



02
24

NFM

**omówienia
koncertów**

1.02

czwartek, 19.00
NFM, Sala Kameralna

Crossroads na dwa akordeony

Rafał Łuc, fot. archiwum artysty



Rafał Łuc – akordeon

Maciej Frąckiewicz – akordeon

Marta Śniady – elektronika

Program:

Mikołaj Majkusiak (ur. 1983)

Chorale and Fantasia na dwa akordeony [10']

Bernhard Lang (ur. 1957)

DW29. Loops for Paweł Szymański na dwa akordeony [23']

Andrzej Krzanowski (1951–1990)

Nokturn na dwa akordeony [6']

Tomasz Jakub Opałka (ur. 1983)

Crossroads na dwa akordeony [7']

Julius Eastman (1940–1990)

Evil Nigger (oprac. na dwa akordeony i projekcję dźwiękową: Piotr Peszat) [22']

Spotkanie się na scenie dwóch identycznych instrumentów tworzy okazję do interesujących kompozytorskich gier z symetrią i opozycją. Duo akordeonowe jest jednym z najciekawszych tego typu zestawień, oferującym zaskakującą paletę środków muzycznych. W Narodowym Forum Muzyki wystąpi duet Macieja Frąckiewicza i Rafała Łuca, wszechstronnych wirtuozów instrumentu, który na nowo odkryła dla siebie muzyka współczesna. Artyści zaprezentują utwory zarówno polskich kompozytorów, zarejestrowane na świetnym albumie *Dualabilis*, jak i dzieła twórców zagranicznych.

Pierwszy z bohaterów wieczoru, Mikołaj Majkusiak, jest kompozytorem i akordeonistą, absolwentem Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina, na którym obecnie wykłada. To twórca wszechstronny, sięgający tak po orkiestrę, jak i zespoły kameralne. Jego *Chorale and fantasia* powstało w 2018 roku na zamówienie polskiego duetu akordeonowego Amalgalis Duo. Utwór rozpoczyna się ciężko, jakby żałośnie

oddychającym chorałem, w którym dźwięki dwóch instrumentów zlewają się we współbrzmieniach. Narracja jest eufoniczna, ale gęsta, a sposób jej kształtowania może kojarzyć się z niektórymi nurtami muzyki metalowej. Przecistawiona chorałowi fantazja podobnie do niego sięga po założenia minimalizmu, ale ewokuje raczej szybki i zwracający w głowie ruch drobnych świateł.

Tytuł drugiej kompozycji trzeba wyjaśnić. Litery akronimu *DW29* oznaczają niemieckie słowa *Differenz* i *Wiederholung*, czyli różnicę i powtórzenie. Bernhard Lang, jeden z najważniejszych obecnie działających twórców austriackich, zaczerpnął te kategorie z filozofii Gilles'a Deleuze'a. Myśl autora *Logiki sensu* zrobiła na artyście tak wielkie wrażenie, że na zawsze zmieniła jego podejście do kompozycji. 29 to numer w serii, którą Lang rozpoczął w 1998 roku, a która dziś liczy ponad trzydzieści pozycji. Paweł Szymański pojawia się w tytule jako adresat dedykacji nie bez powodu. Muzyka ta bowiem jest inspirowana również jego dokonaniem. *Loops*, czyli pętle, to podstawowa technika kompozytorska Langa. *DW29* to gra powtórzeń, w której centrum akcji znajduje się na poziomie mikroskopijnego szczegółu. Przypomina kompozycje Szymańskiego właśnie w tym, że angażuje słuchacza w grę z dobrze znanymi schematami. Na stykach „zacinających” i rozpadających się pętli, ukradkiem wprowadzanego nowego materiału oraz niespodziewanych cesur nieustannie rodzi się życie muzyki. Technika igrza też z percepcją odbiorcy – podczas uważnego słuchania nieustannie zastanawiamy się, co takiego właśnie się wydarza.

Trzecie w kolejności zabrzmiało dzieło nieżyjącego już Andrzeja Krzanowskiego, uznanego w Polsce za ojca akordeonowego „przebudzenia” współczesnej muzyki. Krzanowski, którego można nazwać kompozytorem śląskim, był uczniem Henryka Mikołaja Góreckiego. Współtworzył tak zwane „pokolenie stalowowolskie”, pierwsze pokolenie polskich twórców, które zdecydowanie wypowiedziało posłuszeństwo modernistycznej awangardzie. Łatwo dostrzec to w *Nokturnie* z 1987 roku. Migotliwa tkanka utworu ma delikatne cechy ilustracyjne, a towarzyszą jej refleksyjne melodyczne znaki zapytania. Harmonika tercjowa nie działa tu na zasadzie minimalistycznej, ale tradycyjnej. O nastroju kompozycji decydują przede wszystkim niezwykle możliwości barwowe akordeonów – bogata w alikwoty tekstura dźwiękowa zdaje się być idealnym nośnikiem nokturnowego zamyślenia.

Tomasz Opałka jest twórcą związanym z Uniwersytetem Muzycznym im. Fryderyka Chopina w Warszawie. To kolejny wszechstronny kompozytor i wykładowca,

cieszący się licznymi zamówieniami i nagraniami swoich utworów. Jego *Crossroads* z 2012 roku (dziś usłyszymy nową wersję z roku 2019) to swoisty katalog pomysłów zderzanych w gwałtownych przeciwstawieniach. Repetytywne przebiegi przeplatają się tu z ciemnymi, głębokimi oddechami instrumentu, przemawiając wprost do emocji słuchacza. Narracja jest nieprzewidywalna, a ważnym środkiem do tego celu jest rozdysponowanie materiału pomiędzy dwa instrumenty. Rozdroże jest w końcu zawsze miejscem, w którym czai się coś nieznanego.

Ostatnim z artystów, których dzieła składają się na program koncertu, jest Julius Eastman. Tytuł kompozycji *Evil Nigger* („Zły czarnuch”) jest reprezentatywny dla jego prowokacyjnej spuścizny. Kompozytor, przedstawiciel dwóch opresjonowanych grup społecznych – czarnoskóry gej – był również dyrygentem, wokalistą i pianistą, istotną postacią nowojorskiej sceny muzycznej. Jako zupełny outsider zmarł jednak w zapomnieniu. Kontrowersyjne tytuły wpisują się w ducha epoki (ten, którego słuchamy dziś jest tylko jednym z serii przejmującej obraźliwe słowo *nigger*), ale sama muzyka Eastmana spełnia wywrotowe ambicje w subtelniejszy sposób.

Evil Nigger zazwyczaj wykonywany jest na czterech fortepianach, ale instrumentarium nie jest ściśle określone (liczba głosów urasta maksymalnie do siedemnastu). Na materiał dźwiękowy utworu składają się repetycje pojedynczych dźwięków, których uporczywość wydaje się wyrażać gniew. Tworzą one charakterystyczne opadające motywy, oddziałujące na sposoby zaczerpnięte z muzyki popularnej. Refren o rockowej energii przeplata się tu ze złożonymi, agresywnie migoczącymi fakturami, w których słuch odbiorcy nieustannie próbuje się odnaleźć. W momencie, gdy dzieło wydaje się już przewidywalne, następują przetasowania materiału po wszystkich dźwiękach dwunastotonowej skali. *Evil Nigger* jest utworem robiącym niezmiennie duże wrażenie. W nowej odsłonie pokaże go niezrównany duet Łuca i Frąckiewicza, współpracujący z odpowiedzialną za projekcję dźwiękową Martą Śniady, jedną z najważniejszych postaci polskiej muzyki współczesnej. Utwór zabrzmi w aranżacji innego czołowego polskiego kompozytora – Piotra Peszata.

8.02

czwartek, 19.00
NFM, Sala Główna, estrada w odwróceniu

I Virtuosi Italiani

I Virtuosi Italiani, fot. archiwum zespołu



Alberto Martini – skrzypce, prowadzenie

Massimo Mercelli – flet

I Virtuosi Italiani

Program:

Ottorino Respighi (1879–1936)

Antiche danze ed arie per liuto – III Suita [16']

I. Anonim (koniec XVI w.) – *Italiana*

II. Jean-Baptiste Besard (XVI w.) – *Arie di corte*

III. Anonim (koniec XVI w.) – *Siciliana*

IV. Lodovico Roncalli (1692) – *Passacaglia*

Nino Rota (1911–1979)

Concerto per archy [16']

I. *Preludio. Allegro ben moderato e cantabile*

II. *Scherzo. Allegretto comodo*

III. *Aria. Andante quasi adagio – Un poco più animato – Tempo I*

IV. *Finale. Allegroissimo*

Nino Rota (1911–1979)

Ballabili z filmu Lampart – suita na małą orkiestrę [17']

I. *Valzer brillante* (G. Verdi)

II. *Mazurka*

III. *Controdanza*

IV. *Polka*

V. *Quadriglia*

VI. *Galop*

VII. *Valzer del commiato*

Michael Nyman (ur. 1944)

II Koncert na flet i smyczki [12']

Benjamin Britten (1913–1976)

Simple Symphony op. 4 [14']

I. *Boisterous Bourrée*

II. *Playful Pizzicato*

III. *Sentimental Saraband*

IV. *Frolicsome Finale*

Virtuosi Italiani to niezwykle wszechstronna włoska orkiestra kameralna założona w Weronie w 1989 roku. Włoski zespół nagrał już ponad setkę płyt, a wśród artystów, którzy z nim występowali, można wymienić Franca Battiata, Gorana Bregovića, Uriego Caine'a, Chicka Coreę, Paola Fresu, Ludovica Einaudiego czy Antonellę Ruggiero. Wśród solistów często występujących z Wirtuozami jest też wybitny flecista, z którym Włosi zagrają w Narodowym Forum Muzyki – Massimo Mercelli.

