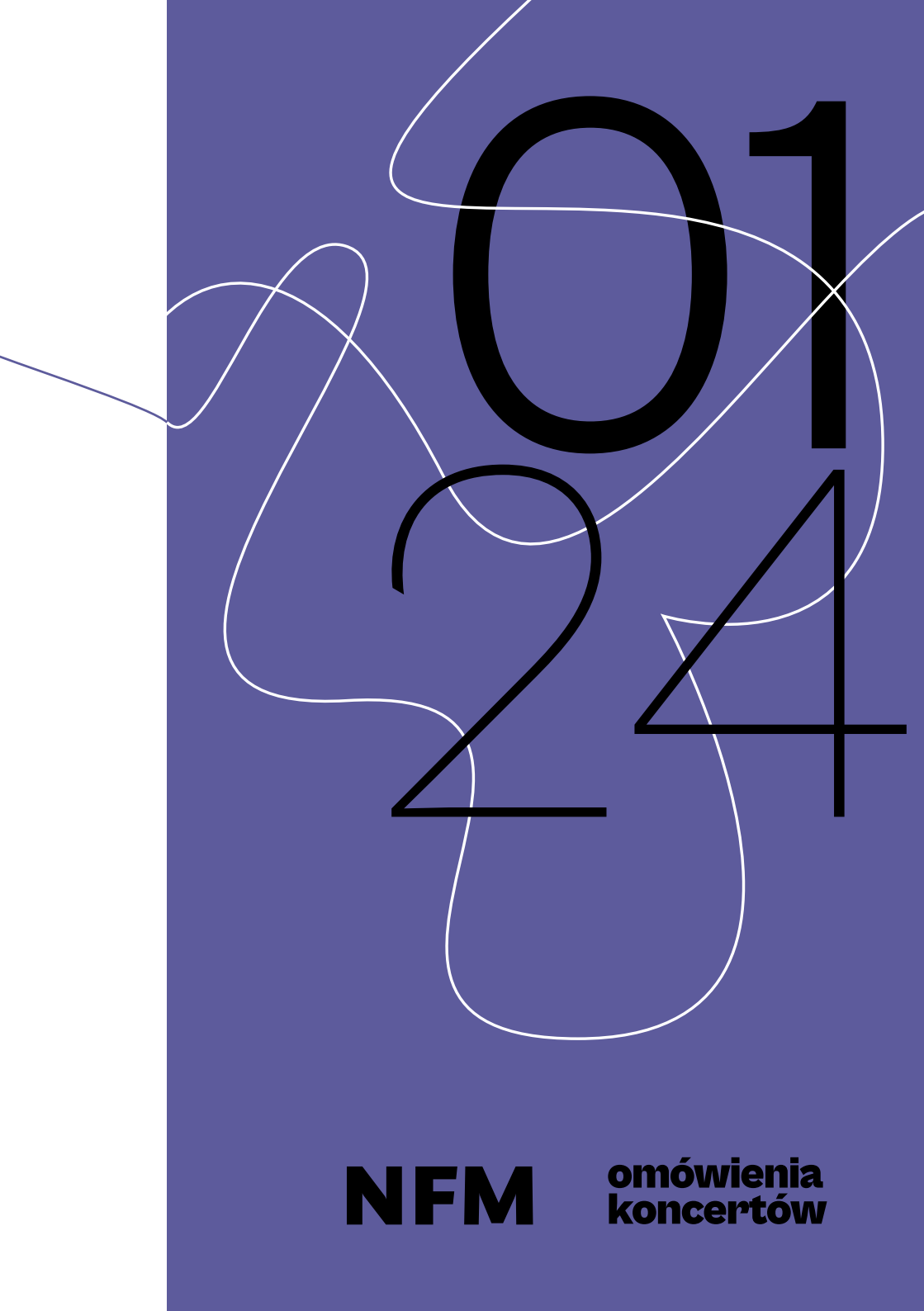


A large, abstract white line drawing on a purple background. The line starts from the left edge, loops around the numbers, and ends at the bottom right. It forms a large, open shape that frames the numbers.

01
24

NFM

**omówienia
koncertów**

5.01

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

Gala Noworoczna – Janoska Style

Janoska Ensemble, fot. Andreas Bitesnich



Alexander Sitkovetsky – skrzypce, prowadzenie

Janoska Ensemble:

Ondrej Janoska – skrzypce

Roman Janoska – skrzypce

František Janoska – fortepian

Julius Darvas – kontrabas

Arpad Janoska – śpiew

NFM Orkiestra Leopoldinum

Program:

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) / **Janoska Ensemble**

Uwertura do opery Wesele Figara KV 492 (Ouverture à la Janoska)

Roman Janoska (ur. 1989)

Melodie für Melody

Dave Brubeck (1920–2012)

Blue Rondo à la Turk

Niccolò Paganini (1782–1840) / **Janoska Ensemble**

Paganinoska

František Janoska (ur. 1986)

Rumba for Amadeus

Astor Piazzolla (1921–1992)

Oblivion (oprac. Janoska Ensemble)

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Koncert na dwoje skrzypiec d-moll BWV 1043 (oprac. Janoska Ensemble)

Koncert potrwa około dwóch godzin z przerwą.

Gala Noworoczna w miejscu takim jak Narodowe Forum Muzyki to okoliczność, która stawia przed muzykami trudne zadanie. Jako słuchacze zasiadamy z należytym szacunkiem w świątyni sztuki, ale nastrojeni jesteśmy ludycznie, w końcu rozpoczynamy czas karnawału. Niewielu artystom udaje się uczynić zadość tym dwóm sposobom przeżywania muzyki tak, jak niesamowitemu Janoska Ensemble, który żongluje muzycznymi gatunkami i polemizuje z największymi mistrzami, nie tracąc ani na chwilę aury wirtuozerii najwyższej próby. Propozycje Janoska Ensemble usłyszymy z towarzyszeniem niezrównanej NFM Orkiestry Leopoldinum prowadzonej przez swego dyrektora, Alexandra Sitkovetsky'ego.

Janoska Ensemble eksponuje, wręcz bawi się charakterystycznie brzmiącym nazwiskiem, które nosi większość członków muzykującej rodziny, od razu kojarzącym się ze środkowoeuropejskim kulturowym tygłem. Tytuł pierwszego albumu grupy, *Janoska Style*, stał się swego rodzaju emblematem. Faktycznie, sposób, w jaki muzycy prowadzą dialog z największymi nazwiskami muzyki klasycznej, toczy się w indywidualnym stylu, który z jednej strony opiera się na nieprawdopodobnej maestrii wykonawczej i szerokich możliwościach improwizatorskich, z drugiej na imponujących umiejętnościach stylizatorskich i kompozytorskich Janosków.

W zespole znajdziemy trójkę braci pochodzących ze stolicy Słowacji: dwóch skrzypków – Ondreja i Romana (laureata III nagrody Międzynarodowego Jazzowego Konkursu Skrzypcowego im. Zbigniewa Seiferta w 2014 roku) – oraz pianistę Františka. Towarzyszy im szwagier – urodzony w Niemczech Julius Darvas grający na kontrabasie. To oczywiście nie pierwszy rodzinny zespół w historii. Nie pierwszy też, który opiera swój styl na zabawie kategoriami muzyki „poważnej” i „lekkiej”, definiującej karnawałowy ton koncertu. W istocie trudno wskazać kryterium, które mogłoby zdefiniować „muzykę poważną”. Sprawiedliwości rzeczy nie oddaje ani czas powstania, ani instrumentarium, ani metafizyczna głębia, ani żadna esencjonalna cecha. „Poważność” w gruncie rzeczy znaleźć można jedynie w „uchu słuchacza”. Wiele z tego, co darzymy respektem – opery, salonowa muzyka fortepianowa, pieśń – pełniło w różnych epokach funkcję rozrywkową. Dziś jedynym pewnym źródłem „powagi” jest chyba szacunek do maestrii muzyków. Janoska Ensemble dowodzi, że grając na klasycznych instrumentach i przywdziewając frak, można wprowadzać elementy jazzu czy pozaeuropejskich rytmów tanecznych do muzyki minionych

epok, nie popadając w banał. Miejsce zespołu w katalogu Deutsche Grammophon pozwala mu z jednej strony podawać w wątpliwość estetyczne schematy, z drugiej zaś – stać w centrum establishmentu muzyki poważnej.

Koncert otworzy aranżacja uwertury do *Wesela Figara* Wolfganga Amadeusa Mozarta, utrwalona przez zespół na płycie *Revolution*. Muzyka, oznaczona słowem *presto*, przywodzi na myśl niezwykle tempo operowej intrygi. Muzyczny temperament braci Janosków przyspiesza akcję jeszcze bardziej. Coś, co mogłoby wydawać się zwykłą aranżacją uwertury na zespół kameralny z wirtuozowskimi figuracjami i artykulatorynymi mrugnięciami do publiczności, przeradza się w pewnym momencie w pełen fajerwerków, swingujący popis skrzynek na mozartowskich motywach. Zespół wprowadza też do utworu nowe harmonizacje oraz odniesienia do muzycznych idiomów narodów znajdujących się w XIX wieku pod austriackim panowaniem. Muzycy żonglują nimi z taką sprawnością, że trudno jest w danym momencie rozstrzygnąć, czy słuchamy muzyki żydowskiej, cygańskiej, węgierskiej czy któregoś z narodów słowiańskich. Z całą pewnością jednak w kontekście salonowej klasyki artyści otwierają bramy Wiednia (w którym działał Mozart i który stanowił centrum austriackiego imperium) muzyce peryferii tego wielkiego państwa. Na podobnie szaloną podróż po jego zakamarkach możemy też na pewno liczyć podczas karnawałowej gali.

Melodie für Melody jest kompozycją Romana Janoski. Artysta pożenił tu klasyczną ekspresję, brzmiącą jakby wyekstrahowana została z jakiejś opery Delibes'a lub Bizeta, z amerykańskim idiomem jazzowo-balladowym. Stąd już tylko krok do kolejnego w programie *Blue Rondo à la Turk*. Kompozycja Dave'a Brubecka z przełomowego albumu *Time Out* charakteryzuje się złożoną strukturą rytmiczną, inspirowaną turecką teorią muzyki. Przetykanie swobodnych fragmentów improwizowanych polimetrycznymi wstawkami jest jednym z ulubionych chwytów Janoska Ensemble, więc nie dziwi, że jazzowy standard zachęcił ich do dalszych, galopujących poszukiwań.

Ostatnim utworem, jaki zabrzmiał przed przerwą będzie *Paganinoska*, oparta na jednej z najbardziej znanych melodii świata: ostatniego z cyklu *Kaprysów* op. 1 Niccolò Paganiniego. Kaprys, w oryginale rozpisany w formie cyklu wariacji, znakomicie nadaje się do opracowania jazzowego (jak i każdego innego, skoro parafrazowali go Liszt, Szymanowski i Lutosławski). Bracia Janoska podchwycili kolejne wariacyjne postacie tematu, okraszając je tanecznymi formułami rytmicznymi. Nie trzeba być muzykologiem, by stwierdzić, że duch Paganiniego bliski jest obu skrzypkom kwartetu.

Rumba for Amadeus oparta jest na melodii tematu z pierwszej części *Koncertu fortepianowego d-moll* najślawniejszego z nosicieli tego imienia. To utwór autorstwa pianisty zespołu, Františka. Rytm wywodzącego się z Kuby tańca w jego opracowaniu wydaje się w kontekście Mozartowskiej myśli dziwnie naturalny, a dla niezwykle sprawnego pianisty jest to prawdziwy *Tour de force*. Jeszcze jednym spojrzeniem w stronę Ameryki będzie wykonanie klimatycznego tanga Astora Piazzolli *Oblivion*.

Wieczór zwieńczy wykonanie adaptacji *Koncertu d-moll* na dwoje skrzypiec Johanna Sebastiana Bacha, pochodzącej z ostatniego albumu zespołu, *The Big B's*. Muzycy nawiązali w jego tytule do sławnego dictum dziewiętnastowiecznego dyrygenta Hansa von Bülowa, który stwierdził, że największymi kompozytorami wszech czasów byli Bach, Beethoven i Brahms. Janoskowie dodali do tej trójcy jeszcze Bełę Bartóka, słyszanego już przez nas Dave'a Brubecka oraz Leonarda Bernsteina. Barokowy koncert lipskiego kantora przybrany w „styl Janoska”, naprzemiennie synkopowany i dostojny, przywodzi na myśl znany obraz Pietera Breugla *Walka postu z karnawalem*. Wydaje się, że trudno o bardziej naturalne pole do popisu dla dwóch improwizujących skrzypków, którzy na scenie stanowią dla siebie nawzajem inspirację i wzajemnie się napędzają. Zwłaszcza że improwizacja była chlebem codziennym muzyków epoki baroku – choć oparta na nieco innych zasadach, niż ta jazzowa.

