniowy Es-dur KV 417 [14']
I Allegro maestoso
II Andante
III Rondo
Symfonia g-moll nr 40 KV 550 (I wersja) [30']
I Molto allegro
II Andante
III Menuetto: Allegretto
IV Allegro assai

Omówienie

Krzysztof Komarnicki

Na początku 1772 roku Wolfgang Amadeus Mozart skomponował trzy utwory na smyczki. Są to chyba najczęściej grywane dzieła nastoletniego Salzburczyka. Każdy z tych utworów ma swój odrębny charakter, wszystkie natomiast odznaczają się młodzieńczą energią, niepowstrzymaną pomysłowością harmoniczną i melodyczną oraz niebagatelną wirtuozerią smyczkową. Przylgnęła do nich nazwa *Divertimenta*, która jednak nie pochodzi od kompozytora – w każdym razie w rękopisie została wpisana inną ręką. Znane też są owe trzy dzieła pod zbiorczą nazwą *Symfonii Salzburskich*. Alfred Einstein zasugerował bowiem, że Mozart napisał te utwory z myślą o czekającej go zimą wyprawie do Mediolanu, gdzie miał pracować nad operą *Lucio Silla*. Trzeba było nową operę promować również poprzez koncerty i akademie, które pozwoliłyby mediolańskiej publiczności poznać styl kompozytora. Aby nie rozpraszać się w pracy nad operą, Mozart miał zatem przygotować partie smyczkowe trzech symfonii, a na miejscu tylko dopisać partie dętych, takie lub inne w zależności od lokalnych możliwości wykonawczych. Do dziś trwają o to spory. Z jednej strony wszystkie trzy divertimenta noszą wyraźne znamiona włoskiej sinfonii: są trzyczęściowe, a *Divertimento B-dur* kończy się menuetem. Z drugiej strony – utwory te Leopold Mozart usiłował wydać (bezskutecznie) jako muzykę kameralną, jako kwartety smyczkowe. W istocie w czasach Wolfganga Amadeusa chyba tylko w pojedynczej obsadzie te utwory były wykonalne – zwłaszcza obie partie skrzypiec są tak wymagające, że osiągnięcie niezbędnej precyzji dane było niewielu ówczesnym orkiestrom. Przeznaczenie tych wczesnych arcydzieł pozostaje zatem nieco zagadkowe, tym bardziej, że pisane w tym samym okresie symfonie, kwartety i divertimenta odbiegają cechami formalnymi i fakturalnymi od *Symfonii Salzburskich*.

Divertimento B-dur jest trzyustępowe. Nie ma części powolnej, bo otwierające *Andante* było dla Mozarta tempem umiarkowanym (*andantino* było dla Wolfganga wolniejsze od *andante*, potem dopiero się te tempa zamieniły miejscami w drabince). Wszystkie trzy są utrzymane w formie binarnej repryzowej; można stwierdzić, że mamy do czynienia trzykrotnie z formą sonatową o niezbyt rozwiniętych współczynnikach – bardzo charakterystyczna rzecz dla włoskiej muzyki instrumentalnej tego czasu. Również finałowy binarny menuet (brak tria) jest bardzo włoski w charakterze – Mozart zapisał go w metrum 3/8.

W 1779 roku Mozart, pomny paryskiej mody, którą poznał na miejscu poprzedniego roku, zajął się intensywnie komponowaniem symfonii koncertujących, czyli w istocie – koncertów na dwa lub więcej instrumentów. Oprócz wczesnego *Concertone* na dwoje skrzypiec i orkiestrę Mozart nie zajmował się tym gatunkiem przed pobytem w Paryżu i chyba ta formuła genialnemu przecież kompozytorowi niezbyt odpowiadała – musiało też być trudno o odpowiednich solistów. Dlatego z licznych prób podejmowanych w tym czasie większość została zarzucona. Udał się tylko paryski *Koncert na flet i harfę* oraz salzburska *Symfonia koncertująca na skrzypce, altówkę i orkiestrę* (tu partię altówki Wolfgang Amadeus przeznaczył najpewniej dla siebie, skrzypiec zaś – dla Leopolda). Ze względu na występowanie dwóch instrumentów solowych kompozytor opracował i zapisał wszystkie kadencje. Trzy części *Symfonii koncertującej* odpowiadają układem typowemu koncertowi, również forma poszczególnych części – z ekspozycją orkiestry pozbawioną modulacji – jest typowa dla koncertu. Nietypowa jest natomiast partia solowej altówki, która transponuje: Mozart żąda nastrojenia wszystkich strun o pół tonu wyżej. Podobnie w porzuconej symfonii na skrzypce, altówkę, wiolonczelę i orkiestrę Mozart kazał przestroić altówkę o cały ton w górę. Zabieg taki ma na celu nie tyle ułatwienie pewnych chwytów (dziś wielu altowiolistów wykonuje swą partię bez przestrojenia), ile wyeksponowanie brzmienia instrumentu solowego. Niezależnie od tego, czy Mozartowi rzeczywiście chodziło o silniejsze naciągnięcie strun, czy o tak zwane podwiązanie instrumentu (kawałek struny owiązuje się ciasno wokół szyjki w odpowiednim miejscu, co skraca wszystkie struny i podwyższa strój o ten sam interwał – podobnie działa gitarowy kapodaster), efekt jest ten sam: solowa altówka

staje się jaśniejsza w barwie i jest lepiej słyszalna.