Orkiestra rozpocznie swój koncert wykonaniem dzieła autora słynnej *Rzymskiej trylogii*, tworzącego w I połowie XX wieku Ottorina Respighiego. Ostatnia z jego trzech suit *Dawnych tańców i arii na lutnię* powstała już po napisaniu wieńczących tamten cykl *Świąt rzymskich* – w 1931 roku. Transkrypcje szesnasto- i siedemnastowiecznych utworów przeznaczonych oryginalnie na lutnię były wynikiem trwającego od czasu studiów u muzykologa Luigiego Torchiego zainteresowania kompozytora muzyką dawną. W kolejnych czterech częściach suity Włoch najpierw opracowuje taniec anonimowego autora zatytułowany *Italiana*, a pochodzący z końca XVI wieku. Druga część, *Arie di Corte*, wykorzystuje zestawione na zasadzie kontrastu melodie napisane przez działającego na przełomie renesansu i baroku Burgundczyka Jean-Baptiste'a Besarda. Tworząc dwa ostatnie ogniwa *Suity*, Respighi sięgnął po muzyczny materiał źródłowy o niemal stulecie późniejszy. Najpierw opracował anonimową, pochodzącą z końca XVI wieku *Sicilianę* – generalnie liryczną, z wybuchem forte w przywołującej burzliwy nastrój kulminacji. Suitę kończy *Passacaglia* zaczerpnięta ze zbioru włoskiego gitarzysty Lodovico Roncalliego *Capricci armonici sopra la chitarra spagnola*, opublikowanego w Bergamo w 1692 roku. Aranżacje Respighiego mają ahistoryczny charakter, zgodny ze standardem podejścia do muzyki minionych wieków obowiązującym w czasach, w których powstały. Nie przeszkadza to jednak docenić jego wielkiej inwencji – po prostu sięgając do korzeni, nie zrezygnował ze współczesnych sobie wrażliwości i języka dźwiękowego.

Następnie zabrzmiały dwa utwory legendarnego kompozytora muzyki filmowej, twórcy ścieżki dźwiękowej do ponad stu pięćdziesięciu obrazów, m.in. *Ojca chrzestnego* czy dzieł Federica Felliniego. Sława Nina Roty, osiągnięta po II wojnie światowej za sprawą muzyki pisanej na potrzeby dziesiątej muzy, przewyższyła nawet tę osiągniętą przez Respighiego, wpisując się tym samym w przebogatą historię włoskiej muzyki. Mimo oszałamiającego sukcesu zdobytego na tym polu, Rota przez cały czas trwał

nia swojej kariery pisał również utwory z kinem niezwiązane. On sam deklarował, że nie uważa żadnego z wymiarów swojej twórczości za mniej lub bardziej wartościowy. „Termin «muzyka lekka» odnosi się do podejścia tych, którzy jej słuchają, nie tych, którzy ją tworzą” – twierdził. *Koncert na smyczki* napisany przez niego w połowie lat sześćdziesiątych, kiedy po premierze filmu *Osiem i pół* znajdował się we Włoszech u szczytu popularności, jakby na potwierdzenie tych słów, pod wieloma względami przypomina jego utwory komponowane na potrzeby kina. Podobnie jak Respighi Rota spogląda w swoim utworze w przeszłość, a utrzymane w estetyce neoklasycyzmu dzieło wprowadza nas w emocjonalny wir. *Preludium* jest przytłaczająco ponure. Jako kompozycja filmowa najlepiej sprawdziłoby się następujące potem *Scherzo*. Utrzymane w ironicznym nastroju brzmi jak gorzka uwaga rzucona przez kogoś z bohaterów granych przez Marcello Mastroianniego. Kolejna *Aria* nie przynosi wytchnienia. Mrok gęstnieje, wyłaniające się melodie szybko znikają zagłuszone przez nerwowe dialogi instrumentów, a nad muzyką zdaje się unosić duch Szostakowicza czy modnego obecnie Mieczysława Wajnerberga. Pod koniec utworu będziemy już przekonani, że Nino Rota był nie tylko znakomitym kompozytorem muzyki filmowej. Pogodny akord otwierający galopującą część finałową przez moment sugeruje optymistyczne zakończenie dzieła, po chwili jednak okazuje się, że nagromadzone napięcia znajdują ujście w groteskowym szaleństwie.

Muzykę stricte filmową Roty po przerwie reprezentować będzie suita tańców z *Lam-parta* w reżyserii słynnego Luchina Viscontiego. W kulminacyjnej scenie nagrodzonego Złotą Palmą obrazu, którego akcja rozgrywa się na Sycylii ery Risorgimenta, obserwujemy bohaterów podczas balu. Towarzyszy jej stylowa muzyka, dla skomponowania której punktem wyjścia stał się niepublikowany wcześniej walc Giuseppe Verdiego, podsunięty reżyserowi przez jednego z współpracowników. Utwór ten został błyskotliwie zorkiestrowany przez Rotę, który dopisał jeszcze sześć stylizowanych tańców, bez wątpienia czerpiąc ze swojego zainteresowania muzyką popularną, w szczególności operetką.

Fleciста Massimo Mercelli polskiej publiczności znany jest przede wszystkim jako przyjaciel Krzysztofa Pendereckiego i wykonawca jego dzieł. Specjalna więź łączy też Mercellego z Michaeliem Nymanem, angielskim kompozytorem kojarzonym z ruchem minimal music. Tak jak kiedyś Nino Rota, Anglik również nie stronił od pisania na potrzeby kina. Najbardziej znana w jego dorobku jest na pewno ścieżka dźwiękowa do filmów Petera Greenawaya czy obrazu *Fortepian*, który przyniósł Oscary grającym

w nim Holly Hunter i Annie Paquin, a także reżyserce Jane Campion. *II Koncert* na flet i smyczki został prawykonany w 2019 roku w La Scali w Mediolanie. Pod względem wyrazu można go potraktować jak przeciwieństwo *Koncertu* Roty. Dominuje w nim spokój, a pod względem konstrukcyjnym jednorodność i przejrzystość. Mimo że jest jednocześnie, został podzielony na wyraźne ogniwa splecione wykorzystywanym materiałem motywicznym. W połączeniu z niezwykle prostym planem tonalnym oraz szeroko rozpiętymi liniami melodycznymi daje to typowe dla minimalizmu wrażenie zawieszenia muzycznej akcji.

Słuchając ostatniego utworu, pozostaniemy w Anglii. Benjamin Britten w *Simple Symphony*, tak jak Respighi w swojej suicie, przywrócił do życia dawne kompozycje, tyle że sięgnął on po swoje własne „dawne” utwory – te, które napisał we wczesnym dzieciństwie. To właśnie one posłużyły tu artyście za źródło materiału muzycznego, a konkretne dzieła, które wykorzystał, zostały przez niego skrzętnie wynotowane w partyturze. „Prosta symfonia”, stworzona przez Anglika w wieku zaledwie dwudziestu lat, zachwyca humorem i stopniem opanowania kompozytorskiego warsztatu. Britten czerpie z klasycznej formy symfonii, ale też inspirował się barokiem, wykorzystując popularne w tej epoce tańce – sarabandę i rozpoczynające całość bourrée. W pierwszej części z łatwością wychwycimy wejścia obydwu tematów – pierwszy jest dość pogodny, pełen życia, nieco żartobliwy, drugi natomiast liryczny. Kolejne ogniwo, wykonywane w całości techniką pizzicato ma klasyczną formę scherza. Następująca potem *Sentymentalna sarabanda* jest jego wyrazowym przeciwieństwem – rodzajem pieśni, która przez częste zmiany dynamiczne raz rozbrzmiewa pełną mocą, a raz niemal całkiem gaśnie. Króciutki finał mieni się już różnorodnością na tak wielu polach, że wydaje się wręcz uosobieniem młodości, której dla Benjamina Brittena całe dzieło było podsumowaniem.