W ramach muzycznej współpracy znakomity Janoska Ensemble stanie na scenie obok jednego z zespołów Narodowego Forum Muzyki, NFM Orkiestry Leopoldinum, kreując nieustraszone na albumach symfoniczne wersje wymienionych wyżej kompozycji. Gościnnie wystąpi jeszcze jeden członek klanu, wokalista Árpád Janoska. Pozostaje życzyć Państwu niezapomnianych wrażeń oraz dobrej zabawy – w całym nowym, 2024 roku.

Szymon Atys

11.01

czwartek, 19.00
NFM, Sala Kameralna

Off Baroque



OffBaroque, fot. archiwum artystów

Kaja Mianowana – sopran

Szymon Sutor – fortepian, syntezatory, aranżacje i produkcja muzyczna

Stanisław Łopuszyński – klawesyn

Sebastian Frankiewicz – perkusja

Program:

Henry Lawes (ok. 1596–1662)

Slide soft, you silver floods

Henry Purcell (1659–1695)

Music for a while

Robert Johnson (ok. 1583–1633)

Have you seen the bright lily grow (autorstwo niepewne)

Henry Purcell (1659–1695)

When I am laid in earth (Dido's lament) – aria z opery *Dydona i Eneasz* Z. 626

John Dowland (1563–ok. 1626)

Time stands still

Henry Purcell (1659–1695)

What power art thou (Cold Song) – aria z opery *Król Artur* Z. 628

Robert Johnson (ok. 1583–1633)

Care-charming sleep

John Dowland (1563–ok. 1626)

In darkness let me dwell

Opracowanie utworów: **Szymon Sutor**

Przybliżony czas trwania: 60'

Zmierzch epoki panowania królowej Elżbiety I w Anglii zbiegł się w czasie z ukształtowaniem się we Włoszech kierunków artystycznych przełomowych dla całej europejskiej kultury muzycznej. Pod koniec XVII wieku artyści i teoretycy zgromadzeni w Cameracie florenckiej postulowali odejście od skomplikowanej, utrudniającej odbiór tekstu słownego polifonii i zastąpienie jej uwypuklającą znaczenie słów monodią – jednogłosowym śpiewem z prostym, częściowo improwizowanym akompaniamentem. W Anglii nowy muzyczny styl znalazł swój odpowiednik w formie pieśni z akompaniamentem wykonywanym zazwyczaj na lutni, a modę na takie utwory zapoczątkował John Dowland. Był to najwcześniejszy zwiastun rozkwitu angielskiej muzyki w epoce baroku. Ją właśnie w szerokim przekroju i odważnych interpretacjach zaprezentują muzycy OFFbaroque.

Urodzony pod sam koniec XVI stulecia Henry Lawes należał już do kolejnego po Dowlandzie pokolenia kompozytorów. W latach dwudziestych znalazł zatrudnienie na dworze króla Anglii Karola I Stuarta. Dla angielskiego monarchy pracował aż do nastania w 1649 roku republiki, a potem po przywróceniu Stuartów na tron w 1660 roku (w osobie Karola II). Największą część jego kompozytorskiego dorobku stanowią setki pieśni, które skomponował w niepewnych czasach pomiędzy okresem służby jednemu królowi a pracą dla drugiego. *Slide soft, you silver floods* do słów Williama Browne'a należy do skromniejszego zasobu utworów napisanych wcześniej – ta konkretna powstała już około 1620 roku. Stuartom służył też nieco starszy od Lawesa Robert Johnson, który w 1604 roku został lutnistą Jakuba I i pracował dla niego, a potem jego następcy, Karola I. On nastania republiki nie doczekał – zmarł w 1633 roku. Zajmował się m.in. pisaniem muzyki na potrzeby grupy teatralnej The King's Men – tej samej, do której należał William Shakespeare. Pieśń *Have you seen the bright lily grow* pochodzi z wystawianej przez nią komedii *The Devil is an Ass* autorstwa Bena Johnsona. Kołysanka *Care-charming sleep* była natomiast częścią przedstawień tragedii *Valentinian* Johna Fletchera – następcy Shakespeare'a na stanowisku głównego autora sztuk prezentowanych przez tę trupę.

Do czasów, kiedy barokowy styl muzyczny zadomowił się już w Anglii na dobre, przemieszamy się za sprawą Henry'ego Purcella. On też związał swoją karierę z teatrem. Losy tej formy sztuki w siedemnastowiecznej Anglii były bardzo zmienne. Niedługo po śmierci Shakespeare'a w 1616 roku teatr tam spotkał kryzys – w okresie republikańskim kulturowa dominacja purytanów doprowadziła nawet do zamknięcia wszystkich scen w Londynie. Działalność teatrów miała szansę się odrodzić dopiero za sprawą powrotu monarchii. W wystawiane sztuki, tak jak we wspomnianych już

przedstawieniach The King's Men, znów często włączano utwory muzyczne. Aria *Music for a while* Purcella oryginalnie pełniła taką właśnie funkcję – była częścią dramatu *Oedipus* Johna Drydena i Nathaniela Lee, kiedy wystawianie go wznowiono w 1692 roku. W sztuce, będącej wersją tragedii Sofoklesa, pojawiała się w scenie, w której Tejrzejasz wywołuje ducha zamordowanego króla Lajosa, by ten wyjawiał imię jego zabójcy. *Oedipus* nie był operą – muzyka towarzyszyła tylko niektórym fragmentom. Pojawienie się w Anglii tego gatunku uniemożliwiła rewolucja – i również on stał się beneficjentem powrotu królów, bo to właśnie dopiero restauracja dała mu miejsce na deskach teatrów. Jednym z pierwszych dzieł dramatycznych nowego typu była *Dydona i Eneas* Purcella do libretta Nahuma Tate'a, premierowo zaprezentowana w 1689 roku. Sztuka ta również oparta była na dziele antycznym, tym razem oczywiście na sławnym eposie autorstwa Wergiliusza. Słynny, poruszający *Lament Dydony* to ostatnia aria w tym utworze. Śpiewana jest przez tytułową bohaterkę – królową Kartaginy, która zrozpaczona opuszczeniem przez kochanka popełnia samobójstwo. Sławie Dydony nieco tylko ustępuje późniejsza opera Purcella *Król Artur*, wystawiona po raz pierwszy w 1691 roku. Najczęściej wykonywanym i nagrywanym jej fragmentem jest basowa aria *What power art thou*, znana też pod tytułem *Cold song*. Oto w III akcie, jakby na marginesie przedstawionej w sztuce intrygi, w alegorycznej scenie pojawia się Kupidyn. Odwiedza zaśnieżoną, skutą lodem wyspę i przywołuje zamieszkującą ją Mroźnego Ducha. Pod wpływem mocy bożka widmo powoli budzi się, rozmarza i ostatecznie przyłącza się potem do chóru głosów sławiących potęgę miłości.

Podczas koncertu nie zabraknie również twórczości wspomnianego na samym początku Johna Dowlanda. Repertuar wydany na albumie z 2022 roku podczas występu muzyki OFFbaroque uzupełnią jego najśłynniejszą pieśnią, pełną rozpacz *In darkness let me dwell* z wydanej w 1610 roku antologii zatytułowanej *A Musical Banquet*. Wcześniej zabrzmi jednak nieco starsza *Time stands still* z zagadkowym tekstem niepewnego autorstwa. Dowlandowi, mimo dużej sławy, jaką cieszył się w Europie jako lutnista i kompozytor, nie udało się wkupić w łaski panującej w Anglii przez aż czterdzieści cztery lata królowej Elżbiety I. Nie znalazłszy dla siebie miejsca w ojczyźnie, podróżował po Włoszech (co pozwoliło mu zetknąć się ze środowiskiem Cameraty florenckiej). Służył też na dworze Chrystiana IV – króla Danii. *Time stands still*, mimo rozgoryczenia brakiem uznania ze strony monarchini, być może poświęcona jest jednak właśnie Elżbiecie. Tekst utworu przypisywany czasem królewskiemu słudze – Henry'emu Lea – opiewa nieprzemijające piękno kobiety i wzywa do zachowania jej niezachwianej wierności. Czy pieśń faktycznie była pisana z myślą o ostatniej z królewskiego

domu Tudorów? Nie można mieć pewności, ale w 1603 roku, kiedy została opublikowana, bez względu na żal do władczyni, nie było już o co kruszyć kopii. Elżbieta wiosną narazie zmarła i można było starać się o pracę u jej następcy. Pracujący wówczas w Danii Dowland już latem 1603 roku wyjechał zatem do Anglii „we własnych sprawach”. Znowu spotkał go jednak zawód, bo na zatrudnienie przez Jakuba I musiał czekać jeszcze dziewięć długich lat.

Projekt OFFbaroque miał swoją premierę w 2021 roku podczas Festiwalu Dramma per Musica. „Oto dojrzałe owoce angielskiego baroku, przepuszczone przez filtr współczesnej elektroniki, oprószone sekcją rytmiczną, spreparowane i zsyntetyzowane przez Szymona Sutora. Spowite lekką i czystą mgiełką sopranowego głosu Kai Mianowanej. Muzyczna kuchnia fusion, danie, które zachwyci każdego!” – pisano wówczas. Kaja Mianowana – autorka koncepcji i głos OFFbaroque – jest wokalistką i aktorką musicalową, absolwentką Wydziału Wokalno-Aktorskiego Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie. Odpowiedzialny za aranżacje oraz warstwę elektroniczną wykonywanych utworów Szymon Sutor jest kompozytorem, aranżerem i dyrygentem, dwukrotnym laureatem Międzynarodowego Konkursu Kompozytorskiego im. Krzysztofa Komedy. Zdobył też Fryderyka za płytę *Jazz Septet & String Orchestra*. Trzeci z muzyków – Stanisław Łopuszyński – jest natomiast klawesynistą i pianistą, laureatem licznych konkursów oraz, tak jak Mianowska, również absolwentem UMFC. Na perkusji zagra Sebastian Frankiewicz, absolwent Wydziału Jazzu i Muzyki Rozrywkowej w Katowicach i laureat wielu krajowych konkursów jazzowych, m.in: Jazz Juniors, Jazz nad Odrą, Festiwal Standardów Jazzowych w Siedlcach. Znany jest publiczności z licznych koncertów z gwiazdami polskiej sceny muzycznej.

Barnaba Matusz



12.01

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

Szkocki poemat

Michał Nesterowicz, fot. Łukasz Rajchert

Michał Nesterowicz – dyrygent
Nils Mönkemeyer – altówka
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Carl Reinecke (1824–1910)

Uwertura do opery König Manfred op. 93 [10']

Franz Anton Hoffmeister (1754–1812)

Koncert altówkowy D-dur na altówkę i orkiestrę [20']

I. *Allegro*

II. *Adagio*

III. *Rondo*

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)

III Symfonia a-moll „Szkocka” op. 56 [40']

I. *Andante con moto – Allegro un poco agitato*

II. *Vivace non troppo*

III. *Adagio*

IV. *Allegro vivacissimo – Allegro maestoso assai*

Koncert NFM Filharmonii Wrocławskiej pod batutą cieszącego się uznaniem pierwszego dyrygenta gościnnego Sinfonieorchester Basel – Michała Nesterowicza – będzie spotkaniem z repertuarem zarówno znanym i lubianym, jak i z dziełami nieco zapomnianymi. W programie znalazły się dwie kompozycje niemieckich artystów romantycznych oraz koncert napisany w okresie klasycyzmu, którego autor należał do popularnych i cenionych twórców tej epoki.