Sinfonia concertante KV 364 należy dziś do najpopularniejszych utworów Mozarta, ale dzieło to zostało szybko zapomniane – altówka nie była wszak instrumentem solowym. Popularność dzisiejszą utwór zawdzięcza Lionelowi Tertisowi, który zaczął kompozycję intensywnie promować w roku 1924 – występował wspólnie z Fritzem Kreislerem, a następnie z Williamem Primrosem, który tak zachwycił się brzmieniem instrumentu Tertisa, że sam rzucił skrzypce dla altówki. Ale to już inna historia…

„Drugi" *Koncert waltorniowy Es-dur* KV 417 jest w istocie pierwszym, jaki Mozart skomponował. Numeracja wprowadzona przez Köchla, zwykle tak starannego, akurat w przypadku koncertów na róg jest zupełnie dowolna. Koncerty waltorniowe Mozarta są wyrazem niezwykłej przyjaźni z reprezentującym poprzednie pokolenie Josephem Leutgebem (1732–1811), który rzucił błyskotliwą karierę waltornisty – był członkiem orkiestry arcybiskupiej w Salzburgu – i osiadł w Wiedniu, gdzie jego żona odziedziczyła sklep z serami. Leutgeb był jednak muzykiem, nie serowarem: Wolfgang w jego imieniu błagał Leopolda o prolongowanie spłaty długu, zaciągniętego na rozkręcenie interesu. O wiele lepiej Leutgebowi szła gra na rogu naturalnym, o czym przekonują partie Mozartowskich koncertów, bez wyjątku napisanych dla przyjaciela.

Dziwna to była przyjaźń: Mozart robił Leutgebowi przykre kawały i był niskiego zdania o jego zdolnościach intelektualnych: nie mógł wybaczyć waltorniście, że ten rżał ze śmiechu podczas całego przedstawienia *Czarodziejskiego fletu*, niezależnie od tego, czy na scenie akurat działy się rzeczy zabawne, czy poważne. Ale przyjaźń przetrwała lata, w istocie była dłuższa niż życie Wolfganga Amadeusa. Leutgeb pomagał Konstancji doprowadzić do porządku papiery po wielkim kompozytorze.

Dzięki wyrozumiałości dla wybryków młodszego kolegi Leutgeb przeszedł do historii muzyki. I to nie jako „osioł, wół i baran", jak głosi dedykacja datowana na 27 maja 1783 roku, ale jako jeden z najwybitniejszych waltornistów epoki, którego wszechstronne zdolności Mozart unieśmiertelnił w swych arcydziełach: długi oddech, szerokość frazy, biegłość w gamach i trylach, czystość w postępach chromatycznych czy też umiejętność naśladowania ludzkiego głosu w *Andante*.

Symfonia g-moll KV 550 została ukończona 25 lipca 1788 roku; później Mozart dodał partię klarnetów. Jest to jedna z dwóch zaledwie symfonii Mozarta w minorze (poprzednia z 1773 roku, napisana wkrótce po *Lucio Sillii*, też jest w g-moll), jej poważny charakter i dramatyczny wyraz są uderzające. Wielu komentatorów dostrzega w tym dziele znamiona kryzysu romantycznego, Bruno Walter prowadził *Menueta* niemal wagnerowską ręką. Ale na taką dawkę powagi u Mozarta nie wszyscy byli gotowi i na przykład Robert Schumann widział tu „grecką lekkość i wdzięk", zaś Donald Tovey dostrzegał charakter opery buffa. Innego zdania o *Symfonii g-moll* był Ludwig van Beethoven: przestudiował starannie manuskrypt i odpisał sobie dwadzieścia parę taktów. Notatki te odnaleziono później wśród szkiców do *V Symfonii c-moll* i w istocie podobieństwo tematu otwierającego finał *g-moll* i scherzo *c-moll* daje wiele do myślenia. Uwagę zwraca jednak, że Beethoven użył nawiązania do *Symfonii g-moll* w momencie przełamania pesymizmu, na początku procesu, który prowadzi do finałowej apoteozy.