Barnaba Matusz

A portrait of Gábor Boldoczki, a man with dark hair and a slight smile, wearing a dark suit and a light-colored shirt. He is holding a trumpet. The background is a dark red curtain. A thin, light-colored line is drawn on the right side of the image, resembling a musical staff or a decorative element.

9.02

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

Spartakus

Gábor Boldoczki, fot. Marco Borggreve

Jurek Dybał – dyrygent
Gábor Boldoczki – trąbka
Sergei Nakariakov – trąbka
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Ludwig van Beethoven (1779–1827)

Uwertura do opery *Fidelio* op. 72 [7']

Fazıl Say (ur. 1970)

Koncert na dwie trąbki i orkiestrę op. 104 [26']

I. *Introduction, Allegro*

II. *Andante moderato, misterioso*

III. *Allegro assai, "in memoriam"*

Aram Chaczaturian (1903–1978)

muzyka do baletu *Spartakus* (wybór) [32']

Pod batutą Jurka Dybała NFM Filharmonia Wrocławska wykona dzieła podejmujące temat walki o wolność i godność. Zabrzmi także, po raz pierwszy w Polsce, utwór Fazıla Saya. Partie solowe zaprezentuje aż dwóch wybitnych trębaczy, z myślą o których kompozycja ta powstała.

Koncert otworzy radosna, dynamiczna, utrzymana w jasnej tonacji E-dur *Uwertura* do *Fidelia*, jedynej ukończonej przez Ludwiga van Beethovena opery, będącej manifestem przeciwko tyranii. Praca nad tym dziełem przysporzyła artyście wielu trudności. Nie był on też zresztą do końca zadowolony z osiągniętego rezultatu. Wymowny jest fakt, że kompozycja ta jest czwartym napisanym przez Beethovena orkiestrowym wstępem do *Fidelia*. Pierwotny tytuł opery brzmiał *Leonore, oder Der Triumph der ehelichen Liebe* („Leonora albo triumf miłości małżeńskiej”) i to właśnie imieniem bohaterki nazwane są trzy pierwsze uwertury, wykonywane obecnie jako niezależne utwory. Opera ta – należąca do popularnego w osiemnastym stuleciu gatunku określanego mianem „oper grozy i niespodziewanego ocalenia” – grana jest dość rzadko ze względu na statyczną akcję i język muzyczny niedający śpiewakom zbyt wielu okazji do popisu. Wystawiono ją po raz pierwszy 20 listopada 1805 roku w Theater an der Wien, natomiast *Uwertura*, która zabrzmi podczas koncertu w NFM przygotowana została dopiero z okazji trzeciej prezentacji dzieła w Kärntnertortheater w 1814 roku. Co ciekawe, jest to jedyna spośród uwertur do *Fidelia*, w której

kompozytor nie wykorzystał żadnych wątków z opery. Wyraziste kontrasty tempa, obsady (odcinki tutti versus te wykonywane przez solowe instrumenty – najczęściej waltornię i klarnet) i dynamiki sprawiają, że to lapidarne dzieło trzyma uwagę słuchającego w bezustannym napięciu.

Następnie zabrzmiał *Koncert na dwie trąbki i orkiestrę*. Jego autorem jest turecki kompozytor i pianista Fazıl Say urodzony w Ankarze w 1970 roku. Say na własnej skórze przeżył, jak aktualny jest w jego ojczyźnie problem ograniczenia wolności słowa. W 2012 roku artysta otwarcie zadeklarował się jako ateista i niepochlebnie wyraził o islamskiej koncepcji raju i życiu w tak konserwatywnym kraju jak Turcja. Oskarżono go o bluźnierstwo. Groził mu nawet rok więzienia, ostatecznie jednak wyrok uchylono. Jego obszerny dorobek obejmuje prawie pięćdziesiąt dzieł przeznaczonych na różne składy. Znajdują się wśród nich także trzy symfonie. Utwór, którego wystuchamy, powstał na zamówienie Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu, MŰPA w Budapeszcie, hr-Sinfonieorchester Frankfurt, Beethoven Orchester Bonn i Prague Symphony Orchestra. Partie solowe wykonają w nim Gábor Boldoczki i Sergei Nakariakov – wirtuozi uważani za największych trębaczy naszych czasów. Prawykonanie dzieła odbyło się w Budapeszcie 13 maja 2023 roku, gdzie zagrała Prague Symphony Orchestra pod dyktando Andrzeja Boreyki. Koncert składa się z trzech części. Pierwsza z nich rozpoczyna się od pełnego niepokoju wstępu, w którym trąbki snują linie melodyczne ponad statycznym akompaniamentem smyczków. Wraz z wejściem perkusji nastrój zmienia się, pojawiają się taneczne rytmy. W ogniu drugim odcinki utrzymane w powolnym tempie i nieregularnym metrum okalają odcinek w tempie presto, w którym rej wiodą trąbki piccolo. Finał Say zadedykował ofiarom zamachu terrorystycznego na dworcu kolejowym w Ankarze, w którym zginęło ponad sto osób. Stąd też cytuję z jego własnej sonaty fortepianowej *In memoriam*, 10.10.2015.

W drugiej części koncertu zabrzmiały wybrane fragmenty z czteroaktowego baletu *Spartakus* autorstwa ormiańskiego kompozytora Arama Chaczaturiana. Tytułowy bohater to tracki niewolnik, przywódca największego i najgroźniejszego powstania w historii Rzymu. Szacuje się, że wzięło w nim udział od sześćdziesięciu do stu tysięcy niewolników i gladiatorów. Insurekcja została krwawo stłumiona przez Marka Krassusa. Spartakus zginął w czasie bitwy, a jego ciało nigdy nie odnaleziono. Oparty na wątkach z jego życia balet Chaczaturiana należy, z racji barwności orkiestracji, melodyjności i komunikatywności języka muzycznego, do najbardziej znanych i najchętniej grywanych jego kompozycji. Wystawiono go po raz pierwszy w 1956

roku w Petersburgu, wówczas Leningradzie. Za choreografię odpowiedzialny był Leonid Jakobson. Na deski Teatru Wielkiego w Warszawie balet Chaczaturiana trafił w 1968 roku. Wydarzenia rozgrywają się pomiędzy czterema postaciami – Spartakusem, jego żoną Frygią, rzymskim dowódcą Krassusem i jego kochanką Eginą. Zainspirowany powodzeniem dzieła kompozytor opracował cztery suity przeznaczone do wykonywania w czasie koncertów. Największą popularnością cieszy się otwierające drugą z nich *Adagio Spartakusa i Frygii* z drugiego aktu baletu, w którym bohaterowie okazują sobie uczucia po ucieczce z rzymskiej niewoli. Ogniwu to wykorzystane zostało w niezliczonych produkcjach filmowych (np. w filmie o Jamesie Bondzie *Thunderball* z 1965 roku) i reklamach, było też wielokrotnie aranżowane na rozmaite składy.

Oskar Łapeta



16.02

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

Magnetar

Giancarlo Guerrero, fot. Łukasz Rajchert

Giancarlo Guerrero – dyrygent

Johannes Moser – wiolonczela, wiolonczela elektryczna

Enrico Chapela – elektronika

NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Richard Wagner (1813–1883)

Uwertura do opery *Latający Holender* [10']

Camille Saint-Saëns (1835–1921)

I Koncert wiolonczelowy a-moll op. 33 [25']

Richard Wagner

Uwertura do opery *Tannhäuser* [15']

Enrico Chapela (ur. 1974)

Magnetar – koncert na wiolonczelę elektryczną i orkiestrę [25']

I.

II.

III.

Magnetar, kuzyn lepiej znanego pulsara, jest typem gwiazdy neutronowej, który wyróżnia niewyobrażalnie silne pole magnetyczne. Można go sobie wyobrazić jako magnes na kosmiczną skalę. Swą nazwę z tym fascynującym ciałem niebieskim dzieli koncert na wiolonczelę elektryczną i orkiestrę meksykańskiego kompozytora Enrica Chapeli. W Narodowym Forum Muzyki artysta ten będzie wykonawcą partii elektronicznej utworu, a jako solista wystąpi Johannes Moser, któremu dzieło jest dedykowane. Zanim jednak wybierzemy się na peryferie znanego wszechświata, usłyszymy dwie uwertury Richarda Wagnera oraz klasyczny koncert wiolonczelowy – pierwszy z dwóch, jakie stworzył Camille Saint-Saëns.