Carl Reinecke był niemieckim kompozytorem, pianistą, dyrygentem i pedagogiem tworzącym w okresie romantyzmu. Jego dorobek obejmuje ponad trzysta kompozycji. W swoim długim życiu na pewien czas związał się także z Wrocławiem – w 1851 roku został dyrektorem i dyrygentem Singakademii. W 1860 roku osiadł w Lipsku, gdzie został dyrektorem sławnej Gewandhausorchester, objął także klasy fortepianu i kompozycji w tamtejszym konserwatorium. Do bardzo licznego grona jego uczniów należało

wielu wybitnych twórców, wśród których znaleźli się m.in. Edvard Grieg, Leoš Janáček, Isaac Albéniz, Felix Weingartner czy Max Bruch. Twórczość Reineckiego prędko uległa zapomnieniu po jego śmierci, gdyż uznana została za zbyt konserwatywną. Przypomnieniem postaci i dorobku Reineckiego będzie wykonanie *Uwertury* do opery *Król Manfred*, wystawionej po raz pierwszy w 1867 roku w Wiesbaden. Składa się ona z dwóch części – nastrojowego wstępu w wolnej części i pełnej dramatyzmu części zasadniczej. Akcja rozgrywa się w XIII wieku, a tytułowym bohaterem dzieła jest król Sycylii pochodzący z dynastii Hohenstaufen. Opera Reineckiego została przyjęta życzliwie, ale pomimo tego prędko wypadła z repertuaru.

Następnie wysłuchamy *Koncertu altówkowego D-dur* na altówkę i orkiestrę autorstwa austriackiego twórcy Franza Antona Hoffmeistera, reprezentującego epokę klasycyzmu. Był on aktywny także jako wydawca, a wśród kompozytorów, których dzieła publikował (i z którymi się przyjaźnił) znajdowali się m.in. Ludwig van Beethoven czy Wolfgang Amadeus Mozart. W dorobku Hoffmeistera znajdują się m.in. symfonie i opery, ale szczególnie chętnie pisał koncerty i dzieła kameralne przeznaczone na instrumenty dęte – zwłaszcza na oboje i flety. Pewną popularnością cieszył się także *Koncert altówkowy D-dur*, wydany w 1799 roku. Hoffmeister nie był w swojej twórczości awangardzistą – jego muzyka to świadectwo epoki, w której powstała. Nie inaczej sprawa ma się z utworem, który zabrzmi w wykonaniu Nilsa Mönkemeyera. Składa się on z trzech ogniw – pierwsze i trzecie (jest to, jak zwyczaj nakazywał, rondo) utrzymane są w szybkich tempach, zaś część druga jest powolna i liryczna. Interesujący i niestandardowy jest za to wybór solowego instrumentu. Jeśli chodzi o rodzinę instrumentów smyczkowych to altówka uważana jest za „brzydkie kaczątko” – względnie mało atrakcyjną i niezdatną do popisów solowych. Hoffmeister był jednym z pierwszych kompozytorów, którzy dostrzegli w niej potencjał i postarali się urzeczywistnić go w swojej muzyce.

III Symfonia a-moll Felixa Mendelssohna Bartholdy'ego powstała jako pokłosie podróży kompozytora do Szkocji w lecie 1829 roku. Po koncertach w Londynie artysta wybrał się w trwającą trzy tygodnie podróż do Szkocji razem z przyjacielem, dyplomatą i poetą Karlem Klingemannem. Wielkie wrażenie zrobiły na nim zwłaszcza ruiny augustiańskiego opactwa Holyrood w Edynburgu. W listach do rodziny twórca pisał o tym, że to właśnie tam przyszła mu do głowy melodia, która stała się głównym tematem rozpoczętego wówczas dzieła. Wysłał nawet fragment, który znamy obecnie jako temat otwierający *Symfonię „Szkocką”*. Jednak natchnienie opuściło kompozytora,

a prace przeciągnęły się. Trwały one aż do 1842 roku i to właśnie wtedy w lipskim Gewandhausie odbyło się prawykonanie nowego utworu. Dzieło zostało zadedykowane brytyjskiej królowej Wiktorii, wielkiej wielbicielce talentu Mendelssohna, która wysłuchiwała kompozycji podczas jej londyńskiej premiery. Chociaż była to ostatnia z ukończonych przez twórcę symfonii, to ze względu na kolejność publikacji znana jest obecnie jako *Trzecia*. Co ciekawe, nie wiemy nic na temat tego, aby kompozytor chciał określać ją mianem „Szkockiej”, jednak jej geneza w powiązaniu z mrocznym charakterem (temat główny prezentowany jest przez instrumenty dęte drewniane i altówki, bez udziału jasno brzmiących skrzypiec) i okazjonalnymi nawiązaniem do muzyki tego rejonu spowodowały, że przydomek ten przyłgnął do niej wyjątkowo silnie. Szkockie wpływy są szczególnie wyraźne w żywej części drugiej – *Vivace non troppo* oraz w finale, *Allegro vivacissimo*, w których Mendelssohn wykorzystał charakterystyczny rytm znany jako *Scotch snap* (następstwo nuty krótkiej i długiej), kojarzony z muzyką tego kraju. Czy słusznie? Tak, choć trzeba wspomnieć, że jest on znany w Europie także po nazwą... rytmu lombardzkiego. Ostatnie ogniwo symfonii utrzymane jest w ponurej tonacji a-moll, Mendelssohn zdecydował się jednak na zakończenie dzieła „happy endem”, stąd też przejście do radosnej i jasnej tonacji A-dur (w której napisane jest także trzecie ogniwo w wolnym tempie) i zwieńczenie uroczystym hymnem, w którym twórca powraca do podniosłego tonu balladowego, rozpoczynającego też cały utwór. Co ciekawe tę samą melodię Mendelssohn wykorzystał wcześniej w *Ave Maria* op. 23 nr 3. Jest zatem bardziej niż prawdopodobne, że jest to zakamuflowany hołd złożony Marii I Stuart, królowej Szkotów.

Oskar Łapeta



13.01

niedziela, 18.00
NFM, Sala Czerwona

Langlois de Swarte & Leclair

Théotime Langlois de Swarte, fot. Marco Borggreve

Théotime Langlois de Swarte – skrzypce

Wrocławska Orkiestra Barokowa

Jarosław Thiel – kierownictwo artystyczne Wrocławskiej Orkiestry Barokowej

Program:

Petro Locatelli (1695–1764)

Introduzione teatrale F-dur op. 4 nr 2 [6']

I. *Allegro*

II. *Andante*

III. *Allegro*

Willem de Fesch (ok. 1687–1761)

Concerto grosso D-dur op. 10 nr 4 [12']

I. *Allegro*

II. *Largo*

III. *Vivace*

IV. *Presto*

Jean-Marie Leclair (1697–1764)

Koncert skrzypcowy a-moll op. 7 nr 5 [15']

I. *Vivace*

II. *Largo – Adagio*

III. *Adagio assai*

Unico Wilhelm van Wassenaer (1692–1766)

I Concerto armonico G-dur [10']

I. *Grave*

II. *Allegro*

III. *Un poco andante*

IV. *Allegro*

Jean-Marie Leclair

Koncert skrzypcowy D-dur op. 10 nr 3 [16']

I. *Allegro moderato*

II. *Andante*

III. *Allegro ma non troppo*

Petro Locatelli

Concerto a quattro Es-dur op. 7 nr 6 „Il pianto d'Arianna” [15']

I. *Andante – Allegro – Adagio – Andante – Allegro*

II. *Largo – Largo Andante*

III. *Grave – Allegro*

IV. *Largo*

Od Corelliańskich początków, gdy technika gry służyła li tylko temu, by skrzypek był w stanie czysto wykonać napisane przez kompozytora nuty, po koncert romantyczny, w którym karkołomne akrobacje solisty dają barwę, niczym złotogłów wpleciony w gęstą fakturę symfonicznego arrasu, wiolinistyka przeszła długą drogę. Ktoś gdzieś te wszystkie figury wirtuozowskie, chwyt, triki i patenty musiał powymyślać. Aby się temu przyjrzeć bliżej, udamy się do kraju diamentów, tulipanów i muzycznych oficyn wydawniczych – Niderlandów.

Pietro Locatelli po przyjeździe do Amsterdamu zajął się udzielaniem lekcji i dawaaniem prywatnych koncertów dla amatorów. Utrzymywał też przyjazne stosunki ze swym wielkim rywalem Jean-Marie Leclair, pracującym na dworze w pobliskiej Hadze Francuzem wykształconym we Włoszech i będącym reprezentantem tamtejszych ideałów formalnych i estetycznych. W przeszłości rywalizowali. Byli różni, każdy doskonały w swoim stylu, Locatelli demoniczny, Leclair bardziej opanowany... w XIX wieku ta szlachetna rywalizacja dwóch wielkich osobowości, a prywatnie przyjaciół, powtórzy się w osobach Niccolò Paganiniego i Karola Lipińskiego.

O ile *Introduzione teatrale* Locatellogo to typowa neapolitańska uwertura operowa, zadzierzista w rytmie i przejrzysta w harmonii, o tyle koncert „Lament Ariadny” to utwór awangardowy. Oto kantata bez słów, w której rolę protagonistki odgrywają skrzypce. Koncert jest ciągiem recytatywów i ariosów. Utwór pozornie ma obsadę concerto grosso à la Corelli, z dwójgiem skrzypiec i basem w grupie concertino oraz zespołem ripieno, ale pierwsze skrzypce solo dominują w swym śpiewie, nikt nie waży się im przeszkadzać. To nie trio solistów stoi przed nami – Locatellemu chodziło o redukcję akompaniamentu w solo do minimum. To nie concerto grosso, lecz koncert solowy.

Koncerty Leclaira, będące przeniesieniem włoskiego wzorca na grunt francuski, noszą wyraźne znamiona osobowości swego twórcy. Indywidualność kompozytora ujawnia się przede wszystkim w częściach wolnych, pełnych słodyczy i wyrafinowania. W szybkich ustępach zaś udało się autorowi utrwalić i przekazać niektóre chociażby cechy swej wirtuozerii. Gęste przebiegi drobnych nutek, skoki na tryle, a przede wszystkim gra w podwójnych i potrójnych chwytach ukazująca całą wspaniałość wiolinistycznej wyobraźni tego mistrza.

Wszędzie dobrze, gdzie nas nie ma! Gdy dwaj najstynniejsi skrzypkowie epoki, Włoch i Francuz, zjechali do Niderlandów, świetny lokalny skrzypek, który wcale nie miał powodu obawiać się tej konkurencji, wyjechał do Londynu, mając nadzieję na lepsze niż w ojczyźnie zarobki. Willem de Fesch, bo o nim mowa, grał w orkiestrze u Georga Friedricha Händla i przyczynił się do utrwalenia gatunku angielskiego oratorium. Gdy Händel stworzył pierwsze takie dzieło, Fesch przedstawił swoje niespełna rok później. Obaj, zachęceni sukcesem, nie poprzestali na jednym tylko. Händel ma pozycję niepodważalną, Fesch, choć dopiero odkrywany – to mistrz znakomity, świetny technicznie, pełen inwencji.

Imię Unico oznacza „jedyny w swoim rodzaju, wyjątkowy”. Unico Wilhelm van Wassenauer rzeczywiście wykazał się wielkimi zdolnościami dyplomatycznymi i oddaniem ojczyźnie, lecz został zapamiętany – wbrew własnej woli – jako niezwykle, jedyny w swoim rodzaju... kompozytor. *Concerti armonici*, pisane w Hadze dla rozrywki własnej i arystokratycznych znajomych, zostały opublikowane anonimowo. Przez wiele lat dociekano, kto jest kompozytorem tych perełek. Londyńska reedycja anonimowego pierwodruku przypisała autorstwo włoskiemu skrzypkowi Carlo Ricciottiemu, który w istocie stał za publikacją dzieł. Anonimową kopię koncertów Wassenauera posiadał Franciszek Lessel, który był przekonany, że te arcydzieła włoskiego stylu mogły wyjść tylko spod mistrzowskiej ręki Giovanniego Battisty Pergolesiego. Za tą atrybucją podążył Sergiusz Diagilew, wybierając starowłoską muzykę dla Igora Strawińskiego, gdy obstalowywał u niego balet w stylu *commedia dell'arte*. I tak Wassenauer, jako Pergolesi, trafił do *Pulcinelli*... I na tym by się skończyło, gdyby nie jeden, fatalny w skutkach błąd, jak mawiają książkowi detektywi. Własną kopię utworu zachowaną w archiwum zamku Twickel kompozytor opatrzył krótką odręczną notatką, opisującą okoliczności powstania kolekcji oraz jej publikacji. Tym samym ujawnił swą tożsamość, którą tak bardzo chciał ukryć. „Niektóre są znośne, inne koszmarne”, konkluduje Wassenauer, „poprawiłbym je, ale skoro są już opublikowane, obraziłbym tym wydawcę”.