Romantyczna legenda mówi o tym, że Mozart nigdy nie usłyszał *Symfonii*. Oczywiście było zupełnie inaczej: Wolfgang Amadeus nie był kompozytorem, który pisałby do szuflady. Jeśli skomponował symfonię, to z myślą o konkretnym wykonaniu. Późniejsze dopisanie klarnetów (wymagające przekomponowania partii obojów i częściowo fletów) wskazuje na nowe możliwości wykonawcze, które miał do dyspozycji kompozytor – zrewidowana wersja była najpewniej przygotowana na akademię Towarzystwa Muzycznego w Wiedniu 16 i 17 kwietnia 1791 roku w Burgtheater; klarnecistami byli bracia Stadler, a dyrygował Salieri. Partytura zawiera też znaczące poprawki w dwóch miejscach, jakby Mozart pod wpływem wykonania pierwotnej wersji postanowił coś jeszcze udoskonalić. Przesłanki wskazują zatem,

że *Symfonia g-moll* była za życia kompozytora wykonywana, z klarnetami i bez, nawet pięciokrotnie.

Od zapadającego w pamięć pierwszego tematu początkowej części, przez kontrapunktyczną część powolną, monumentalny menuet, po oparty na najlepszych mannheimskich wzorach finał *Symfonia g-moll* urzeka i porusza. Mozart jawi się tu nie raz i nie dwa jako nowator. Słynny „dodekafoniczny" fragment w finale musiał szokować ówczesnych słuchaczy bardziej niż opery *Wesele Figara* i *Don Giovanni* razem wzięte. We fragmencie tym w istocie brak jednego dźwięku – toniki g – co powoduje, że tonalność na chwilę ulega zawieszeniu, a pauzy utrzymują odbiorcę w stanie najwyższej konfuzji. Ciekawszy jeszcze zabieg pojawia się na początku, gdy utwór otwierany jest przez altówkowe *divisi*. Ten niezwykły sposób rozpoczęcia dzieła, od figury akompaniamentu, podyktowany został koniecznością. Wspomnieliśmy, że orkiestry ówczesne raczej by sobie nie poradziły z trudnościami *Divertimenta B-dur*; nie radziły sobie także z przedtaktem, a od przedtaktu zaczyna się temat główny pierwszej części *Symfonii*. Aby już nie ułatwić, ale wręcz umożliwić precyzyjne wejście muzykom podającym temat, Mozart wprowadził rodzaj umuzycznionego metronomu. I tylko geniuszowi kompozytora zawdzięczamy, że jest to początek wyjątkowo piękny i poruszający. Kilka dźwięków altówek od razu wprowadza w brzmieniową aurę dzieła, podaje tonację i zapowiada wzburzony (*agitato*) charakter całości.

Jarosław Thiel

Absolwent poznańskiej Szkoły Talentów. Studiował wiolonczelę na akademiach muzycznych w Poznaniu i Łodzi. Od 1997 roku w swojej działalności artystycznej skupia się przede wszystkim na problematyce historycznych praktyk wykonawczych. Uczestniczył w kursach mistrzowskich w Dresdner Akademie für Alte Musik prowadzonych przez Ch. Kypranides i podjął studia podyplomowe na Universität der Künste w Berlinie w klasie wiolonczeli barokowej Ph. Carrai i M. Möllenbecka (dyplom z wyróżnieniem). Współpracował z najważniejszymi polskimi zespołami muzyki dawnej. Od 2000 roku jest pierwszym wiolonczelistą Dresdner Barockorchester oraz członkiem prowadzonej przez L. Cummingsa Festspiel Orchester Göttingen. Współpracuje również z innymi czołowymi niemieckimi zespołami takimi, jak Cantus Cölln, Akademie für Alte Musik Berlin czy Lautten Compagney. Występuje regularnie jako solista i kameralista – w tej roli gościł na wielu polskich i międzynarodowych festiwalach muzyki dawnej. Prowadzi klasę wiolonczeli barokowej na Akademii Muzycznej w Poznaniu i podczas Letniej Akademii Muzyki Dawnej w Lidzbarku Warmińskim. W 2006 roku został zaproszony do współpracy z Wrocławską Orkiestrą Barokową jako jej dyrektor artystyczny. Niebawem zostanie wydana nagrana z Katarzyną Drogosz płyta Jarosława Thiela zawierająca *Sonaty wiolonczelowe* L. van Beethovena.