Latający Holender, czwarte z kolei ukończone dzieło sceniczne Richarda Wagnera, premierę miało w Dreźnie w 1843 roku. Umiarkowany sukces tej opery oraz większy poprzedniej – *Rienziego* – pozwoliły artyście zdobyć posadę kapelmistrza na dworze króla Saksonii. Do podjęcia tematu z legendy o przeklętym marynarzu skłonić miało

kompozytora przeżycie pełnego sztormów rejsu z Prus Wschodnich do Londynu. Ścisłą inspiracją dla autorskiego libretta była zaś niedokończona powieść Heinricha Heinego *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski* (charakterystyczny dla Wagnera wątek odkupienia bajronicznego bohatera przez ofiarę kobiety pochodzi od kompozytora). *Holendra* można z powodzeniem uznać za typową niemiecką operę romantyczną. Prezentuje współistnienie świata realnego i świata baśniowego, istotną rolę gra przedstawienie sił natury przeciwstawionych mieszczańskiej konwencjonalności. *Uwertura* (jak i reszta dzieła) pełna jest muzycznych ilustracji morskiego sztormu, osiąganych dzięki „falującym” przebiegom smyczków, oscylującym pomiędzy dynamiką forte i piano. W uwerturze zarysowuje się też późniejsza Wagnerowska technika lejtmotywu. Fragment rozpoczyna się charakterystycznym, fanfarrowym motywem głównego bohatera granym przez rogi i fagoty. Chwilę później rożek angielski intonuje liryczny motyw Senty, zwany też motywem odkupienia. W dalszym przebiegu pojawiają się kolejne, na przykład chwytliwa melodia chóru marynarzy. Mroczne dzieło jest pierwszym z dorobku autora *Tristana i Izoldy*, które znalazło swoje miejsce w operowym kanonie.

O ile Richard Wagner jest z reguły utożsamiany z tendencjami postępowymi w muzyce XIX wieku (tytuł jego rozprawy *Dzieło sztuki przyszłości* bywał wykorzystywany ironicznie przez jego przeciwników), o tyle młodszy o ponad dwie dekady Camille Saint-Saëns kojarzony jest zazwyczaj z akademizmem. Etykietę tę zawdzięcza m.in. Debussy'emu, młodszemu o kolejne pokolenie „odnowicielowi” muzyki francuskiej, w młodości zafascynowanemu sztuką Wagnera. Mimo etykiet młody Saint-Saëns również cenił tę muzykę i pozostawał w bliskim kontakcie z innymi postępowymi artystami – Lisztem i Berliozem. O jego horyzontach świadczą zainteresowania: był wszechstronnym erudytą i muzykiem. Obok kompozycji zajmował się grą na fortepianie i organach, był filozofującym pisarzem oraz pasjonatem astronomii i okultyzmu. Jego najtrwalszymi dziełami okazały się jednak te o klasycznej formie.

I Koncert wiolonczelowy op. 33 pochodzi z roku 1872. Saint-Saëns intensywnie uprawiał w tym czasie twórczość wirtuozowską i miał już w portfolio trzy koncerty fortepianowe oraz dwa skrzypcowe. Klasyczny jest przede wszystkim język muzyczny utworu – jego formę można opisać jako umiarkowanie nowoczesną. Trzy tradycyjne części są tu połączone w jedną. Solista otwiera utwór zdecydowanym gestem, odmalowując emocjonalne uniesienie triolowymi przebiegami. Ze względu na połączenie z menuetem w części środkowej nie następuje uzgodnienie tonacji. Instrumentacja

wdzięcznie archaizującego tańca jest, mimo niewielkiego składu orkiestry, bardzo barwna. Ugruntowany w praktyce kompozytorskiej powrót tematu pierwszej części zamiast pełnego fajerwerków finału przygotowuje temat lamentacyjny. Nosząca cechy dwutematyczności część finalna jest zaskakująca: czeka nas jeszcze nieco wirtuozowskich perypetii, nim nastąpi domknięcie formy, gwarantowane przez oczekiwaną od pierwszej części modulację do A-dur.

Pracę nad kolejną po *Holendrze* operą, *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, Richard Wagner rozpoczął jeszcze w 1842 roku, a dreźnieński teatr wystawił ją w 1845. Jej fabuła opiera się na spleceniu dwóch szeroko eksplorowanych przez romantycznych literatów legend o minstrelach – wędrownych poetach. Akcję opery można streścić jako walkę o duszę głównego bohatera, oscylującego pomiędzy sferą zmysłową, symbolizowaną przez Wenus, oraz duchową, symbolizowaną przez postać Elisabeth i chór pielgrzymów. Majestatyczna melodia otwierająca i zamykająca uwerturę to właśnie zapowiedź słynnego chóru. W kontraście do niego w środkowej części pojawia się nosząca cechy bachanaliów muzyka groty Wenus, która wedle Wagnera „objawia się nocą tym, których serca rozpalają niepowstrzymane, zmysłowe tęsknoty”. Walka o duszę Tannhäusera zostaje nakreślona – w ostatnim akcie zbawienie zagwarantuje mu śmierć protagonistki.

Gdy Wagner zastanawiał się, jak powinno wyglądać dzieło sztuki przyszłości, z pewnością nie wyobrażał sobie wynalazku, jakim była elektryczna wiolonczela. Wśród kompozycji na ten instrument o tradycyjnej formie znajdziemy koncert Meksykanina Enrica Chapeli noszący tytuł *Magnetar*. Oprócz wspomnianych już właściwości tej stosunkowo niewielkiej, ale niezwykle gęstej gwiazdy w kontekście utworu trzeba zaznaczyć, że magnetar emituje przede wszystkim wysokoenergetyczne promieniowania X i gamma. Chapela oparł kształt kompozycji na danych dotyczących rejestrowanego na Ziemi promieniowania magnetarów, które uzyskał od zajmujących się nimi astrofizyków. Johannes Moser, któremu utwór został dedykowany i który go wykona, doradzał Chapeli w kwestiach wiolonczelowych.

Jak stwierdza sam kompozytor, utwór ma trzy części: szybką, wolną i brutalną. W pierwszej dźwięki wywoływane stopami i dłońmi muzyków symbolizują kosmiczne promieniowanie tła. Następnie Chapela zilustrował w odwróconym czasie sygnał wysyłany przez gwiazdę – stąd narastanie – zamiast opadania – „energii” narracji muzycznej. Po apogeum następuje solowa kadencja, obfitująca w efekty komiczne, będąca popisem nie

tylko solisty, ale również muzykującego wspólnie z nim operatora oprogramowania. To właśnie dzięki jego trikom gesty wiolonczeli, sięgające na postmodernistycznych zasadach po różne rozpoznawalne stylistyki muzyczne (jak np. blues czy rock), możemy odebrać jako muzykę kosmicznych sfer. Średniowieczny topos traci jednak w ostatniej części swój tradycyjny sens symbolu harmonii i zmierza w buntowniczą, rockową stronę, nadając magnetarowi cechy ludzkie. Jest to co najmniej niepokojące, ponieważ gwiazda o takim polu magnetycznym niszczy wszystko wokół siebie.

Szymon Atys



17.02

sobota, 18.00
NFM, Sala Główna

Nizioł gra Janiewiczza

Andrzej Kosendiak – dyrygent

Bartłomiej Nizioł – skrzypce

Wrocławska Orkiestra Barokowa

Jarosław Thiel – kierownictwo artystyczne Wrocławskiej Orkiestry Barokowej

Program:

Joseph Haydn (1732–1809)

Uwertura do opery *L'isola disabitata* Hob. XXVIII:9 [7"]

Feliks Janiewicz (1762–1848)

IV Koncert skrzypcowy A-dur [23']

I. *Moderato*

II. *Adagio*

III. *Rondo Allegretto*

Feliks Janiewicz

V Koncert skrzypcowy e-moll [24']

I. *Largo-Allegro Moderato*

II. *Adagio*

III. *Rondo Allegretto*

Joseph Haydn

Symfonia g-moll Hob. I:83 „Kura” [22']

I. *Allegro spiritoso*

II. *Andante*

III. *Menuet: Allegretto – Trio*

IV. *Finale: Vivace*



Feliksie Janiewiczowi krąży uporczywa legenda o tym, jakoby miał być muzykiem nadwornym Stanisława Augusta Poniatowskiego. Coś takiego sugerował już we wspomnieniach Michael Kelly, który naszego skrzypka spotkał w Wiedniu. Dokumenty kapeli królewskiej nie poświadczają, że Janiewicz był kiedykolwiek jej członkiem. Lecz co komu szkodzi taka miła opowieść? Jest o co kopie kruszyć?