Dziś uważamy, że zachowany niewielki dorobek twórczy księcia Wassenauera w istocie stawia go w rzędzie niezwykle mistrzów muzyki jego epoki.



14.01

niedziela, 16.30 i 19.00
NFM, Sala Główna

L.U.C. & Rebel Babel Film Orchestra

L.U.C., fot. archiwum artysty

L.U.C. & Rebel Babel Film Orchestra
Maria Pomianowska
Karolina Skrzyńska
Katarzyna Kapela (Sutari)
NFM Orkiestra Leopoldinum

Program:

Muzyka z filmu *Chłopi* [ok. 70']

Również sto lat po przyznaniu Władysławowi Reymontowi Nagrody Nobla za *Chłopów* to literackie arcydzieło Młodej Polski, tym razem w filmowej adaptacji, znów będzie miało okazję zwrócić uwagę międzynarodowej publiczności. Polska Komisja Oscarowa zdecydowała, że animacja *Chłopi* w reżyserii DK Welchman i Hugh Welchmana będzie polskim kandydatem do nagrody amerykańskiej Akademii Filmowej w kategorii „Najlepszy film międzynarodowy”. Niedługo po ogłoszeniu tej decyzji dowiedzieliśmy się jeszcze, że do konkursu o złotą statuetkę zgłoszona została również muzyka do filmu. Jej autorem jest wrocławski raper i producent muzyczny, laureat Paszportu Polityki Łukasz L.U.C. Rostkowski, który razem z Rebel Babel Film Orchestra, specjalnymi gośćmi oraz NFM Orkiestrą Leopoldinum podczas koncertu w Narodowym Forum Muzyki osobiście zaprezentuje skomponowaną przez siebie muzykę.

Od samego zgłoszenia muzycznego czy filmowego dzieła do oscarowego konkursu do uzyskania prawdziwych nominacji, których listę poznamy dopiero 23 stycznia, jeszcze oczywiście długa droga. Kompozycjom stworzonym na potrzeby *Chłopów* będzie w tym wyścigu zdecydowanie trudniej niż samemu obrazowi. Film zgłoszony został do kategorii, w której konkurować mogą wyłącznie produkcje nakręcone w języku innym niż angielski, muzyka natomiast rywalizować będzie również ze światem

kina anglojęzycznego, a takie przecież jest tym najpopularniejszym i dysponującym największymi środkami. Żeby uświadomić sobie, jak trudną sztuką będzie uzyskanie przez Rostkowskiego nominacji w kategorii „Najlepsza muzyka” wystarczy zdać sobie sprawę, że do tej pory wśród polskich kompozytorów nominacje i nagrody w tej kategorii uzyskiwali wyłącznie artyści tworzący na emigracji i piszący muzykę do filmów amerykańskich – Aleksander Tansman, Bronisław Kaper czy Jan A.P. Kaczmarek.

Być może szansą tej muzycznej produkcji na odniesienie sukcesu za granicą będzie nastawienie jej twórcy. W rozmowie z Polskim Radiem L.U.C. podkreślał, że podczas pracy nad muzyką, myślał o jej odbiorze za granicą. „Chcieliśmy pokazać polski folk, słowiańską muzykę, ale ona jest przefiltrowana przez brzmienie anglosaskie. Ja wychowałem się na Massive Attack, Trickym, Portishead, a Welchman jest Brytyjczykiem. Chodziło o to, by ta muzyka była ciekawa również dla innych kultur, by ją eksportować na świat” – wyjaśniał. Kompozytor przyjął zatem postawę eklektyczną, inspirując się elementami tradycyjnej chłopskiej kultury, ale w żadnym razie nie ograniczając się wyłącznie do niej. Stąd na płycie obok artystów wykonujących polską muzykę tradycyjną i folkową różnych regionów Polski – jak Kurpianka Apolonia Nowak, wykonująca tradycyjną muzykę taneczną Kielecczyny kapela Tęgie Chłopy, Laboratorium Pieśni czy Maria Pomianowska i Katarzyna Kapela – znajdziemy artystów profesjonalnie występujących przed szeroką publicznością i bliższych nurtowi pop – Kayah, Kwiat Jabłoni, Ralphi Kamińskiego, Julię Wieniawę czy Karolinę Skrzyńską (we Wrocławiu razem z Łukaszem Rostkowskim i jego Rebel Babel Film Orchestra usłyszymy reprezentantów obu tych grup). Dodatkowo oprócz artystów polskich w nagraniach wzięli udział muzycy z zagranicy – ukraiński Chór Vyriy i białoruski dudziarz Vital Voronau – a tradycyjnym rytmom mazurkowym i instrumentom z różnych zakątków naszego kraju, takim jak lira korbowa, bęben, akordeon, fidel płocka, suka biłgorajska i wielkopolskie dudy, towarzyszą elementy muzyki bułgarskiej, ukraińskiej i serbskiej oraz znany z hip-hopu sampling.

Z całą pewnością zatem słuchając ścieżki dźwiękowej z *Chłopów*, nie mamy do czynienia z muzyką, jaka choćby potencjalnie mogła towarzyszyć wydarzeniom rozgrywającym się w dosyć konkretnie zarysowanej przez Władysława Reymonta rzeczywistości, a więc u schyłku XIX wieku we wsi Lipce (nazywanych dzisiaj „Reymontowskimi”). Nie musi nam to jednak wcale przeszkadzać, bo przecież ani książka, ani film nie są dokumentem. Nawet sam Reymont, mimo wpisania swojej powieści w nurt realistyczny, do zastanych podczas pobytu w miejscowości, w której umieścić akcję, realiów

podchodził dość swobodnie. Wspomnijmy, że w czterech tomach *Chłopów* nie ma wzmianki o linii Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej przebiegającej przez maleńką miejscowość (to na kolei właśnie, będąc w Lipcach, pisarz wówczas pracował), nie zgadzają się też inne elementy topografii wsi, a gwarowość języka, którym posługują się bohaterowie, ma charakter umownej stylizacji – podobnie zatem, jak utwory, które usłyszymy podczas koncertu.

Jak zatem brzmiałaby muzyka, która mogła towarzyszyć prawdziwym mieszkańcom Lipiec pod koniec dziewiętnastego stulecia? Częściową odpowiedź na to pytanie przynosi etnografia. Położone w połowie drogi między Łowiczem a Rawą Mazowiecką Lipce znajdują się w zachodniej części Mazowsza, na obszarze określanym przez etnografów jako region łowicki. W odniesieniu do tego terytorium używa się też historycznego określenia Księstwo Łowickie, od którego pochodzi nazwa zamieszkującej go grupy etnograficznej – Księżacy. Grupa ta od dawna już budzi zainteresowanie badaczy. Wiemy zatem, że typowa (weselna) kapela ludowa na tym terenie przed pierwszą wojną światową składała się z kilku instrumentalistów, zazwyczaj skrzypka, harmonisty, klarnecisty (klarnet trafił do wiejskich kapel za pośrednictwem orkiestr wojskowych) i bębniarza (pierwotnie występującego z małym jednostronnym bębenkiem obręczowym). Muzycy grali w małych zespołach, czasem zaledwie dwuosobowych (w obsadzie typowej dla polskiej muzyki ludowej – skrzypce i bębenek). Samotnie występowali rzadko, ale zdarzało się to, np. w ostatki. W XIX wieku prawdopodobnie częste w regionie łowickim były też składy trzyosobowe: skrzypce, bębenek i basy. Zespół taki wspomina Reymont: „Basy buczały jako ten bąk, kiej się wedrze do izby ze dworu i lecący huczy... a czasem skrzypka z nagła zapiskała cienko jakoby ptaszek wabiący albo i bębenek zahurkotał i pobrzękiwał...”. Noblista opisuje w swoim dziele również kapelę wesełną: „Najpierwsze szły skrzypki w parze z fletem [prawdopodobnie chodziło o fujarkę], a za nimi warczał bębenek z brzękadłami i basy, przystrojone we wstęgi, wesoło podrygiwały”.

Muzyka była obecna w życiu dawnej wsi łowickiej nieomal na co dzień. Jej funkcją było towarzyszenie obrzędom i zwyczajom związanym z cyklami pór roku, ważnymi wydarzeniami w życiu i świętami religijnymi. Wszystkie one stanowiły okazję do śpiewu. Zimą kołędowano, wiosną w ramach podobnego zwyczaju mężczyźni „chodzili z kogutkiem”, a dziewczęta „z gaikiem”. Najważniejszą rolą instrumentalistów była natomiast gra do tańca. W regionie dominowały tańce w metrum trójdzielnym – mazurki, oberki, kujawiaki, chodzone, okrągłaki (rodzaj walczyka). Często tańczyło

się też polkę. Z uwagi na popularność tańca występowała tam olbrzymia różnorodność melodii tanecznych – wiele zostało uwiecznionych przez etnografów i również dzisiaj wykorzystują je muzycy zaangażowani w nurt wykonywania muzyki tradycyjnej. Łowickie motywy muzyczne trafiły zresztą już też do filharmonii, m.in. za sprawą kompozycji Jana Maklakiewicza czy Tadeusza Sygietyńskiego.

Barnaba Matusz



19.01

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

Femme fatale

Bassem Akiki, fot. Kamila Bork

Bassem Akiki – dyrygent
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Richard Strauss (1864–1949)

Tanz der sieben Schleier z opery *Salome* op. 54 [8']

Hector Berlioz (1803–1869)

Menuet des follets; Ballet des sylphes; Marche Hongroise z *Potępienia Fausta* op. 24 [13']

Georges Bizet (1838–1875)

Carmen – suita I [25']

I. *Prélude*

II. *Aragonaise. Intermezzo*

III. *Séguedille*

IV. *Les Dragons d'Alcala*

V. *Les Toréadors*

Carmen – suita II [15']

I. *Marche des Contrebandiers*

II. *Habanera*

III. *Nocturne*

IV. *Chanson du Toréador*

V. *La Garde Montante*

VI. *Danse Bohème*

Temat kobiety fatalnej obecny był w kulturze w zasadzie od zawsze. Inspirował artystów do tworzenia zniewalająco sugestywnych dzieł, które i dziś są w stanie wyrwać na odbiorcy wielkie wrażenie. W programie koncertu NFM Filharmonii Wrocławskiej znalazły się kompozycje trzech twórców, których wspólnym mianownikiem jest motyw femme fatale. Inspiracji dostarczyła muzykom literatura: sztuka Oscara Wilde'a, słynny dramat Johanna Wolfganga Goethego oraz nowela autorstwa Prospera Mériméego. Koncert poprowadzi urodzony w 1983 roku w Libanie Bassem Akiki, doskonale znany wrocławskiej publiczności.

Jako pierwszy zabrzmi zmysłowy, barwnie instrumentowany, momentami nawet orgiastyczny *Tanz der sieben Schleier* (*Taniec siedmiu zasłon*) z *Salome* Richarda Straussa. W operze król Herod Antypas pragnie zobaczyć taniec księżniczki Salome, która zgadza

się pod warunkiem, że władca da jej wszystko, czego tylko zapragnie. Monarcha przystaje na żądanie, a tytułowa bohaterka życzy sobie, ku przerażeniu Heroda, podania na tacy ściętej głowy Jana Chrzciciela. Jednak przysięga jest przysięgą i Salome dostaje swoją nagrodę, co przyczynia się do jej śmierci. Herod bowiem, widząc jak księżniczka całuje ściętą głowę, rozkazuje swoim żołnierzom zabić dziewczynę. *Salome* wystawiono po raz pierwszy w grudniu 1905 roku w Dreźnie. Publiczność początku XX wieku zbulwersowana była przepojoną erotyzmem atmosferą tego dzieła. Z powodu zakazu cenzury nie można było wystawić utworu w Operze Wiedeńskiej, a w Londynie starano się ułagodzić decydentów, co trwało aż trzy lata. Chociaż dziś opera ta nikt już nie oburza, to nadal fascynuje wyrazistością użytego języka muzycznego oraz wartością narracji – *Salome* jest dziełem jednoaktowym, w którym kompozytor nie uwzględnił podziału na tradycyjne arie czy sceny zbiorowe. Wszystko rozgrywa się tu „na jednym oddechu”, stąd wielki dynamizm i wysoki poziom napięcia.