Jarosław Thiel, fot. Łukasz Rajchert

Zbigniew Pilch

Doktor sztuki, jest jednym z najwybitniejszych skrzypków barokowych, artystą o niezwykle szerokich zainteresowaniach, które obejmują całość muzyki instrumentalnej od XVI do XXI wieku ze szczególnym uwzględnieniem skrzypcowego idiomu wirtuozowskiego. Gra na skrzypcach barokowych i współczesnych, altówce i violi d'amore. Koncertuje jako solista, kameralista i dyrygent. Od początku działalności Wrocławskiej Orkiestry Barokowej pełni funkcję jej koncertmistrza. Jako muzyk-solista współpracuje z takimi zespołami, jak Warszawska Opera Kameralna oraz Nowa Orkiestra Kameralna. Jako dyrygent współpracuje z m.in. NFM Filharmonią Wrocławską, Elbląską Orkiestrą Kameralną, Orkiestrą Filharmonii Dolnośląskiej czy Gdyńską Orkiestrą Kameralną Sinfonia Nordica. Wykłada skrzypce i altówkę barokową na akademiach muzycznych we Wrocławiu i w Krakowie, a także podczas Letniej Akademii Muzyki Dawnej w Lidzbarku Warmińskim. W tym roku ukaże się solowa płyta artysty pt. *Oświecony wirtuoz*.

Zbigniew Pilch, fot. Łukasz Rajchert

Dominik Dębski

Pierwszy altowiolista Filharmonii Poznańskiej, wychowanek profesora Z. Friemana. Z orkiestrą Filharmonii Poznańskiej współpracował z: Ch. Hogwoodem, sir N. Marrinerem, R. Goeblem, M. Sanderlingiem; wielokrotnie występował również jako solista i kameralista. Grę na altówce barokowej studiował pod kierunkiem I. Schaller i D. Deutera, a w zakresie kameralistyki kształcił się m.in. pod kierunkiem M. Möllenbecka w AM w Bydgoszczy. Od 2006 roku jest pierwszym altowiolistą Wrocławskiej Orkiestry Barokowej (nagroda Fryderyk 2011 za album *Koželuh, Rejcha, Vořišek – Symfonie*), która współpracuje m.in. z: Ph. Herreweghe, G. Antoninim, P. McCreeshem czy J. ter Lindenem. Koncertował także z wieloma polskimi i zagranicznymi zespołami muzyki dawnej, m.in. Arte dei Suonatori, Les Ambassadeurs, Collegium 1704, Goldberg Ensemble.

Dominik Dębski, fot. Łukasz Rajchert

Krzysztof Stencel

Solista, kameralista i pedagog. Należy do pierwszego pokolenia polskich muzyków zajmującego się grą na instrumentach historycznych. W ostatnich sezonach współpracował z czołowymi zespołami muzyki dawnej, jak m.in. Helsinki Baroque Orchestra, Den Jyske Sinfonietta, Finnish Baroque Orchestra, Enghave Barok, Wrocławska Orkiestra Barokowa, Esterházy Hofkapelle, Capella Savaria, Arte dei Suonatori. Występował pod batutą takich mistrzów, jak Ch. Hogwood, Ph. Hereeweghe, P. McCreesh, P. Goodwin, M. Minkowski czy E. Onofri. Oprócz aktywności związanej z grą na instrumentach historycznych koncertuje i prowadzi działalność pedagogiczną w zakresie waltorni współczesnej. Wielokrotnie występował z World Orchestra for Peace, Sinfonią Varsovią i Filharmonią Narodową. Jest pomysłodawcą i organizatorem nowatorskich warsztatów waltorniowych Rogowisko. Jest również adiunktem na Akademii Muzycznej w Poznaniu, gdzie prowadzi klasę waltorni. Prywatnie miłośnik jednośladów, biegacz i browarnik amator.

Krzysztof Stencel, fot. archiwum artysty

Skład Wrocławskiej Orkiestry Barokowej:

I skrzypce
Zbigniew Pilch (koncertmistrz), Mikołaj Zgółka, Kamila Guz, Alicja Sierpińska, Monika Boroni

II skrzypce
Adam Pastuszka, Juliusz Żurawski, Paweł Stawarski, Róża Ziątek-Czarnota, Małgorzata Kosendiak

altówki
Piotr Chrupek, Marcin Stefaniuk, Michał Mazur

wiolonczele
Jakub Kościukiewicz, Edyta Maksymczuk-Thiel

kontrabas
Janusz Musiał

flet
Dóra Ombodi

oboje
Marek Niewiedział, Małgorzata Józefowska

fagoty
Josep Casadellà, Kryštof Lada

rogi
Daniele Bolzonella, Dileno Baldin

PEŁNE BIOGRAMY ARTYSTÓW:
www.nfm.wroclaw.pl/repertuar/biogramy

Wrocławska Orkiestra Barokowa, fot. Łukasz Rajchert

Organizator:

NFM NARODOWE FORUM MUZYKI

Partner strategiczny:

Bank Polski

NFM – instytucja kultury miasta Wrocławia, współprowadzona przez:

Wrocław miasto spotkań

DOLNY ŚLĄSK

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

WROCŁAW 2016 Europejska Stolica Kultury