Zastanawia fakt, że w czasach popularności tej legendy samego muzyka uważano za miernego kompozytora. Dziś, kiedy spojrzeliśmy na jego dorobek przez pryzmat teoretycznych poglądów jego (a nie naszej) epoki, doszliśmy do zgoła odmiennych wniosków. Andrzej Sitarz stwierdził, że koncerty skrzypcowe Janiewicza stanowią

modelową wręcz egzemplifikację teoretycznych założeń formalnych wyrażonych w traktacie Heinricha Christopha Kocha. Dawniej wszystkie cechy form stosowanych przez Janiewicza były traktowane jako przejaw... nieudolności. Co gorsza, podobnie (sic!) komponowano naówczas w Polsce, a że Janiewicz miałby zostać muzykiem królewskim już w wieku piętnastu lat, jest oczywiste, że edukację muzyczną musiał odebrać w kraju. Co za tym idzie, cała muzyka polskiego klasycyzmu zostaje przez tę legendę załatwiona odmownie. I kiedy ktoś pyta, dlaczego zwalczać nieszkodliwą na pozór legendę, odpowiadam: dlatego.

A przecież nie tylko mamy swoją odmianę klasycyzmu, z której powinniśmy być dumni, ale nawet można zasadnie mówić o polskiej formie sonatowej. Feliks Janiewicz był pierwszym polskim kompozytorem epoki o międzynarodowej sławie, Fryderyk Chopin z okresu warszawskiego może być uważany za ostatniego polskiego klasyka, nim jego twórczość wyewoluuje w kierunku nowej, romantycznej estetyki. Chopinowska maniera pomijania pierwszego tematu formy sonatowej w repyzie to właśnie jedna z cech polskiej formy. Koncerty Chopina należą do tego samego nurtu, co Janiewicza, stanowią krańcowe punkty rozwoju tej formy, dlatego są tak różne, ale u ich podstaw tkwią te same idee.

Wysłuchajmy się w piękną muzykę koncertów Janiewicza. Uderza przede wszystkim szlachetność i bogactwo inwencji melodycznej, następnie logika kolejnych fraz, pojawiających się na zasadzie kontrastu. Tutti-solo. Kantylena-figuracja. Typowym zabiegiem, przejętym od Giovanniego Battisty Viottiego (to były wzory najlepsze), jest wprowadzanie odcinka w triolach, a następnie powtarzanie go z tym samym rysunkiem melodycznym, ale w szesnastkach. Zamiast trzech nut w grupie mamy cztery. Wszystko jest niby takie samo, ale inne, niby inne, ale takie samo! Efekt jest za każdym razem zabawny i intrygujący.

Janiewicz lubił wprowadzać cytat na początku przetworzenia. W *IV Koncercie* (1797), na przykład, jest to aria Christopha Willibalda Glucka *Che farò senza Euridice z Orfeusza i Eurydyki*. Janiewicz używa tu przede wszystkim charakterystycznej, rozległej formuły zakończeniowej, pomijając motyw czołowy. Taki zabieg służył rozrywce słuchacza, który miał satysfakcję, jeśli potrafił cytat rozpoznać i odgadnąć. Jeśli zaś nie – nic nie szkodzi! To nie jest obcy wtręt, ale integralna, logiczna część formy; bardzo często wprowadzano w przetworzeniu nowy materiał melodyczny, więc taka szarada była najzupełniej na miejscu.

Akompaniamenty pierwszych czterech koncertów Janiewicza są powierzone typowej orkiestrze włoskiej: smyczki o trzygłosowej fakturze (altówki dublują wiolonczele, kontrabasy nie są niezbędne), do tego po parze obojów i rogów, wzbogacających barwę tutti. W solach akompaniament jest zredukowany do minimum, często ledwie do pary skrzypiec. Solista ma być królem, kiedy przemawia – pozostaje milczeć i słuchać.

W *V Koncercie e-moll*, skomponowanym ok. 1804 roku, Janiewicz wprowadza flet i fagoty, smyczki zaś zyskują czterogłosową fakturę, czasem nawet kontrabas się usamodzielnia. Mimo że solo nadal jest sceną monologu solisty, to akompaniament staje się gęstszy i bardziej wyrafinowany. Janiewicz wprowadza powolny wstęp, skraca pierwsze tutti, a właściwy temat utworu wprowadza solista. Zarówno ten rys formalny, będący przejawem dążenia do likwidacji podwójnej ekspozycji (jednej dla orkiestry, drugiej dla solisty), jak i tonacja oraz ogólny klimat utworu, skłaniają licznych badaczy do upatrywania w *Koncercie e-moll* Feliksa Janiewicza zapowiedzi *Koncertu e-moll* Felixa Mendelssohna Bartholdy'ego.

IV i *V Koncert* mają tę samą część powolną, choć partia solowa w *V Koncercie* opracowana jest bogaciej, zdobniej. Nie było w tym nic dziwnego, wiele koncertów z epoki zachowało się w wydaniach bez części powolnej. To nie znaczy, że tak je wykonywano, po prostu solista grał tam wtedy cokolwiek, może improwizował, może grał wariacje albo romans. John Field wykonywał jeden ze swych słynnych nokturnów. Finałowe rondo u Janiewicza są efektowne i atrakcyjne.

Uwertura do opery *L'isola disabitata* (*Wyspa bezludna*, 1779) Josepha Haydna znacznie przeżyła samą operę, której libretto autorstwa Pietra Metastasia chyba dość szybko się zestarzało: konflikty są sztuczne, sytuacje nierealne... Dramatyczna uwertura w g-moll bardzo dobrze wprowadza w nastrój dzieła, ale sama w sobie jest też bardzo atrakcyjna. Zwraca uwagę piękny, elegancki menuet w G-dur z nieoczekiwaną głębokim triem w minorze, interpolowany w formę sonatową przed repryzą.

Symfonia g-moll (1785), zwana „Kurą” od obojowego „gdakania” w pierwszej części należy do cyklu symfonii paryskich Haydna. Wedle dzisiejszej numeracji katalogowej jest druga, ale z listu kompozytora do Artarii (działającego w Wiedniu wydawnictwa) wiemy, że miała być trzecia. Związki Haydna z Janiewiczem trwały długo. Janiewicz raczej nie był uczniem Haydna, ale spotkał go może już w Wiedniu. Na pewno wielokrotnie występowali razem w Londynie. Gdy Haydn wrócił na kontynent, Janiewicz

pozostał na Wyspach oddanym promotorem najstarszego z klasyków, nie tylko na koncertach Solomona, nie tylko na koncertach londyńskiego Towarzystwa Filharmicznego (którego Janiewicz był współzałożycielem), ale i podczas sezonów organizowanych przez polskiego muzyka w Liverpoolu, Dublinie i Edynburgu. W Szkocji Janiewicz stworzył pierwszy festiwal muzyki wyłącznie instrumentalnej i do dziś jeden z licznych edynburskich festiwali z dumą odwołuje się do tej tradycji. Feliks Janiewicz, wybitny kompozytor polskiego klasycyzmu, był także istotną postacią szkockiego oświecenia, z czego Szkoci są dumni i o czym z troską pamiętają.

Krzysztof Komarnicki



23.02

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

Śmierć i wyzwolenie

Iwona Sobotka, fot. Ewa Żukowska

Fuad Ibrahimov – dyrygent
Iwona Sobotka – sopran
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Frederick Delius (1862–1934)

The Walk to the Paradise Garden z opery *A Village Romeo and Juliet* [10']

Erich Wolfgang Korngold (1897–1957)

Ich ging zu ihm – aria z opery *Das Wunder Heliane* op. 20 [7']

Anton Webern (1883–1945)

Im Sommerwind [15']

Richard Strauss (1864–1949)

scena finałowa z opery *Capriccio* op. 85, TrV 279 [20']

Śmierć i wyzwolenie – poemat symfoniczny op. 24 [25']

Koncert NFM Filharmonii Wrocławskiej prowadzonej przez pochodzącego z Azerbejdżanu dyrygenta Fuada Ibrahimova przedstawia się intrygująco. Pod batutą obecnego szefa artystycznego New Philharmonic Orchestra of Munich i Baku Chamber Orchestra zabrzmia pełne uczuć dzieła czterech kompozytorów tworzących pod koniec XIX i w pierwszej połowie XX wieku, a wieczór uświetni swoim śpiewem znakomita sopranistka Iwona Sobotka.

Koncert rozpocznie *The Walk to the Paradise Garden* angielskiego kompozytora Fredericka Deliusa. Utwór ten pochodzi z opery *A Village Romeo and Juliet* i jest jej najbardziej popularnym, a także najczęściej wykonywanym fragmentem. Pojawia się pomiędzy piątą i szóstą sceną dzieła, kiedy para kochanków, Sali i Vreli, udają się do karczmy noszącej nazwę Rajski Ogród. To pogodna muzyka, utrzymana w cichej dynamice, a narracja prowadzona jest przez instrumenty dęte drewniane i smyczki. Kompozycja została po raz pierwszy wystawiona w lutym 1907 roku w Komische Oper Berlin. Anglojęzyczne libretto przygotował sam Delius z pomocą żony, Jelki. Artyści oparli się na sztuce Gottfrieda Kellera *Romeo und Julia auf dem Dorfe*.