Nie mniej barwne są trzy wyjątki z legendy dramatycznej *La damnation de Faust* (Potępienie Fausta) Hectora Berlioza: trochę zwiewny, trochę demoniczny *Menuet des follets* (Menuet chochlików), koronkowy *Ballet des sylphes* (Taniec sylfów) czy przebojowy, pełen wielkiej energii *Marche Hongroise* (Marsz węgierski). To ostatnie ogniwo powstało w 1846 roku podczas podróży Berlioza do Budapesztu. Chcąc zyskać życzliwość tamtejszej publiczności, kompozytor postanowił napisać dzieło wykorzystujące autentyczną melodię węgierską. Wybór padł na *Marsz Rakoczego*, którego autorem był prawdopodobnie Nicolaus Scholl. Intuicja nie zawiodła Berlioza – odniósł ogromny sukces, a jemu samemu utwór spodobał się tak bardzo, że po drobnych przeróbkach włączył go do *Potępienia Fausta*, umieszczając akcję pierwszej części dzieła na węgierskiej równinie. W dramacie Goethego protagonistę zbawia uczucie żywione przezeń do Małgorzaty. Bohater kantaty Berlioza nie ma tyle szczęścia – choć w trzeciej części razem z Mefistofelesem rusza na pomoc ukochanej, to okazuje się, że diabeł oszukał go i mężczyzna trafia prosto do piekła, gdzie czeka go tytułowe potępienie.

W drugiej części koncertu znalazły się obie suity z opery *Carmen* Georges'a Bizeta. Choć dziś może nam wydawać się to nieprawdopodobne, wystawione po raz pierwszy w marcu 1875 roku dzieło poniosło całkowitą klęskę. Podkopała ona zdrowie kompozytora, który zmarł na atak serca kilka miesięcy później. Powodów odrzucenia opery było kilka – fragmenty śpiewane przeplatały się tam z partiami mówionymi, co dyskwalifikowało kompozycję jako odpowiednią do wystawienia w Operze Paryskiej. *Carmen* zaprezentowano więc w Opéra-Comique, gdzie publiczności nie

spodobało się z kolei tragiczne zakończenie (Don Jose zabija tytułową bohaterkę w zemście za odrzucenie jego uczuć) i umieszczenie akcji wśród robotników i przemysłowców. Także *Carmen* – żywiołowa uwodzicielka – nie była typem bohaterki, do której przyzwyczajeni byli ówcześni odbiorcy. Jednak niezwykła inwencja melodyczna francuskiego kompozytora w połączeniu z barwnością muzyki i jej hiszpańskim egzotykiem spowodowały, że historia cygańskiej *femme fatale* cieszy się obecnie wielką popularnością. Nadmienić też trzeba, że Bizet nie zacytował w swoim dziele ani jednej hiszpańskiej melodii. Wszystkie są jego autorstwa i jedynie stylizowane w duchu muzyki Półwyspu Iberyjskiego. Obie suity, które zabrzmiały pod batutą maestra Akikiego, zostały opracowane już po śmierci twórcy przez jego przyjaciela Ernesta Guirauda – pierwsza w 1882 roku, a druga w 1887 roku. Składają się w sumie z dwunastu numerów. Ich kolejność nie odpowiada kolejności, w jakiej pojawiają się one w operze. Guiraud zmienił także w kilku miejscach orkiestrację, zastępując głosy solowe (lub chór) instrumentami. Praktycznie każde ogniwo suity – czy to zmysłowa *Habanera*, czy to ognisty *Taniec cygański*, czy pełna temperamentu *Pieśń torreadora* – cieszy się wielką popularnością i często można je usłyszeć tak w reklamie, jak i w filmie animowanym. Melodie Bizeta na trwałe weszły już do krwiobiegu kultury muzycznej i stały się szlagierami funkcjonującymi czasem już zupełnie niezależnie od scenicznego pierwowzoru.

Oskar Łapeta



20₀₁

sobota, 18.00
NFM, Sala Czerwona

Baeva gra Mendelssohna

Alena Baeva, fot. Andrej Grilo

Magdalena Ziarkowska-Końska – prowadzenie, skrzypce

Alena Baeva – skrzypce solo

NFM Orkiestra Leopoldinum

Program:

Dag Wirén (1905–1986)

Serenada na smyczki op. 11 [15']

I. *Preludium*

II. *Andante espressivo*

III. *Scherzo*

IV. *Marcia*

Mieczysław Karłowicz (1876–1909)

Serenada C-dur op. 2 [23']

I. *Marsz*

II. *Romans*

III. *Walc*

IV. *Finiał*

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)

Koncert skrzypcowy e-moll op. 64 (oprac. na orkiestrę smyczkową: Richard Tognetti) [30']

I. *Allegro molto appassionato*

II. *Andante – Allegretto non troppo*

III. *Allegro molto vivace*

Podczas koncertu gwiazdy ustawia się w jednej linii: Alena Baeva, która w 2001 roku, mając szesnaście lat, zwyciężyła w konkursie Winiawskiego, wykona być może najśawniejszy ze skrzypcowych koncertów romantycznych. Towarzyszyć jej będzie niezrównana NFM Orkiestra Leopoldinum, którą poprowadzi zastępczyni koncertmistrza, Magdalena Ziarkowska-Końska. Konstelację wrażeń wzbogacą dwie zróżnicowane stylistycznie serenady, jedna autorstwa Mieczysława Karłowicza, a druga Szweda Daga Wiréna.

Dwudziestowieczny szwedzki kompozytor Dag Wirén był twórcą związanym z muzycznym neoklasycyzmem, jednym z najważniejszych nurtów stylistycznych ubiegłego wieku. Wobec kryzysu systemu dur-moll jego przedstawiciele opowiadali się za szukaniem inspiracji w tradycji kompozytorskiej sprzed epoki romantyzmu. Ideałami

estetycznymi stały się nie tylko przejrzystość i zwięzłość formalna, ale także gra i humor, które mogły ocierać się o ironię i pastisz. Taką nieskazitelną sentymentalizmem ludyczność, która przeciwstawiała się monumentalnym dziełom romantyzmu, zaproponowali przede wszystkim Igor Strawiński i Sergiej Prokofiew, z których muzyką Wirén zetknął się w młodości podczas studiów w Paryżu. Nawiązująca do osiemnastowiecznego gatunku muzyki rozrywkowej *Serenada* Szweda powstała bezpośrednio po tym okresie, w roku 1937, gdy rozpoczął on pracę jako bibliotekarz Związku Kompozytorów Szwedzkich.

Serenada jako gatunek oznacza lekki bukiet krótkich form (tanecznych i nie). Wirén był wierny takiej definicji. *Preludium* do czteroczęściowego cyklu jest utworem pogodnym. Pomimo warunkowanej przez styl neoklasyczny prostoty, muzykę tę cechuje intrygująca akcja muzyczna, efekt oryginalnych zabiegów harmonicznym i rytmicznymi. W ustępie drugim mamy do czynienia z quasi-ostinatowym motywem granym *pizzicato*, przeciwstawionym wyrazistej, ekspresyjnej melodii. Tonacją jest tu C-dur, ale kompozytor zdecydował się na pomysłowe harmoniczne dygresje. Błyskotliwe *Scherzo* pełne jest kolorów wyczarowanych z orkiestry smyczkowej za pomocą niespodziewanych modulacji. Zaskakuje jego wyrazista środkowa część – *Trio*, przekornie jakby pełne napięcia i niespokojne. Finałowy marsz przypomina optymistyczne melodie kompozycji baletowych Prokofiewa. Przewijają się tu słyszane już wcześniej grupy rytmiczne. W środkowym epizodzie przenosimy się na chwilę na przedwojenną potańcówkę – melodyka nawiązuje do muzyki popularnej epoki.

Utwory, które zwykło się najbardziej cenić w spuściźnie Mieczysława Karłowicza, stanowią stylistyczną antytezę kompozycji Wiréna. Jako wyraziciel tendencji późno-romantycznych, w tym Wagnerowsko-Schopenhauerowskiego pesymizmu, w swoich dojrzałych dziełach Polak opowiadał się za muzyką programową i postulował jej metafizyczne właściwości. *Serenada*, którą usłyszymy, nie wlicza się do tego zbioru – jest również utworem lekkim, powstałym podczas studiów kompozytora w Berlinie u Heinricha Urbana. Karłowicz sięgnął po znany nam już użytkowy gatunek, nawiązując do serenad kompozytorów narodowych, takich jak Grieg czy Dvořák. W utworze słychać też zainteresowanie stylem Piotra Czajkowskiego. Prawykonanie *Serenady* miało miejsce w 1897 roku na popisie klasy Urbana. Dla powstania utworu nie bez znaczenia był fakt, że na ziemiach polskich przed 1901 rokiem nie funkcjonowała żadna filharmonia, a kompozytorzy z powodów pragmatycznych nie specjalizowali się w pisaniu na orkiestrę. Karłowicz wybrał się na studia do Niemiec właśnie po to, by

poznać tajemnice rzemiosła, które w ojczyźnie dobrze opanować byłoby niezwykle trudno. Stał się dzięki temu pierwszym polskim symfonikiem docenianym w Europie. Niestety jego karierę przerwała tragiczna śmierć w Tatrach w 1909 roku.

Serenada Karłowicza jest ciekawym kontrapunktem do utworu Wiréna. Już otwierając ją *Marsz* jest zupełnie odmienny od tego, który zamykał cykl Szweda. Ma w sobie bowiem silny moment taneczny. Owa rytmika wespół z chwytliwymi melodiami sprawia, że utwór z powodzeniem mógłby być częścią komicznego przedstawienia operowego. Następujący po nim *Romans* urzeka „filmową” sugestywnością ekspresji, ciekawą instrumentacją i fakturalną inwencją. Niezwykle ciepły i czuły kształt otrzymał w ogniu trzecim walc, uzupełniony kolejno dwoma epizodami: jeden z nich pełen jest temperamentu, drugi zaś jest bardziej intymny. Abstrahując od stylu, zaskakującemu *Finałowi* jest może najbliżej do humoru serenad neoklasycznych, takich jak chociażby właśnie *Serenada* na smyczki Wiréna. Pojawiające się tu przerwy w ciągłości narracji musiały mocno oddziaływać na słuchaczy przełomu XIX i XX wieku.

Trzecia kompozycja – *Koncert skrzypcowy* Mendelssohna – jest filarem repertuaru wiolinistycznego i utworem niezwykle często grywanym. Znana anegdota mówi o tym, jak jeden z największych skrzypków XIX wieku, Joseph Joachim, określił „kanon” niemieckich koncertów skrzypcowych. Dzieło Mendelssohna na tle utworów Beethovena, Brahmsa i Brucha, miało się wyróżniać jako najgłębsze, najbardziej intymne (*das innigste*) – „klejnot serca”. Joachim jako wirtuoz wspierał Brahmsa w pisaniu jego *Koncertu D-dur* op. 77. W przypadku utworu Mendelssohna (również pianisty, chociaż grającego też na skrzypcach) rolę technicznego konsultanta pełnił Ferdinand David – przyjaciel i muzyczny współpracownik kompozytora w Lipsku oraz pierwszy wykonawca koncertu. *Koncert skrzypcowy e-moll* jest jednym z dzieł wieńczących kompozytorską karierę lipskiego dyrygenta. Pracował on nad nim od końca lat trzydziestych, ale przez natłok innych zobowiązań ukończył dopiero podczas lata roku 1844, spędzonego w miejscowości Soden niedaleko Frankfurtu. Mendelssohn z powodu słabego zdrowia nie był obecny na premierze. Wiemy za to, że usłyszał utwór w wykonaniu Joachima miesiąc przed swoją śmiercią w 1847 roku.

Forma *Koncertu* wydaje się dziś typowa, ale w latach czterdziestych XIX wieku była bardzo nowoczesna. Mendelssohn zrezygnował na przykład z podwójnej ekspozycji (orkiestrowej i solowej). Solista otwiera utwór, co, poprzez i wyeksponowanie „natchnionej” jednostki względem zespołu, miało piorunujące „romantyczne” oddziaływanie

na publiczność. Podobnie nowatorskie było tak skomponowanie do utworu kadencji solowej (kadencja dotychczas improwizowana była przez skrzypków i znajdowała się w końcowej fazie formy), jak i umieszczenie jej przed repryzą. Zwrócić można też uwagę na brak przerw między trzema ogniwami, co uniemożliwiało publiczności aplauz i sprawiało, że nie miała ona wytchnienia od kumulujących się wrażeń. W pierwszym ogniwie działają dwa wyraźne tematy utrzymane w tonacjach paralelnych: tragiczny, z miejsca skłaniający do egzystencjalnej refleksji, w e-moll (tonacji „elegijnej”) oraz wyrażająca raczej pogodę i nadzieję muzyczna myśl w G-dur, pomiędzy którymi znajduje się typowy łącznik, pozwalający na popis wirtuozowski. Środkowe *Andante* często określane jest jako realizacja Mendelssohnowskiej koncepcji „pieśni bez słów” i faktycznie mało które ogniwo środkowe koncertu ma w sobie tyle szczerego liryzmu. Finał daje soliście przestrzeń na wirtuozowską charyzmę i zadziorny *charme*, przez co można go traktować jako dziewiętnastowieczny, mieszczański funkcjonalny odpowiednik osiemnastowiecznych serenad.

Utwór Mendelssohna słynie z błyskotliwej orkiestracji, traktowanej zazwyczaj drugoplanowo przez kompozytorów koncertów tych czasów. Kwestia, jak zabrzmieć w aranżacji na smyczki wszechstronnego australijskiego muzyka i dyrektora Australian Chamber Orchestra, Richarda Tognettiego (który miał okazję prowadzić NFM Orkiestrę Leopoldinum podczas Witold Lutosławski World Days), jest wobec tego niezwykle intrygująca.

Szymon Atys

21.01

niedziela, 12.30
NFM, Sala Czerwona

Living Room Music - koncert dostępny

Repercussion, fot. Łukasz Rajchert



Repercussion:

Radosław Jędraś, Bartłomiej Dudek, Jacek Muzioł, Miłosz Rutkowski –
instrumenty perkusyjne

Program:

Emmanuel Séjourné (ur. 1961)

Vous avez du feu? [3']

John Cage (1912–1992)

Living Room Music [6']

I. *To Begin*

II. *Story*

III. *Melody*

IV. *End*

William J. Schinstine (1922–1986)

Bossa Nova Without Instruments [2']

Richard Filz (ur. 1967)

Beam Me Up! [3']

Wolfgang Reifeneder (ur. 1960)

Boxing Day [3']

Stefan G. Schmid

Bürozeit [4']

Wolfgang Reifeneder

Wal(t)zwerk Linz [4']

Wally Hackmeister (właśc. James L. Moore) (1934–2014)

Bucket Brigade [5']

Matthias Schmitt (ur. 1958)

Plastic Bottle Band [4']

Manfred Menke (ur. 1961)

Eine Kleine Tischmusik [4']

Wolfgang Reifeneder

Ball Percussion [4']

E mancypacja rytmu w muzyce XX wieku była w jakimś sensie powrotem do korzeni kultury. U początku historii muzyki nie było przecież melodii. Był rytm – deklamacja, uderzenia części ciała, kawałków drewna albo skórzanej membrany. Taki rodzaj ekspresji wymykał się racjonalnemu uporządkowaniu, znalazł więc miejsce w przestrzeni rytuałów i transu. Muzyka tradycji klasycznej perkusję i rytm oswoiła, w orkiestrze wyznaczając im rolę jedynie pomocniczą. Wysuwały się za to one na pierwszy plan dzieła, gdy służyć miały odmalowaniu muzyki obcej – janczarskiej, „alla turca”. Na początku ubiegłego stulecia korzystano z nich już śmiało, wciąż jednak zazwyczaj na zasadzie mniej lub bardziej konkretnej muzycznej stylizacji, jak u Strawińskiego, Bartóka i Prokofiewa.

Na przełomie XIX i XX wieku w Ameryce, na gruncie muzyki jazzowej wykształcił się swoisty styl perkusyjny, który wpłynął na takich kompozytorów, jak George Antheil, Aaron Copland, George Gershwin czy William Russell. Jednocześnie rosła różnorodność rozmaitych rodzajów instrumentów perkusyjnych i liczebność sekcji perkusji w orkiestrze. Po zakończeniu I wojny światowej artyści, jak Henry Cowell, eksperymentowali, nadając perkusji funkcję najważniejszego instrumentu w muzycznym dziele, a rytmowi najistotniejszego elementu formotwórczego. Na początku lat dwudziestych wykształcił się też odrębny typ perkusyjnego zespołu. Jednym z przełomowych był z całą pewnością nawiązujący do europejskiego utwór *Ionisation* Edgara Varèse ukończony w 1931 roku, napisany dla zespołu trzynastu perkusistów grających na czterdziestu instrumentach. Jednym z uczniów Cowella, którzy podjęli jego wysiłki w celu ustalenia na nowo roli perkusji w muzyce, był John Cage. Kwestionując granice muzyki (a więc tego, co uważa się za muzykę, a co nie), Cage mógł posunąć się w eksperymentach jeszcze dalej niż poprzednicy. Jedno ze sztandarowych awangardowych dzieł Amerykanina to czteroczęściowe *Living Room Music* przeznaczone dla czworga muzyków grających na przedmiotach, które można znaleźć w pokoju dziennym typowego amerykańskiego domu. Jako pionier aleatoryzmu, czyli zastosowania w muzyce elementu przypadkowości, kompozytor nie ustala, które konkretnie sprzęty mają stać się instrumentami, sugerując jedynie, że mogą to być gazety, stół, książki, a nawet okienna framuga. W drugiej części utworu wprowadza tekst słowny – wiersz Gertrude Stein *The World is Round*. W trzeciej części, wykonywanej opcjonalnie, pojawia się melodia, a do jej zagrania również może być wykorzystany dowolny instrument. To właśnie pochodzący z 1940 roku *Living Room Music* można potraktować jako oś koncertu wrocławskiego zespołu perkusyjnego Repercussion. Pozostałe utwory w programie podążają bowiem właśnie ścieżką wytyczoną przez Johna Cage'a.

Wielu twórców dwudziestowiecznej muzyki perkusyjnej z jednej strony poszukiwało zatem nowych, nieoczywistych brzmień, z drugiej zaś włączało do swoich utworów elementy happeningu. Francuski kompozytor Emmanuel Séjourné w utworze *Vous avez du feu?* (pol. *Czy masz ogień?*) wkłada w ręce wykonawców zwykłe zapalniczki, wykorzystując zarówno dźwięk, jaki towarzyszy pocieraniu krzesiwa o krzesak, jak i efekt świetlny rozbłyskującego płomienia. Przypominający muzykę klubową *Beam Me Up!* austriackiego perkusisty Richarda Filza angażuje wyłącznie ciała wykonawców. Artysta ten zazwyczaj postępuje w ten sposób, promując technikę tzw. „body percussion” wykorzystującej do gry wyłącznie ciała wykonawców. W tym przypadku ogranicza się jednak wyłącznie do efektów wokalnych. Z tym samym nurtem muzyki perkusyjnej związany jest Matthias Schmitt – twórca m.in. popularnych utworów na marimbę – który wykorzystywał go do edukacji muzycznej. Jego *Plastic Bottle Band* jest natomiast utworem na puste plastikowe butelki, może więc służyć nie tylko edukacji muzycznej, ale również... ekologicznej. Po potencjalne śmieci sięga też Wolfgang Reifender, bo jego *Boxing Day* wykonuje się na kartonowych pudłach. Utwór przywołuje też bożonarodzeniowe wspomnienia – tytułowe *Boxing Day* to przecież w wielu krajach anglosaskich święto obchodzone 26 grudnia – to właśnie wtedy obdarowuje się bliskich prezentami. W innych kompozycjach posłuchamy członków Repercussion grających na przyborach biurowych oraz kartach do gry i piłkach, a w *Wal(t)zwerk Linz* powróci body percussion. Przeznaczony do grania na wiadrach *Bucket Brigade* to kompozycja autorstwa Jamesa L. Moore’a, dawnego pierwszego perkusisty Columbus Symphony Orchestra, który napisał utwór pod pseudonimem Wally Hackmeister. Manfred Menke wykonujący jego *Eine Kleine Tischmusik* zespół muzyków prosi wykorzystanie stołów i drewnianych łyżek (co ciekawe za pomocą łyżek tradycyjnie muzykuje się m.in. w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie, Grecji i Rosji). Posłuchamy także kompozycji kolejnego amerykańskiego perkusisty orkiestrowego. William J. Schinstine grał w orkiestrach symfonicznych w Rochester, Pittsburghu, San Antonio oraz w National Symphony Orchestra. W jego utworze powróci pstrykanie palcami, klaskanie i uderzanie o kolana. Tym razem podstawowe techniki body percussion posłużą do interpretacji bossa novy – brazylijskiego stylu, który w latach sześćdziesiątych XX wieku na dobre zadomowił się w głównym nurcie północnoamerykańskiego jazzu.



25.01

czwartek, 19.00
NFM, Sala główna

Recital fortepianowy Bruce'a Liu

Bruce Liu, fot. Christopher Koestlin



Bruce Liu – fortepian

Program:

Joseph Haydn (1732–1809)

Sonata fortepianowa h-moll nr 47 Hob. XVI:32 [13']

I. *Allegro moderato*

II. *Menuet*

III. *Finale. Presto*

Fryderyk Chopin (1810–1849)

Scherzo E-dur op. 54 [11']

Wariacje B-dur na temat „Là ci darem la mano” z opery „Don Giovanni” W.A. Mozarta
op. 2 [20']

I. *Wstęp: Largo Poco più mosso*

II. *Temat: Allegretto*

III. *Wariacja I: Brillante*

IV. *Wariacja II: Veloce, ma accuratamente*

V. *Wariacja III: Sempre sostenuto*

VI. *Wariacja IV: Con bravura*

VII. *Wariacja V: Adagio – Alla polacca*

Maurice Ravel (1875–1937)

Miroirs (Zwierciadła) [23']

I. *Noctuelle (Motyle nocne)*

II. *Oiseaux tristes (Smutne ptaki)*

III. *Une barque sur l'océan (Barka na oceanie)*

IV. *Alborada del gracioso (Poranna pieśń trefnisia)*

V. *La vallée des cloches (Dolina dzwonów)*

Ferenc Liszt (1811–1886)

Réminiscences de Don Juan S. 418 [20']

Bruce Liu, zwycięzca ostatniego Konkursu Chopinowskiego, powraca do Wrocławia. W ciągu dwóch lat, które minęły od jego pamiętnej wygranej, Kanadyjczyk dołączył do grona najśłynniejszych pianistów na świecie, koncertując na kilku kontynentach. Rok 2023 upłynął pod znakiem wydawanych płyt – najpierw singla z *Suitą francuską G-dur* BWV 816 Johanna Sebastiana Bacha, a potem studyjnego długogrającego debiutu. Obie ukazały się na rynku nakładem prestiżowej wytwórni Deutsche Grammophon – tej samej, która w 2021 roku opublikowała nagrania z konkursowych, przełomowych występów Liu w Filharmonii Narodowej.

Nowe wydawnictwa pokazały, że Kanadyjczyk znakomicie odnajduje się w repertuarze innym niż chopinowski. Posmak tego najnowszego, wydanego w listopadzie i skupionego na muzyce francuskiej, Liu pozwoli nam poczuć, wykonując w drugiej części swojego wrocławskiego występu suitę *Miroirs (Zwierciadła)* Maurice'a Ravela. Swój koncert otwórz natomiast *Sonatą h-moll* Josepha Haydna, napisaną przez austriackiego kompozytora w połowie lat siedemdziesiątych XVIII wieku. To trzyczęściowe dzieło, oddające nastrój burzy i naporu, pełne jest kontrastów i wirtuozowskich pasażów. W jego pierwszej części (*Allegro moderato*) łatwo rozpoznamy obydwa tematy, które nasuwają na myśl melodie komponowane jeszcze w epoce baroku. Pierwszy zdobią charakterystyczne mordenty, drugi to natomiast schromatyzowany szesnastkowy potok w paralelnej tonacji durowej. W repryzie powraca on w tonacji głównej dzieła – h-moll. W części drugiej Haydn zamiast ustępu wolnego wprowadza menueta, w którym zaskakuje burzliwym triem. W cechującym się uporczywą rytmiką finale zaskakują nagle momenty ciszy, a Austriak, tak jak na początku, żywiołowy, jakby żartobliwy nawet temat rekapitułuje w minorowej, pełnej niepokoju postaci.

Pianista przejdzie następnie do chopinowskiej części programu, przypominając dwa utwory, które wykonywał podczas pamiętnych konkursowych przesłuchań w 2021 roku. Utrzymane w duchu improwizacji *Scherzo E-dur* op. 54 zostało skomponowane przez Chopina w latach 1842–1843, kiedy w otoczeniu przyjaciół przebywał w posiadłości George Sand w Nohant. Zupełnie inaczej niż w menuecie (którego, jako gatunku, miejsce scherzo zajęło w cyklu sonatowym) z drugiej części *Sonaty* Haydna, u Chopina środkowy fragment – *Lento* bardziej typowo, bo zgodnie z formą dawnych tańców, jest chwilą wytchnienia i wyraźnego romantycznego zamyślenia. Powstałe piętnaście lat wcześniej *Wariacje B-dur na temat „Là ci darem la mano” z opery „Don Giovanni”* W.A. Mozarta op. 2 to natomiast arcydzieło napisane przez artystę młodziutkiego,

wówczas zaledwie siedemnastoletniego. Była to pierwsza jego kompozycja napisana na fortepian z orkiestrą (Liu zaprezentuje wersję na fortepian solo). Kolejne wariacje, w których zlewa się klarowność stylu brillant z romantyczną ekspresją o mroczniejszym obliczu, stopniowo, bez natarczywości odsłaniają pianistyczny geniusz młodego Chopina. W finale, gdy – odnosząc przebieg utworu do libretta Lorenzo Da Pontego – piekielne moce w rytm poloneza dościgają tytułowego rozpustnika, wykonawca dostaje okazję do zaprezentowania dyspozycji już prawdziwie nadnaturalnych. To właśnie po wysłuchaniu *Wariacji* w wykonaniu ich autora Robert Schumann zapisał w swojej recenzji słynne słowa: „Czapki z głów, panowie, oto geniusz!”.

Podobnie jak Chopin w Nohant, na samotność nie narzekał z pewnością także obrażający się w artystycznych sferach Paryża wspomniany tu już Maurice Ravel. Około 1902 roku francuski kompozytor dołączył do grupy muzyków i literatów związanych z awangardą, znanych jako „Les Apaches”. Żeby oddać w muzyce charaktery członków tego nieformalnego ciała, Ravel w 1904 i 1905 roku skomponował pięcioczęściową suitę *Miroirs* (pol. *Zwierciadła*). Pomimo tego odniesienia tytuły części sugerują również odczytanie ich jako obrazów ilustrujących różne elementy rzeczywistości, w większości przynależących do świata naturalnego. W kapryśnej rytmice i nagłych uderzenia crescendo w pierwszej części faktycznie można usłyszeć trzepot skrzydeł tytułowych *Nocnych motyli*. Kolejno Ravel naśladuje dźwięki „ptaków zagubionych wśród martwoty ciemnego lasu w czasie najgorętszych godzin letniego upału”, a efekt ten osiąga przez różnicowanie statycznego tła i ptasich okrzyków w wysokim rejestrze. Barka na oceanie utrzymuje się na falujących bez końca arpeggiach dzięki powracającemu bez ustanku niezwykle prostemu motywowi. Akordy i rytmy *Porannej pieśni trefnisia* nadają jej kolorytu hiszpańskiej muzyki gitarowej. Dopiero gdy muzyka uspokaja się, nabiera ona charakteru, jakiego oczekivalibyśmy po alboradach, a więc pieśniach śpiewanych podczas porannego pożegnania kochanków (pewnego rodzaju przeciwieństwie serenad). *Dolina dzwonów*, której powstanie miał zainspirować dźwięk dzwonów bijących w południe w Paryżu, nie stawia przez wykonawcę dużych trudności technicznych, wymaga jednak z całą pewnością olbrzymiej wyobraźni brzmieniowej.

Na koniec recitalu Bruce'a Liu powróci jeszcze raz... *Don Giovanni* tym razem w fantazji Ferenc Liszta *Réminiscences de Don Juan*, w której Węgier, tak jak Chopin, opracowuje melodie z genialnej opery Mozarta. *Duet Là ci darem la mano* u Liszta też się pojawia, całość zaczyna się jednak od przypomnienia fragmentów, w których Komandor grozi tytułowemu bohaterowi podczas spotkania na cmentarzu oraz, nieco później, zaciąga

go do piekła. Dopiero potem, w kontraście, usłyszymy melodię znaną z utworu młodego Fryderyka Chopina. Liszt również prezentuje ją w wariacjach. Ostatni fragment dzieła oparty jest na melodii słynnej „Arii szampańskiej” – *Fin ch'han dal vino*. Cała fantazja to oczywiście antypody standardowej salonowej transkrypcji operowych melodii. To prawdziwe arcydzieło literatury fortepianowej noszące niezacierały ślad Lisztowskiej inwencji. O skali jego trudności niech zaświadczy fakt, że ćwicząc je, kontuzję ręki odniósł kiedyś sam Aleksander Skriabin.

Barnaba Matusz



26.01

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

Bruce Liu i NFM Filharmonia Wrocławska

Bruce Liu, fot. Bartek Barczyk

Pascal Rophé – dyrygent
Bruce Liu – fortepian
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

II Koncert fortepianowy B-dur op. 19 [30']

I. *Allegro con brio*

II. *Adagio*

III. *Rondo. Molto allegro*

Gustav Mahler (1860–1911)

V Symfonia [75']

Część 1:

I. *Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt*

II. *Stürmisch bewegt, mit größter Vehemenz*

Część 2:

III. *Scherzo. Kräftig, nicht zu schnell*

Część 3:

IV. *Adagietto. Sehr Langsam*

V. *Rondo-Finale. Allegro – Allegro giocoso. Frisch*

Każdy koncert zwycięzcy Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina jest wydarzeniem, na którym nieobecność trzeba wiarygodnie usprawiedliwić. Tym bardziej, jeżeli pianista ma okazję na współpracę ze znaną słuchaczowi znakomitą orkiestrą. W Narodowym Forum Muzyki Bruce Liu razem z NFM Filharmonią Wrocławską wykona błyskotliwy *Koncert B-dur* Ludwiga van Beethovena. W przerwie konieczne będzie wzięcie paru głębokich oddechów, ponieważ zaraz po niej zabrzmii *V Symfonia* Gustava Mahlera – bodaj najbardziej emblematyczny przykład wielkiej symfoniki przełomu XIX i XX wieku.

II Koncert fortepianowy Beethovena, podobnie jak w przypadku koncertów Fryderyka Chopina, powstał jako pierwszy. O „zamianie miejsc” z późniejszym *I Koncertem C-dur*

zdecydowała kolejność, w jakiej dzieła ukazały się drukiem. Beethoven skomponował *Koncert B-dur* w wieku dwudziestu trzech lat z myślą o sobie jako o wykonawcy. Przyjechał właśnie z zachodnich Niemiec do Wiednia na stałe i zamierzał podbić miasto jako pianista. Prawykonanie utworu miało miejsce najprawdopodobniej podczas dobrego koncertu Związku Kompozytorów Wiedeńskich w marcu 1795 roku. Oczywistym stylistycznym punktem odniesienia dla twórcy koncertu fortepianowego w tym miejscu i czasie były kompozycje zmarłego w 1791 roku Mozarta. W *Koncertie B-dur* ukołn w stronę twórczości artystycznego poprzednika stanowi realizacja schematu formalnego, skład orkiestry, charakter tematów oraz umiejętny balans pomiędzy solistą i orkiestrą.

Koncert B-dur Beethovena jest z powyższych względów dziełem wdzięcznym i wyważonym, a przy tym pełnym humoru – w czym doskonale wpasowuje się w repertuarowe wybory Liu. Pierwszą część otwiera klasyczna ekspozycja orkiestry, w której nietrudno usłyszeć oba tematy klasycznej formy sonatowej – z jednej strony dziarski, punktowany temat pierwszy, z drugiej – melodyjny, choć również zdecydowany temat drugi. Mają one konwencjonalny kształt, ale dla wiedeńskiej publiczności intrygująco brzmięła harmoniczna praca łącznika, jak i niespodziewane modulacje do dość odległej tonacji Des-dur. Jak wymagał tego obyczaj, pod koniec pierwszej części kompozytor zostawił miejsce na kadencję, czyli improwizowany popis solisty. Dopiero wiele lat po premierze utworu skomponował kadencję, która z tego względu dość znacznie odstaje stylistycznie od utworu. Mimo to, jako autorska, jest dzisiaj najczęściej wykonywana. Warto w tym kontekście zauważyć, że Beethoven improwizował nie tylko kadencje swoich koncertów – partia fortepianu nie została przelana na papier aż do momentu wydania utworu w 1801 roku.

Drugie ogniwo *Koncertu* utrzymane jest w trzyczęściowej formie pieśni. Wielokrotnie powracająca melodia jest dość uroczysta, zyskuje jednak na łagodności, gdy towarzyszą jej pasaż fortepianu. Ostentacyjnie prosta, skomponowana pseudokadencja pod koniec ustępu również mogła stanowić rodzaj gry z publicznością. W humor obfituje także finałowe rondo, które wyróżnia się na tle pozostałych części chwytliwym tematem. Formalnie rzecz biorąc, jest to rondo sonatowe, w którym pierwszy kuplet pojawia się najpierw w tonacji dominanty, a później w tonacji toniki. Dostrzec można tu nawet zwodniczą reprzykę w tonacji G-dur. Warto nasycić się pogodą koncertu Beethovena, ponieważ kolejny punkt programu jest zgoła odmienny wyrazowo.

Ukończona jesienią 1902 roku, powstała w słynnej chatce na brzegu karyńskiego jeziora Wörthersee, *Piąta* otwiera u Mahlera okres symfonii czysto instrumentalnych, ale jedynie pozornie jest przykładem tak zwanej muzyki absolutnej – nienaznaczonej semantyką. Obecnie coraz częściej wskazuje się na ideologiczną podbudowę powszechnej oceny takiej muzyki jako szlachetniejszej i reprezentującej gatunek wyższy. Choćaż wykazano, że *Piąta* zawiera ukryty autobiograficzny program ze wszystkich symfonii Austriaka to właśnie ona odpowiada temu, czym w obiegowym rozumieniu powinna być absolutna „symfonia”.

Otwiera ją pełen beznadziei marsz żałobny, znane fanfarowe solo trąbki, jednocześnie odsyłające do austriackiej muzyki wojskowej i do *V symfonii* Beethovena. Pierwsza z pięciu części symfonii (które Mahler dodatkowo grupuje jeszcze w trzy większe części, jakby rozdziały) ma formę pięciu epizodów – trzykrotnie pojawia się naznaczony tragiczną rezygnacją marsz, a przerywają go dwa burzliwe, ekspresyjne fragmenty (w apogeum drugiego Mahler wpisał *Klagend – skarżąc się*). Część druga utrzymana jest w formie sonatowej, której pierwszy temat konotuje rozpoznawane w kulturze znaczenia demoniczne (akord zmniejszony, trytony) i ma być wykonywany z największą gwałtownością (*mit größter Vehemenz*). Drugi temat jest reminiscencją marsza żałobnego. Tuż przed zamknięciem tego ustępu pojawia się chorał, który skłania do rozpoznania w nim przejścia od piekła do raju. Raj ten nie zostaje jednak osiągnięty, a część kończy się pesymistycznie.

Mahler zatytułował trzecią część *Scherzo*, chociaż w formalnym sensie jest on raczej nietuzinkową hybrydą formy tanecznej z przetworzeniową. Panuje tu nastrój tańca, najczęściej walca, który gwarantuje spójność, a jednocześnie pozwala na maksymalne różnicowanie muzycznej treści. Kompozycję miał zainspirować wiersz *An schwager Kronos (Do woźnicy Kronosa)* Johanna Wolfganga von Goethego, w którym mitologiczna postać w pośpiechu przewozi podmiot liryczny przez życie. Jej atrybutem jest róg – instrument, któremu Mahler powierzył słynną i karkołomną partię *obbligato*. Muzykolog Constantin Floros dostrzega tu jeszcze realizację toposu *danse macabre*, gdy pod koniec przetworzenia jego rytm wzmacniają charakterystyczne instrumenty perkusyjne – dzwonki i bat. *Scherzo* przedstawia zatem paradoksalny charakter ludzkiej egzystencji w czasie – tragiczny, ale zarazem pełen nadziei i piękna. Muzyka części czwartej zawdzięcza swą popularność wykorzystaniu przez Lucina Viscontiego w filmie *Śmierć w Wenecji*, gdzie zdaje się symbolizować skądinąd istotny u Mahlera motyw „zachodu piękna”. Badania źródłowe dowodzą jednak przede wszystkim,

że fragment pełnił rolę wyznania miłosnego, które sam kompozytor przesłał Almie. Świadczy o tym między innymi to, że wkomponował w melodię tzw. motyw spojrzenia z *Tristana i Izoldy* Wagnera, co pomiędzy dwoma muzykami musiało zadziałać jak sekretne kod. Finałowe rondo łączy z nim wykorzystanie części muzycznych motywów, np. właśnie opadającej septymy wspomnianego wagnerowskiego motywu. Przepojone jest nieobecny wcześniej w symfonii nastrojem radości i beztroski, która drastycznie kontrastuje z pesymistycznym marszem żałobnym. Całość układa się więc w kolejną narrację przejścia od śmierci do życia. Stracona w drugim ustępie wizja raju powraca tu w euforycznej glorii, obwieszczając zwycięstwo, za które odpowiedzialna zdaje się być postać Almy, poznanej przez Mahlera w trakcie aktu twórczego.

Szymon Atys

A portrait of a man with a beard and short hair, wearing a dark suit jacket over a white shirt. He is smiling slightly and looking towards the camera. The background is a solid grey color. There are some thin, light blue curved lines overlaid on the image, particularly around the man's head and shoulders.

28.01

niedziela, 18.00
NFM, Sala Czerwona

Pieśni miłosne

Lionel Sow, fot. Łukasz Rajchert

Lionel Sow – dyrygent

Chór NFM

Lutosławski Piano Duo:

Emilia Sitarz i Bartłomiej Wąsik – fortepian

Program:

Johannes Brahms (1833–1897)

Liebeslieder Walzer op. 52 [25']

(solo: **Paulina Rogóż-Migacz** – sopran, **Ewelina Wojewoda** – alt,

Paweł Zdebski – tenor, **Grzegorz Zajączkowski** – bas)

I. *Rede, Mädchen, allzu liebes* (Im Ländler-Tempo)

II. *Am Gesteine rauscht die Flut*

III. *O die Frauen*

IV. *Wie des Abends schöne Röthe*

V. *Die grüne Hopfenranke*

VI. *Ein kleiner, hübscher Vogel nahm* (Grazioso)

VII. *Wohl schön bewandt*

VIII. *Wenn so lind dein Augen mir*

IX. *Am Donaustrande*

X. *O wie sanft die Quelle*

XI. *Nein, est ist nicht auszukommen*

XII. *Schlosser auf, und mache Schlösser*

XIII. *Vögelein durchrauscht die Luft*

XIV. *Sieh, wie ist die Welle klar*

XV. *Nachtigall, sie singt so schön*

XVI. *Ein dunkeler Schacht ist Liebe* (Lebhaft)

XVII. *Nicht wandle, mein Licht* (Mit Ausdruck)

XVIII. *Es bebet das Gesträuche* (Lebhaft)

Tańce węgierskie WoO 1 (wybór):

Nr 2 d-moll: *Allegro molto* [3']

Nr 11 d-moll: *Poco andante* [3']

Nr 4 f-moll: *Poco sostenuto* [4']

Nr 5 fis-moll: *Allegro* [2']

Neue Liebeslieder Walzer op. 65 [25']

(solo: **Natalia Kiczyńska** – sopran, **Ewa Wojtowicz** – alt,

Jakub Bieszczad – tenor, **Marek Fras** – bas)

I. *Verzicht, o Herz, auf Rettung* (Lebhaft, doch nicht schnell)

II. *Finstere Schatten der Nacht*

III. *An jeder Hand die Finger*

IV. *Ihr schwarzen Augen*

- V. *Wahre, wahre deinen Sohn*
- VI. *Rosen steckt mir an die Mutter*
- VII. *Vom Gebirge Well auf Well (Lebhaft)*
- VIII. *Weiche Gräser im Revier (Ruhig)*
- IX. *Nagen am Herzen fühl ich*
- X. *Ich kose süß mit der und der*
- XI. *Alles, alles in den Wind (Lebhaft)*
- XII. *Schwarzer Wald, dein Schatten*
- XIII. *Nein, Geliebter, setze dich*
- XIV. *Flammenauge, dunkles Haar (Lebhaft)*
- XV. *Zum Schluss. (Nun, ihr Musen, genug) (Ruhig)*

Podczas koncertu zetkniemy się z rzadko przypominaną salonową, w zasadzie rozrywkową twórczością jednego z największych kompozytorów romantyzmu – Johanna Brahmsa. Dwa cykle pieśniarskie *Lieblieder* przedzielone zostaną wyborem jego *Tańców węgierskich*, stanowiących emblematyczny przykład mieszczańskiej zabawy. Wykonawcy – Chór NFM oraz Lutosławski Piano Duo – będą się starali stworzyć w Sali Czerwonej Narodowego Forum Muzyki iluzję dziewiętnastowiecznego salonu. Wszystko to pod czujnym uchem Lionela Sowa.

W drugiej połowie XIX wieku fortepian w niejednym domu mieszczańskim skupiał wokół siebie życie towarzyskie (dziś z moglibyśmy porównać jego funkcję do telewizora). Żeby przypomnieć sobie jakąś ulubioną melodię przed epoką nagrań, a potem Internetu, trzeba ją było zagrać lub zaśpiewać. Gra na cztery ręce stała się niezwykle popularna, za co odpowiadała względna łatwość opracowań (w stosunku do grania tylko dwiema rękami), ale i niedopuszczalna w innych, poza tańcem, okolicznościach okazała do zbliżenia się ciał grających osób. Ponieważ osoby umiejące grać na fortepianie miały zazwyczaj grupę śpiewających znajomych o różnych skalach głosu, na rynku wydawniczym pojawił się popyt na utwory do wykonywania w wolnym czasie. Wyobraźmy sobie, jaką obietnicą dobrej zabawy był pachnący jeszcze farbą drukarską nowy zeszyt z pieśniami-tańcami Johanna Brahmsa.

Autor *Niemieckiego Requiem* stworzył cały szereg utworów przeznaczonych do takiego właśnie salonowego muzykowania. Najśłynniejszymi są niewątpliwie cztery

zeszyty nieopusowanych *Tańców węgierskich*, a także zbiór *Walców*, wiele kwartetów śpiewaczych (np. *Zigunerlieder*) oraz kilka transkrypcji dzieł kameralnych innych kompozytorów. Utwory te ukazywały się zazwyczaj w kilku wersjach – np. prezentowane dzisiaj pieśni istnieją między innymi w odautorskiej aranżacji na cztery ręce bez wokalistów. Zbiory składające się na dzisiejszy program powstały w podobnym czasie, a więc na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX wieku – w niezwykle istotnych okolicznościach niemieckiej historii. Sam Brahms miał już wtedy za sobą buntowniczy okres młodości, z zaciekawieniem studiował partytury dawnych mistrzów – w przypadku wiedeńskich tańców punktem odniesienia były podobne cykle Franza Schuberta. W trosce o swoje finanse koncertował po całej Europie i pisał muzykę użytkową.

Tytuły obu cykli wokalnych: *Liebeslieder Walzer* wskazują na dwoistość gatunkową. Są to jednocześnie utwory taneczne i pieśni miłosne, przeznaczone na cztery głosy solowe z towarzyszeniem dwójki pianistów grających na jednym fortepianie. Opus 52 powstało na przełomie lat 1868/1869, a opus 65 w kolejnych latach, w okresie do 1874 roku. Wszystko wskazuje na to, że nie należy ich zawartości traktować jako spójnego cyklu, ale raczej jako zbiory. Wiemy że Brahms – inaczej niż wyglądało to zazwyczaj w przypadku jego „poważnych” utworów lirycznych – skomponował wszystkie pieśni za jednym zamachem. Liryki utrzymane są w większości w formie dwuczęściowej, znanej chociażby z suit barokowych. Brahmsowskie walce wyróżniają się na tle np. Straussowskich kunsztem harmonicznym, który otwiera jak gdyby dodatkowy wymiar głębi w tych skądinąd króciutkich utworach. Podstawowa różnica między dwoma zbiorami jest taka, że w drugim znajdziemy o wiele więcej utworów solowych. Ponadto wydaje się, że całościowy obraz przedmiotu poezji, jakim są sytuacje miłosne, jest bardziej pesymistyczny. Brahms wykorzystał do stworzenia utworów teksty ludowe w niemieckim tłumaczeniu jednego ze swoich ulubionych poetów: Georga Friedricha Daumera. Daumer, z początku krytyk chrześcijaństwa (jego teksty miały wpływ na idee Feuerbacha) i propagator nowej religii miłości (dość wspomnieć, że tłumaczył poezje perskiego poety Hafiza), a później katolik, w zbiorze zatytułowanym *Polydora* zebrał ludowe teksty z obszaru Austro-Węgier, w tym pokaźną liczbę polskich. Wszystkie zostały ubrane w szatę austriackiego tańca, co jest gestem wymownym, sugerującym hegemonię Wiednia nad ludami cesarstwa. Wrażenie wzmacnia zakończenie drugiego cyklu nietaneczną pieśnią do słów Goethego. Kultura zostaje przeciwstawiona naturze, a liryczna refleksja temu, co ludowe.

Pamiętając o politycznym wymiarze muzyki, który istniał zawsze, można oddać się rozkoszy słuchania lirycznych miniatur. Idealista usłyszy może w przyrodniczych metaforach i sielskich wizjach propozycję panteistycznej religii miłości. Trudno jednak nie zauważyć w tekstach mocno utrwalonego w XIX wieku patriarchalnego światopoglądu: np. w pieśni *Die grüne Hopfenranke* dziewczyna porównana jest do winorośli, a chłopak do jej podparcia, bez którego nie może ona rosnąć ku niebu. Podobnie w *Vögelein durchrauscht die Luft* zachodzi pozorna symetria między kochankami, ale jedno jest gałęzią, a drugie ptaszkiem, który na niej odpocznie (dla porządku dodać trzeba, że w *Alles, alles in der Wind* mamy przykład dziewczyny asertywnej). W wybranych przez Brahmsa tekstach dostrzec można utrwalaony specyficzny moment świadomości społecznej wraz z całą dziewiętnastowieczną wrażliwością i ówczesnym rozumieniem seksualności (np. w *Flammenauge, dunkles Haar*), ale też trudno nie zauważyć długiego trwania niektórych idei w nich zawartych. Jakichkolwiek założeń nie poczynimy w interpretacji wybranej przez Brahmsa poezji, warto dać się zaskoczyć jej muzycznym opracowaniom w wykonaniu artystów Chóru NFM i Lutosławski Piano Duo.

Szymon Atys

Andrzej Kosendiak
DYREKTOR GENERALNY

28.02–3.03.2024
Wrocław, NFM

Jarosław Thiel
DYREKTOR ARTYSTYCZNY

akademia
**FRAN
CUS
KA**

BERNARD FOCCROULLE
SKIP SEMPÉ
INSTRUMENTALIŚCI
CAPRICCIO STRAVAGANTE
LES BASSES RÉUNIES
JUDITH VAN WANROIJ
VOJTĚCH SEMERÁD
DAVY CORNILLOT
MARC MAUILLON

APHRODITE PATOULIDOU
JAKUB JÓZEF ORLIŃSKI
IL GIARDINO D'AMORE
STEFAN PLEWNIAK
CHÓR NFM
WROCŁAWSKA
ORKIESTRA BAROKOWA
STUDENCKA ORKIESTRA
FESTIWALOWA



Organizator:

NFM – instytucja kultury współprowadzona przez:



Wrocław **miasto spotkań**



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



**DOLNY
ŚLĄSK**

Mecenas Edukacji NFM:

Partner strategiczny NFM:

Partnerzy NFM:



LOKUM
DEVELOPER



Mineral Zdrój **FANUC**



CRÉDIT AGRICOLE
EFL LEASING



DEICHMANN

Partnerzy medialni NFM:



Presto



**POLSKIE
RADIO**



dwójka
POLSKIE RADIO