Erich Wolfgang Korngold to twórca pamiętany obecnie przede wszystkim ze względu na muzykę pisaną na potrzeby hollywoodzkich produkcji. Jednak ten laureat dwóch

Oscarów ma na swoim koncie także wiele kompozycji symfonicznych i scenicznych. Muzyka filmowa zaczęła dominować w jego dorobku od 1934 roku, kiedy z powodu dojścia nazistów do władzy ten artysta żydowskiego pochodzenia zdecydował się na emigrację do Stanów Zjednoczonych. Do wcześniejszego etapu jego twórczości należy opera *Cud Heliany* z 1927 roku. Jej najbardziej znanym fragmentem jest nieco melancholijna w wyrazie aria *Ich ging zu ihm*, śpiewana przez tytułową bohaterkę. To właśnie ją wykonają tego wieczoru artyści. Korngold uważał tę operę za swoje opus magnum, a opinię tę potwierdzała wielka popularność dzieła, wystawianego na scenach teatrów operowych Wiednia i Berlina.

Pierwszą część koncertu zwieńczy nastrojowy poemat symfoniczny *Im Sommerwind* z 1904 roku Antona Weberna. To pełne uroku wczesnomodernistyczne dzieło niewiele ma wspólnego z późniejszymi, bardzo radykalnymi dokonaniem tego artysty, wskazuje bardziej na inspirację twórczością Richarda Wagnera i Richarda Straussa. Kompozytor rozpoczął pracę podczas letniego pobytu w rodzinnej posiadłości w Karyntii, a okoliczności przyrody wzmocniła jeszcze lektura poematu Bruno Willego, opisującego uroki przebywania na łonie natury. Podmiot liryczny wychwala zwłaszcza powiewy ciepłego wiatru, niosącego ze sobą żywiczny zapach lasu. Po sprzedaniu przez ojca posiadłości kompozytor nazwał ten rejon swoim „rajem utraconym”. Webern nie był zainteresowany publikowaniem tego dzieła, ale często pokazywał jego rękopis swoim uczniom aby zademonstrować jak daleko zaszedł jako kompozytor. Prawykonanie *Im Sommerwind* odbyło się w Filadelfii pod batutą Eugene’a Ormandy’ego w 1962 roku.

Capriccio to ostatnia z piętnastu oper Richarda Straussa. Po raz pierwszy zabrzmiała w 1942 roku w Nationaltheater w Monachium. Jej tematem są związki pomiędzy słowem i muzyką, a akcja rozgrywa się ok. 1775 roku w pałacu położonym pod Paryżem. Libretto napisał kompozytor wraz z dyrygentem Klemensen Kraussem. W programie koncertu NFM Filharmonii Wrocławskiej znalazła się ostatnia scena tego utworu, którą wykonuje Hrabina – główna żeńska bohaterka. Partia ta wymaga od śpiewaczki zarówno dużych umiejętności wokalnych, jak i (w przypadku prezentacji na scenie) aktorskich.

W finale koncertu artyści zmierzają się z ukończonym w 1889 roku i prawykonanym rok później pod batutą twórcy poematem symfonicznym *Śmierć i wyzwolenie* Straussa. Zamiarem kompozytora było przedstawienie doświadczeń człowieka leżącego na łożu śmierci. Rozpamiętuje on swoje dokonania, wspomina lata młodości, w końcu zaś wyzwala się z ograniczeń ciała, a jego dusza znajduje ukojenie. Wcześni krytycy

naśmiewali się z tego utworu, argumentując że za dużo w nim elementów ilustracyjnych w rodzaju motywu rytmicznego smyczków naśladowującego bicie serca (pojawiają się one na samym początku kompozycji), opadających motywów reprezentujących westchnienia czy opadających pasaży, które kojarzyły się z przedśmiertnymi drgawkami. Jednak dzieło to broni się od strony czysto formalnej. Złożone jest z czterech odcinków. *Largo* reprezentuje rozmyślanie człowieka leżącego na łożu śmierci, *Allegro molto agitato* to walka życia i śmierci, *Meno mosso* to wspomnienia przesuwane się przed oczami umierającego, zaś *Moderato* to wyzwolenie z więzów ciała i końcowa apoteoza. Utwór zawiera trzy myśli muzyczne reprezentujące życie, śmierć i wyzwolenie (melodia ze skokiem o oktawę do góry), a jego zwieńczeniem jest potężna apoteoza oparta na ostatnim ze wspomnianych tematów. Wspaniała instrumentacja w połączeniu z czytelną dramaturgią zapewniła dziełu wielkie powodzenie. Strauss nawiązał do tego poematu w ostatniej swojej kompozycji – pieśni *Im Abendrot*, napisanej w 1948 roku. W zakończeniu, w miejscu gdzie w warstwie słownej wiersza Josepha Eichendorffa pojawia się motyw śmierci, Strauss cytuje motyw wyzwolenia z utworu napisanego sześć dekad wcześniej.

Oskar Łapeta

A portrait of Wilson Hermanto, a man with dark hair and glasses, wearing a black high-collared shirt. He is standing in front of a warm-toned, arched doorway. A thin, light pink line is drawn over the image, looping around his head and shoulders.

24.02

sobota, 18.00
NFM, Sala Czerwona

Müller-Schott gra Haydna

Wilson Hermanto, fot. Kaupo Kikkas

Wilson Hermanto – dyrygent
Daniel Müller-Schott – wiolonczela
NFM Orkiestra Leopoldinum

Program:

Joseph Haydn (1732–1809)

Symfonia Es-dur „Der Philosoph” Hob. I:22 [21']

I. *Adagio*

II. *Presto*

III. *Minuet – Trio*

IV. *Finale. Presto*

II Koncert wiolonczelowy D-dur Hob: VIIb:2 [25']

I. *Allegro moderato*

II. *Adagio*

III. *Rondo. Allegro*

Anton Webern (1883–1945)

Langsamer Satz (Langsam, mit bewegtem Ausdruck) [10']

Joseph Haydn

Symfonia f-moll „La passione” Hob. I:49 [25']

I. *Adagio*

II. *Allegro di molto*

III. *Minuet – Trio*

IV. *Finale. Presto*

Tego wieczoru w NFM wystąpi wybitny i rozchwytywany na całym świecie wiolonczelista Daniel Müller-Schott. Dla wrocławian wykona on partię solową najpopularniejszego z osiemnastowiecznych koncertów wiolonczelowych: *Koncertu D-dur* Josepha Haydna. Towarzyszyć będzie mu niezrównana NFM Orkiestra Leopoldinum, która oprócz tego zaprezentuje dwie symfonie wspomnianego autora. Program urozmaici inkrustacja dwudziestowieczna – romantyczna co się zowie, studencka kompozycja Antona Weberna.

Katalog symfonii Josepha Haydna zawiera sto sześć pozycji. Periodyzacja tej twórczości jest na tyle złożona, że wprowadziłaby tu niepotrzebne zamieszanie, warto jednak

wyjaśnić, że wiąże się ona z przemianami charakteru pracy Haydna na zajmowanych (lub nie) posadach. Symfonia „Filozof”, skomponowana w roku 1764, jest dziełem względnie wczesnym, pochodzącym z czasów, gdy kompozytor pełnił funkcję wicekapelmistrza na dworze księcia Nicolausa Esterházyego w Eisenstadt. Haydn miał wtedy do dyspozycji profesjonalnych muzyków i pryncypała, który zainteresowany był sztuką jako formą spędzania wolnego czasu. Sprawilo to, że wiele utworów z tego okresu ma charakter muzyki dla koneserów. W latach sześćdziesiątych to właśnie symfonie zajmowały go najbardziej.

Na tle innych symfonii Haydna dwudziesta druga wyróżnia się instrumentacją: zamiast obojów słyszymy dwa rożki angielskie, instrumenty o charakterystycznie ciemnej barwie, oraz rogi, smyczki, fagot i basso continuo. Co ciekawe, ekscentryczna obsada (w tym czasie nie było łatwo o rożkistów) była najpewniej przyczyną powstawania alternatywnych wersji dzieła. W najbardziej popularnej (zwanej od nazwiska wydawcy „wersją Veniera”) zamiast rożków zadysponowane są oboje i zawiera ona dokończoną w miejsce oryginalnego *Adagia* część najprawdopodobniej niebędącą autorstwa Haydna.

Rozpoczęcie symfonii częścią wolną nie jest we wczesnym klasycyzmie ewenementem, chociaż zdarzało się już coraz rzadziej. Haydn sięga po prostu do tradycyjnego układu suity, na co, oprócz układu części, wskazuje ujednolicenie tonalne wszystkich ustępów. *Adagio* jest formą pozbawioną kontrastów, ale w jego drugiej części można doszukiwać się śladów przetworzenia. Nastrój jest tu solenny i poważny. Trudno się dziwić, że dopatrzone w nim ilustracji jakiegoś dywagującego nad tajemnicami rzeczywistości myśliciela. Żywa, jakby rozgorączkowana część druga ma podobną formę, tyle że utrzymaną w tempie presto. W środkowej części menueta wyeksponowany jest dialog rożków i waltorni. Charakter finału determinują szybkie repetycje dźwięków w partiach wszystkich instrumentów. Podobnie jak część pierwsza, jest to przykład formy pośredniej pomiędzy barokową formą binarną, a klasyczną reprzyzową.

Koncerty wiolonczelowe Haydna to temat ciekawy z perspektywy muzykologii historycznej. W katalogu Hobokena jest aż sześć dzieł z tego gatunku, ale dwa zaginęły, a autorstwo Haydna dwóch kolejnych jest dziś raczej wykluczone. *Koncert D-dur*, pochodzący z 1783 roku, Haydn wydał z numerem opusowym 101. Do 1954 nie był znany autograf dzieła, przez co podejrzewano, że miało ono innego autora: wiolonczelistę pracującego na tym samym dworze co Haydn, Antona Krafta. Jego to do niedawna klasyfikowano jako pierwszego wykonawcę. W 2019 roku odkryto jednak afisze re-

klamujące koncert z prapremierą tego utworu, na których widnieje nazwisko innego wiolonczelisty: Jamesa Cervetto.

Zwięzła forma *Koncertu* jest wyraźnie klasyczna. Jest to w końcu utwór o wiele późniejszy od „Filozofa”. Wejścia orkiestry rozdzielają trzy najważniejsze fazy formy: ekspozycję, przetworzenie i reprzyżę. Jak to często u Haydna bywa, oba tematy są w niewielkim stopniu skontrastowane, natomiast zachowane są rządzące nimi reguły tonalne. Powolny ruch pierwszej części pozwala wiolonczeli na popis pełen dostojności i spokoju. Klasyczne proporcje regulują tu rozmowę solisty z zespołem. Liryczna część środkowa potęguje wrażenie spokoju, jakiego w XXI wieku nie da się już chyba doświadczyć – nawet fragment burzliwy wydaje się być burzą liryczną. Spodziewane na finał rondo jest pomyślane tanecznie i pogodnie, chociaż zawiera epizod minore, który w kontekście całości działa niezwykle zaskakująco i niepokojąco.

Gościem haydnowskiego wieczoru będzie Anton Webern, wiedeńczyk urodzony półtora wieku po najstarszym z klasyków. Chociaż po II wojnie światowej Webern został uznany przez środowiska awangardowe za bożyszcze nowych technik kompozytorskich, to, podobnie jak wszyscy rówieśnicy, zaczynał od stylu późnego romantyzmu niemieckiego. Fani punktualizmu czy dodekafonii będą w przypadku tak zwanej *Langsamer Satz* rozczarowani. Część domniemanego kwartetu smyczkowego, nosząca jedynie oznaczenie tempa *Langsam, mitbewegtem Ausdruck*, powstała w 1905 roku, w pierwszych miesiącach studiów Weberna u Arnolda Schönberga. Recepcja lubi przyporządkowywać muzyce biograficzne legendy: utwór miał się wiązać z letnią wycieczką kompozytora na wieś, którą odbył ze swoją przyszłą żoną. Zakochany Webern stworzył muzykę w wyrazie rozlewną, ale technicznie bardzo spójną. Stylistycznie utwór spogląda bowiem w stronę największego konstruktysty XIX wieku, Johannes Brahmsa. Jest mocno zintegrowany materiałowo, a jego formę można interpretować jako przetworzeniową. We wczesnej kompozycji najbardziej radykalnego z przedwojennych dodekafonistów zdaje się przemijać świat, w którym taka muzyka miała prawo istnieć.

Ten liryczny odskok od klasycznej estetyki muzycznej jest ciekawym przygotowaniem do ostatniego punktu programu – symfonii z najbardziej ekspresywnego okresu w twórczości Haydna. Przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych jest w niej bowiem określany mianem okresu burzy i naporu. Zaznacza się w ten sposób pokrewieństwo z protoromantycznym ruchem w historii literatury. Styl *Sturm und Drang* w muzyce (nie tylko Haydna) cechował się zwiększoną ekspresją, użyciem molowych

tonacji i brakiem spokoju – będzie to wyraźnie słyszalne w kontekście wybrzmia-
łych wcześniej symfonii i koncertu. Symfonia „La passione” powstała w 1768 roku. Jej tytuł
odnosi się do pasji w sensie religijnym – nie do kręgu znaczeń słowa *appassionato*.

Podobnie jak „Filozof”, „La passione” rozpoczyna się częścią wolną, ale tu nastrój jest
wyraźnie lamentacyjny. Jej jednostajna, przepełniona trudem narracja bierze swój
wyraz z muzycznych motywów wzdychania i pauz będących retorycznymi wyrazami
żalu. Nie ma tu kontrastu tematycznego, co do którego istnienia można się spierać
w burzliwej części drugiej. Tam temat grany jest ostrym staccato i przeciwstawiony
później wycofanemu tematowi legato. Temperatura emocji jest wysoka, co ma też
wpływ na rozbudowane przetworzenie i powrót do tonacji głównej dopiero pod koniec
utworu. Trio ponurego menueta za sprawą jasnej partii waltorni jest bodaj najpogod-
niejszym fragmentem utworu. Finał symfonii – i koncertu – niestety nie jest optymi-
styczny: w szybkim tempie, wśród dynamicznych kontrastów i melodii zdających się być
wyrazem prawdziwego bólu, następuje zwięzłe, dosadne zakończenie całości.

Szymon Atys



25.02

niedziela, 18.00
NFM, Sala Czerwona

Kawa z Bachem

Andrzej Kosendiak, fot. Sławek Pizerwa

Andrzej Kosendiak – dyrygent

Wrocław Baroque Ensemble:

Aleksandra Turala – sopran

Maciej Gocman – tenor

Tomáš Král – baryton

Agnieszka Gorajska – flet traverso

Zbigniew Pilch, Mikołaj Zgółka – skrzypce

Elżbieta Stonoga – altówka

Krzysztof Karpeta – wiolonczela

Julia Karpeta – violone

Přemysl Vacek – lutnia

Adrianna Gołos, Ewa Mrowca, Marta Niedźwiecka, Aleksandra Rupocińska – klawesyny

Program:

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Koncert a-moll na 4 klawesyny BWV 1065 [10']

I. *Allegro*

II. *Largo*

III. *Allegro*

Schweig stille, plaudert nicht – kantata BWV 211 „Kantata o kawie” [27']

I. *Schweigt stille*

II. *Hat man nicht mit seinen Kindern*

III. *Du böses Kind*

IV. *Ei! Wie schmeckt der Kaffee süße*

V. *Wenn du mir nicht den Kaffee läßt*

VI. *Mädchen, die von harten Sinnen*

VII. *Nun folge, was dein Vater spricht!*

VIII. *Heute noch, lieber Vater*

IX. *Nun geht und sucht der alte Schlendrian*

X. *Die Katze läßt das Mäusen nicht*

Amore traditore – kantata BWV 203 [15']

I. *Amore traditore*

II. *Voglio provar*

III. *Chi in amore ha nemica la sorte*

Koncert d-moll na 3 klawesyny BWV 1063 [15']

I.

II. *Alla Sicilliana*

III. *Allegro*

Gdy spojrzeć na sprawy pod odpowiednim kątem, można dojść do wniosku, że Johann Sebastian Bach komponował przede wszystkim muzykę użytkową. Muzykę na potrzeby luterkańskiej liturgii, ćwiczenia dla uczniów i synów, utwory klawesynowe ku rozrywce własnej i przyjaciół, popisowe utwory dla wirtuozów wokalnych i instrumentalnych. Bach z radością pisał też do kotleta, a właściwie – do kawy.

Nie ma w tym przesady. „Uciszcie się i posłuchajcie!” – tymi słowami zwraca się narrator „Kantaty o kawie” (BWV 211) do klientów kawiarni Zimmermanna. Czas kończyć rozmówienia i skupić się na zabawnej historyjce. Zatroškany ojciec, pan Piernik (tak należy po polsku podać nazwisko Schlendrian, gdyż jest to nazwisko znaczące, jak Milczek czy Raptusiewicz), ubolewa nad uzależnieniem swej córki Elżbiety (Lieschen) od kawy. Przyczyn tego ubolewania nie znamy, nie są wymienione żadne negatywne skutki picia czarnego nektaru, za to poznajemy pozytywne – w arii dziewczyny – we fragmencie stylizowanym na arię miłosną. Oczywiście, trudno darzyć filiżankę napoju, który tak szybko znika, uczuciem. Chodzi o aspekt cielesny, o pełnię zmysłowych doznań – Bach stosuje tu cały arsenał środków retorycznych, wypracowanych na gruncie kantaty religijnej, zastosowanych tutaj w zupełnie innym kontekście i celu. Efekt, stosownie do zamierzenia, jest zabawny zarówno wprost, jak i w drugiej warstwie, gdy poważne środki afektywne służą przedstawieniu rozkoszy podniebienia.

O co chodzi staremu safandule? Jak się zdaje, wyłącznie o potwierdzenie absolutnej władzy rodzicielskiej. „Nie chcę byś piła kawę, a ty masz mnie słuchać” – oto postawa pana Piernika, ale córka nic sobie z ojcowskich upomnień nie robi. Dopiero wizja staropanieństwa skłania dziewczynę do wyrzeczenia się kawy. Sprytna Elżunia podrzuca jednak konkurentowi intercyzę do podpisu i gdy przejdzie spod władzy ojca pod władzę męża będzie miała zagwarantowane nieograniczone spożycie kawy. Utwór kończy się wyrafinowanym apelem, by nie ganić kawoszy (a zwłaszcza kawoszek): napój spożywany jest z ochotą od pokoleń i nie czyni nic złego.

Kantata, z dzisiejszej perspektywy, jest utworem dojmująco smutnym: dziewczyna nie mająca żadnych praw, wykształcenia, możliwości, perspektyw, zamknięta w czterech ścianach ojcowskiego domu, czeka tylko na zmianę otoczenia po zamążpójściu, lecz nic się w jej życiu nie zmienia, ma tylko kawę... Przynajmniej daje to jej jakieś zajęcie. Przygotowanie napoju było skomplikowane i pracochłonne, zacząć należało od samodzielnego uprażenia porcji ziaren, bo kawę dostarczano niepaloną. Do kawiarni

Zimmermanna, gdzie utwór wielokrotnie zapewne wykonywano, kobiety na co dzień miały zakaz wstępu – wyjątkiem był właśnie dzień koncertu publicznego. Wstęp był wolny, a panazimmermannowym zyskiem były zwiększone obroty, bo publiczność zamawiała więcej niż w zwykłe dni. Stąd też dodane dwa ostatnie numery, nieobecne w pierwotnym tekście Picandra, odwracające tendencję utworu o 180 stopni (ponoć dodatek ten wyszedł spod kobiecego pióra): pan Piernik przegrywa, lecz córki nie wolno winić ani za nieposłuszeństwo, ani za upodobanie do kawy.

Koncerty Collegium Musicum prowadzonego przez lipskich kantorów (istniały też inne stowarzyszenia o tej nazwie – Lipsk to było muzyczne miasto) – Johanna Kuhnau, Georga Philippa Telemanna, Bacha – były składanką kantat świeckich i utworów instrumentalnych. Bach prezentował utwory najnowsze, często awangardowe, sprowadzał partytury najlepszych współczesnych mistrzów, w tym ukochanych przez siebie Włochów. W takim entourage'u przedstawiał też dzieła własne, w tym koncerty klawesynowe.

Utwory te uważane są bez wyjątku za transkrypcje własnych, wcześniejszych koncertów na instrumenty melodyczne – w przypadku koncertu potrójnego domniemany skład solistów to skrzypce, obój i flet. Pierwowzory, w większości zaginione, pochodzą najpewniej z okresu Weimarskiego (do 1717 roku), najpóźniej z czasów pobytu Bacha w Köthen (do 1723), ale trudno o przybliżone choćby datowanie. Natomiast czas powstawania transkrypcji może być bardzo różny – te solowe mogły być opracowywane od razu, natomiast te na kilka klawesynów raczej powstawały w Lipsku. Bach był dumny z osiągnięć synów – Wilhelma Friedemanna i Carla Philippa Emanuela – i pragnął z nimi wystąpić. *Koncert d-moll* (BWV 1063) sto lat po powstaniu stał się nieoczekiwanie popularny, gdy Europę ogarnęła fortepianomania i występy kilkorga pianistów grających utwory na liczne fortepiany, zagrające dosłownie całą estradę, były bardzo popularne. Na to nałożył się Mendelssohnowski renesans Bacha: Felix Mendelssohn Bartholdy uwielbiał wykonywać ten koncert w Lipsku z przejezdnymi gwiazdami, na przykład Franciszkiem Lisztem i Ferdynandem Hillerem. Gdy Liszt i Hiller zjawili się w Paryżu, ale bez Mendelssohna, fortepian po Feliksie wziął z radością Fryderyk Chopin.

Koncert a-moll na cztery klawesyny (BWV 1065) jest transkrypcją *Koncertu h-moll* RV 580 na czworo skrzypiec (wymienianie wiolonczeli jako instrumentu solowego jest nieporozumieniem wynikającym z ambiwalencji oznaczania partii w zbiorze

L'estro armonico) Antonio Vivaldiego, ukochanego twórcy Bacha, którego dzieła Lipski Kantor z zapałem studiował przez całe życie, którego utwory przepisywał, transkrybował (jak *Koncert a-moll*) lub wreszcie naśladował (jak *Koncert d-moll*). Czwartą partię mógł wykonywać wybitny kompozytor, uczeń Bacha Johann Ludwig Krebs, albo Bachowski zięć Johann Christoph Altnickol. Mogli też obaj brać udział w wykonaniach koncertu poczwórnego po wyjeździe Wilhelma.

Transkrypcja jest wierna, prawe ręce czworga solistów grają niemal dokładnie odpowiadające im skrzypcowe partie pierwowzoru, przetransponowane o stopień w dół ze względu na skalę klawesynów, jakie Bach miał do dyspozycji; w h-moll zabrakłoby klawisza. Dużą pomysłowością Bach wykazał się, opracowując partie lewych rąk, każdą potraktował indywidualnie, nierzadko kontrapunktycznie, zgodnie ze swą naturą. Zadziwia jednak pragmatyzm takiego rozwiązania – wszystkie partie solowe są równe, całość brzmi świetnie. Najłatwiej byłoby wszak w partii lewych rąk skopiować partię basu, która w ten sposób zdominowałaby brzmienie. Słynny arpeggiowy fragment centralny jest realizacją pomysłu Vivaldiego: akordy rozkładane są wedle innego wzoru w każdej partii, tworząc niezwykle brzmieniowo efekt. Bach dodaje też rozłożone akordy w partiach lewych rąk, w wolniejszym ruchu, w każdej partii inaczej. W ten sposób unika przeładowania rejestru basowego, a całość brzmi niebywale homogenicznie. Tę fakturę będą naśladować liczni twórcy następnych epok. Do dziś to robią. Można tu na przykład widzieć zapowiedź faktury *tintinnabuli* Aarvo Pärtu.

Amore traditore (BWV 203) to utwór nieznanego autora. Na to, że wyszedł spod ręki Bacha nie należy stawiać żadnych pieniędzy. Przesłanki są wątpliwe, a jedyne źródło, zresztą wątpliwe, dawno zaginęło. Jest typowo włoską kantatą na głos wokalny i b.c. Identyczny tekst i obsadę ma utwór Nicoli Fago, wówczas bardzo poważanego i naśladowanego mistrza (był nauczycielem Niccoló Jommellego). Christoph Wolff wiąże powstanie *Amore...* na głos basowy z odwiedzinami w Köthen słynnego śpiewaka wirtuoza Johanna Gottfrieda Riemschneidera. Mogło być więc tak: aby pokazać się u boku słynnego śpiewaka, Bach przetransponował kantatę włoską (może właśnie Fago) z sopranu na bas, a partię basso continuo finałowej arii opracował jako wirtuozowskie *obbligato*, mając nadzieję „ukraść show”.

Amore..., poza właśnie partią klawesynu w finale, nie wykazuje Bachowskiego podejścia – zastosowane środki melodyczne, melodyka, harmonia, w niczym nie przypominają Jana Sebastiana. Ale podczas cotygodniowych koncertów u Zimmermanna

Bach prezentował nie tylko swą muzykę. Włączenie tej pięknej kantaty do programu dzisiejszego koncertu ma zatem uzasadnienie tak estetyczne, jak i historyczne.

Krzysztof Komarnicki

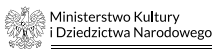
NFM.WROCLAW.PL



Organizator: NFM – instytucja kultury współprowadzona przez:



Wrocław **miasto spotkań**



Mecenas Edukacji NFM:

Partner strategiczny NFM:

Partnerzy NFM:



Mineral Zdrój FANUC



Partnerzy medialni NFM:

