

The background is a solid red color. On the left side, there is a vertical white stripe. Overlaid on the red background are several thin white lines: a long, sweeping curve that starts from the left edge and arcs across the middle; a shorter, more complex loop that intersects the first curve; and a thin line that forms a partial circle around the top right of the numbers.

06
24

NFM

**omówienia
koncertów**



2.06

niedziela, 18.00
NFM, Sala Czerwona

Virtuoso Strings

Joseph Swensen, fot. Łukasz Rajchert

Joseph Swensen – dyrygent
NFM Orkiestra Leopoldinum

Program:

Josef Suk (1874–1935)

Serenada na smyczki op. 6 [30']

I. *Andante con moto*

II. *Allegro ma non troppo e grazioso* III. *Scherzo. Allegro molto*

III. *Adagio*

IV. *Allegro giocoso, ma non troppo presto*

George Enescu (1881–1955)

Oktet smyczkowy C-dur op. 7 (oprac. na smyczki]. Swensen i M. Mały) [35']

I. *Très modéré - même temps (pause) -*

II. *Très fougueux - moins vite - 1er mouvement - moins vite -*

III. *Lentement - Plus animé -*

IV. *Mouvement de valse bien rythmée*

Co jest lepsze od smyczkowego wirtuoza stojącego na czele orkiestry? Zespół smyczkowych mistrzów! Taką właśnie siłę oddziaływania ma niezrównana NFM Orkiestra Leopoldinum, którą tworzą wybitni wrocławscy muzycy kilku pokoleń. Jak na wirtuozów przystało, artyści z właściwą sobie finezją zaprezentują utwory Josefa Suka i George Enescu. Wystąpią pod batutą swojego poprzedniego dyrektora muzycznego – charyzmatycznego Josepha Swensena.

Josef Suk, który pochodził z niewielkiej czeskiej miejscowości Křečovice, naukę w praskim konserwatorium rozpoczął w roku 1885. Zajmował się tam jednocześnie grą na skrzypcach i kompozycją. Gdy do kadry wykładowców dołączył Antonín Dvořák, dla lekcji z mistrzem Suk przedłużył swoją edukację na tej uczelni pomimo zdobycia dyplomu. Wkrótce stał się ulubionym uczniem, a prywatnie – żięciem autora *Rusalki*. Skrzypka dość szybko uznano za czołowego przedstawiciela czeskiej muzyki jego pokolenia. Jego kariera miała podwójne oblicze: oprócz komponowania (po pewnym czasie objął posadę profesorską we wspomnianym konserwatorium), całe życie koncertował jako członek słynnego Czeskiego Kwartetu.

Słuchając napisanej w 1892 roku *Serenady*, spotykamy twórcę jeszcze nastoletniego. W utworze nie dominują jednak młodzieńcze ideały czy też charakterystyczna aura *fin de siècle'u*, lecz estetyka klasycyzującego romantyzmu, typowa dla Brahmsa i oczywiście Dvořáka. W *Serenadzie* więc brakuje również typowo modernistycznych komplikacji w rozumieniu potęgowania fakturalnej złożoności lub eksplorowania nowych technik. Warto to odnotować, bo jakości te pojawiają się w późniejszej twórczości Czecha. Można powiedzieć, że kompozytor, który zaczynał od wypowiedzi prostych (gatunek serenady jest tego przykładem), dopiero z czasem uległ potrzebie czy też ośmielił się podjąć pewniejsze kroki w stronę utworów cięższych gatunkowo. Niektórzy twierdzą, że „głębia” pojawiła się w jego dziełach dopiero wskutek doświadczenia śmierci drogiego nauczyciela, a niedługo potem ukochanej żony kompozytora, co nastąpiło w dekadę po powstaniu *Serenady*. Jednak to właśnie po unikatowe utwory z czasów młodości Suka wciąż sięga się najczęściej. Twórca był tego świadom i ubolewał, że artystyczne wysublimowanie odwodzi go od szczerzej relacji z publicznością.

Pierwsze ogniwo *Serenady* w sposób niemal wylewny kreuje nastrój sielski i pogodny. Dwa pojawiające się tematy zdają się nie tyle przeciwstawne, ile dopełniające się nawzajem. Ze względu na ten słaby kontrast, mimo atrybutów formy sonatowej, tej sekcji słucha się raczej jak pewnego rodzaju pieśni. Taneczną część drugą Suk utrzymał w tonie wiedeńskiego walca, pozwalając sobie na orzeźwiające różnicowanie materiału i popisy kompozytorskie we fragmencie środkowym. Trzecia zaś, oparta na wariacyjnych przemianach miłosnego tematu, to liryczna uczta dla tych, którzy muzykę poznają przede wszystkim za pośrednictwem emocji. Przywodzi na myśl moment kontemplacji przyrody, prowadzonej na ławeczce gdzieś przed wiejskim domem, rozkoszowanie się harmonią nieustannie rozkwitającego spełnienia. Z punktu widzenia „słuchającego rozumu” najciekawsza natomiast jest część finałowa. W przeciwieństwie do pierwszej bowiem zawiera wyraźnie zaznaczoną, mieniającą się pomysłami warstwę przetworzeniową. Ekspozycję kończy tu brzmiący dziś filmowo „chorał”, reprzyza zaś sprowadza się do reminiscencji z pierwszej części cyklu i błyskotliwej cody. Utwór Suka przypomina, że czasem muzyka ma jedno zadanie – wprowadzić słuchacza w stan słodkiego odprężenia.

George Enescu określić można jako rumuńskiego Szymanowskiego nie tylko ze względu na zbliżoną datę urodzenia, ale również na podobne miejsce w rozwoju narodowego stylu muzycznego jego ojczyzny. Znacząca różnica w sytuacji obu

artystów zasadza się na tym, iż w roku urodzenia Enescu proklamowane zostało niepodległe Królestwo Rumunii (dziś podobizna kompozytora widnieje na pięciolowym banknocie). Za życia autor *Oktetu* znany był przede wszystkim jako skrzypek, z początku nawet miał status cudownego dziecka. Chociaż pierwsze nauki pobierał w Wiedniu, kluczowe dlań okazały się lata studiów w Paryżu u takich twórców, jak Massenet czy Fauré.

Pisząc *Oktet* op. 7 w 1900 roku, Enescu był w podobnym wieku, co Suk, gdy spod jego pióra wyszła *Serenada*. Dla Rumuna był to etap pierwszych spotkań z nowinkami ze stolicy Francji i ich konfrontacji z przyzwyczajeniami z czasów wiedeńskich. W muzyce Enescu z tego okresu usłyszymy i teutoński chromatyzm, i celebrowaną w krajach romańskich modalność. Później, podobnie jak w przypadku Suka, jego styl dojrzewał. Enescu umiarkowanie poddawał się wpływom modernizmu, rozwijając raczej osobisty, organiczny język oparty z jednej strony na folklorze, z drugiej – nurcie późnego romantyzmu, co znów zbliża go do Czecha.

Oktet został zbudowany w bardzo ciekawy sposób: składa się co prawda z tradycyjnie kształtowanych czterech części, a jednocześnie – wedle słów kompozytora – stanowi jednolitą całość odpowiadającą pierwszej części symfonii. Jest to przejaw dążenia do doskonałości formalnej, charakterystyczny dla epoki i raczej niemieckiego niż francuskiego kręgu wpływów. Dzieło to jest jednak interesujące nie tylko ze względów architektonicznych. Oryginalne są bogate, przypominające konstelacje gwiazd lub zegarowe mechanizmy faktury, które służą przede wszystkim ukazaniu przeplatających się melodii. Efekt ten przywodzi na myśl charakterystyczną dla muzyki ludowej heterofonię, którą Enescu szerzej wykorzystywał w późniejszej twórczości.

Pierwszą część *Oktetu* rozpoczyna unisonowa ekspozycja głównego tematu oscylującego pomiędzy trybem durowym i mollowym. Wyprowadzony zeń długi, statyczny fragment krąży wokół tonicznego c. Modulacja prowadzi do prezentowanej przez altówkę bardziej modalnej melodii, która pełni funkcję drugiego tematu. Pauza i krótka liryczna coda zapowiadają przetworzenie. W „zegarowej” fakturze pojawia się tu motyw opadającej nony. Fragment ten kończy się przypomnieniem w odwrotnej kolejności obu tematów i pauzą generalną, podczas której druga wiolonczela przywraca uprzednio obniżony o pół tonu strój najniższej ze swoich strun. Kolejna część ma charakter ognistego scherza, odzywają się w niej motyw nony, ale i pierwszy temat. Z perspektywy całości cyklu jest to początek przetworzenia.

W odróżnieniu od pierwszej części fakturę zdominowały tu techniki imitacyjne. Mimo łagodniejszych fragmentów szczególnie końcówka ogniwa niemal maniackalnie obraca wciąż ten sam materiał, intensyfikując napięcie, by wreszcie rozładować je na drugim temacie części pierwszej. Prowadzi to do etapu trzeciego (dalszego przetworzenia), które wprowadza nowe elementy. Jest to miejsce, w którym rozlewa się gęsto tkana uczuciowość odmieniana przez wariacyjne przypadki. Z rozmarzenia wybija powrót tematów prowadzących do finału – reprzyzy utrzymanej w ruchu walca, a jednocześnie mającej w sobie siłę fugi, gdzie wszystkie tematy ulegają syntezie.

Oktet może wywoływać silne doznanie przesytu, czego świadom był jego autor: „Próba nadania sensu dziełu muzycznemu, podzielonemu na cztery części takiego rozmiaru, że każda z nich w dowolnym momencie mogła się rozpaść, była bardzo męcząca. Inżynier, stawiając na rzece swój pierwszy wiszący most, nie mógł czuć większego niepokoju niż ja, gdy zabrałem się za wypełnianie kart papieru”. Wrażenie to niewątpliwie zostaje spotęgowane, gdy utwór wykonany jest przez orkiestrę. Kompozytor sam, i to entuzjastycznie, dopuszczał taką możliwość pod warunkiem przekazania solistom kluczowych partii melodycznych w tym dziele. Dyrygentowi pozostawił więc decyzję, które z nich zabrzmiały właśnie jako partie wirtuozowskie.

Szymon Atys



7.06

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

Messa da Requiem

Giancarlo Guerrero, fot. Łukasz Rajchert

Giancarlo Guerrero – dyrygent

Iwona Hossa – sopran

Monika Ledzion-Porczyńska – alt

Pavlo Tolstoy – tenor

Grzegorz Szostak – bas

Chór NFM

Lionel Sow – kierownictwo artystyczne Chóru NFM

Chór Polskiego Radia – Łusławice

Maria Piotrowska-Bogalecka – kierownictwo artystyczne

Chóru Polskiego Radia – Łusławice

NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Giuseppe Verdi (1813–1901)

Messa da Requiem [85']

I. *Requiem*

Introitus

Kyrie

II. *Dies irae*

Dies irae

Tuba mirum

Mors stupebit

Liber scriptus

Quid sum miser

Rex tremendae

Recordare

Ingemisco

Confutatis maledictis

Lacrimosa

III. *Offertorio*

Domine Jesu Christe

Hostias et preces

IV. *Sanctus*

V. *Agnus Dei*

VI. *Lux aeterna*

VII. *Libera me*

Libera me

Dies irae

Libera me



ostatni w tym sezonie artystycznym koncert pod batutą maestra Giancarlo Guerrero będzie spotkaniem z jednym z największych arcydzieł chóralnych XIX wieku. Co prawda Giuseppe Verdi sławę zdobył, pisząc kompozycje należące do innych gatunków niż sakralne, ale to *Messa da Requiem* należy do jego najbardziej udanych utworów.

Niemiecki dyrygent Hans von Bülow określił *Messa da Requiem* mianem „oper przebranej w liturgiczne szaty”. Choć stwierdzenie to miało być deprecjonujące, to tak naprawdę jest trafnym (i wcale nie obraźliwym) podsumowaniem stylistyki dzieła Włocha. Zapisał się on przecież na kartach historii muzyki przede wszystkim jako autor licznych oper, a inne kompozycje (jak *Cztery utwory religijne* czy *Kwartet smyczkowy e-moll*) pozostają niejako na marginesie jego dorobku. Nic więc dziwnego, że wirtuozowski, ekspresyjny styl wokalny charakterystyczny dla oper przeniknął także do mszy żałobnej – do partii czterech solistów oraz chóru. Monumentalna, trwająca półtorej godziny kompozycja składa się z siedmiu zasadniczych ogniw, które można wszakże podzielić na jeszcze mniejsze odcinki.

Pierwsza część, *Requiem*, stanowi wstęp i składa się z medytacyjnego chóralnego *Introitus* i przebojowego *Kyrie*, w którym po raz pierwszy pojawiają się głosy solowe. Najbardziej rozbudowane, dramatyczne i złożone ogniwo (można je bowiem podzielić aż na dziewięć lub dziesięć części) w całej mszy to bez wątpienia opracowanie sekwencji *Dies irae*, muzyczne przedstawienie Sądu Ostatecznego. Rozpoczyna się ono ostrymi akordami całej orkiestry w tempie *allegro agitato*. Pełne pasji tremolanda smyczków w wysokim rejestrze, uderzenia bębna basowego przeplatane akordami orkiestry, duży udział instrumentów dętych blaszanych – wszystkie te elementy tworzą nader poruszającą (i spektakularną) wizję. Nawoływania trąbek za sceną anonsują kolejną część – *Tuba mirum* – która zwiastuje Apokalipsę. Całą tę rozbudowaną partię kończy błagalna modlitwa – *Lacrimosa*. Pozostałe ogniwa składają się na epilog. Medytacyjne i spokojne *Offertorio* jest zdecydowanie krótsze niż *Dies irae* i składa się z dwóch części – *Domine Jesu Christe* oraz *Hostias et preces*. Chór tutaj milczy, śpiewają tylko soliści. Najkrótszą częścią jest *Sanctus* ujęty w formę ośmiogłosową, brawurowej chóralnej fugi. *Agnus Dei* rozpoczyna się hymniczną melodią śpiewaną przez dwa solowe głosy żeńskie. Ogniwo to jest zdecydowanie najbardziej archaizujące w brzmieniu, a kompozytor osiąga tu zamierzone efekty niezwykle prostymi środkami. Także w *Lux aeterna*, będącym tercetem solistów, panuje nastrój medytacji, rozbrzmiewa tu także łatwo uchwytny rytm marsza żałobnego. W końcowym fragmencie jednak funeralny nastrój ustępuje miejsca stopniowemu

rozjaśnieniu. *Libera me* rozpoczyna się od pełnej desperacji, deklamacyjnej suplikacji sopranu o wybawienie od śmierci. Odpowiedzią jest powrót pełnego furii tematu *Dies irae*. Sopran ponawia swe błagania, co prowadzi do kunsztownie rozbudowanej fugi i ostatecznie do zamierającego powoli zakończenia stanowiącego błaganie o miłosierdzie – zupełnie jakby Verdi identyfikował się z podmiotem lirycznym pytającym w *Dies irae*: „Cóż ja powiem, człek ubogi? W czyje mi się schronić progi, gdy i święci nie bez trwogi?”.

Artysta przez całe życie był zadeklarowanym agnostykiem, antyklerykałem i osobą stroniącą od instytucji Kościoła. Geneza jego *Messa da Requiem* miała podłoże czysto osobiste. Pomysł stworzenia mszy żałobnej pojawił się w 1868 roku, po śmierci Gioacchina Rossiniego. Verdi zaprosił do współpracy dwunastu włoskich kompozytorów, a każdy z nich miał opracować inne ogniwo (sam mistrz napisał wówczas *Libera me*). Na skutek intryg pominiętych twórców i rozmaitych zawirowań organizacyjno-politycznych do wykonania tego dzieła wówczas nie doszło, a rękopisy zwrócono ich autorom. Idea jednak już zakorzeniła się w umyśle Verdiego i musiała jedynie poczekać na sprzyjające okoliczności. Ostatecznie impulsem do powrotu do mszy była śmierć Alessandra Mazzoniego w maju 1873 roku – poety określanego jako „nowy Dante”. Literat był czołową postacią włoskiego Risorgimenta – ruchu mającego na celu zjednoczenie Włoch i przywrócenie krajowi państwowości. Po spotkaniu z Mazzonim Verdi pisał w jednym z listów: „padłbym przed nim na kolana, jak przed świętym, gdyby tylko wolno było oddawać taką cześć człowiekowi”.

Prawykonanie *Messa da Requiem* pod batutą kompozytora miało miejsce w mediołańskim kościele San Marco w pierwszą rocznicę śmierci poety. Kilka dni później msza zabrzmiała również w La Scali, a następnie w Paryżu, Wiedniu i Londynie. W każdym z tych miast utwór budził wielkie zainteresowanie publiczności. Nic w tym dziwnego, jest to bowiem dzieło bardzo efektowne i sugestywne, napisane w komunikatywnym stylu. Odcinki liryczne sąsiadują w nim z fragmentami o wielkim napięciu dramatycznym. Muzyka ta z wielką siłą i rozmachem wyraża uczucia grozy, wściekłości, desperacji, lęku i zwątpienia. Rozwiązanie to pogodzenie się z losem prowadzące do katharsis. Kompozycja Verdiego szybko zyskała wielką popularność i należy obecnie, razem z *Requiem* Mozarta, do najczęściej wykonywanych mszy żałobnych.

Oskar Łapeta

12.06

środa, 19.00
NFM, Sala Główna

Robert-Schumann- -Philharmonie

Robert-Schumann-Philharmonie, fot. Nasser Hashemi





Elias Grandy – dyrygent
Fauré Quartett:
Dirk Mommertz – fortepian
Erika Geldsetzer – skrzypce
Sascha Frömbling – altówka
Konstantin Heidrich – wiolonczela
Robert-Schumann-Philharmonie

Program:

Grażyna Bacewicz (1909–1969)

Uwertura na orkiestrę symfoniczną [6']

Aleksander Tansman (1897–1986)

III Symfonia koncertująca na skrzypce, altówkę, wiolonczelę, fortepian i orkiestrę [25']

I. *Sinfonia. Allegro con anima – Con moto – Un poco meno mosso. Tempo di mazurka – Più mosso – Tempo I – Poco a poco accelerando – ♩ = 144 – Più vivo – Tempo giusto – Allargando* II. *Molto vivace*

II. *Tempo americano. Allegro molto – Andante (tempo di blues) – Tempo* IIIV. *Finale*

III. *Andante pesante. ♩ = 66 – Più lento – Perdendosi*

IV. *Finale. Allegro molto – Meno mosso – Allargando*

Anton Bruckner (1824–1896)

V Symfonia B-dur WAB 105 [80']

I. *Introduktion. Adagio – Allegro*

II. *Adagio. Sehr langsam*

III. *Scherzo. Molto vivace (schnell) – Trio. Im gleichen Tempo*

IV. *Finale. Adagio – Allegro moderato*



Chemnitz
European Capital
of Culture



Złożona w 1833 roku Robert-Schumann-Philharmonie, jedna z najstarszych i najbardziej poważanych orkiestr w Niemczech, we Wrocławiu gościć będzie razem ze znakomitą kwartetem fortepianowym Fauré Quartett występującym w składzie niezmiennym od dwudziestu ośmiu lat. Muzyków poprowadzi niemiecko-japoński dyrygent Elias Grandy, przez ostatnie osiem lat pełniący funkcję dyrektora artystycznego Theater und Orchester Heidelberg. W programie koncertu znajdą się dzieła polskich dwudziestowiecznych twórców – Grażyny Bacewicz i Aleksandra Tansmana, a jego późnoromantycznym ukoronowaniem będzie monumentalna *V Symfonia* Antona Brucknera nazywana czasem przez niego samego symfonią „fantastyczną”.

Słuchając tryskającej wigorem *Uwertury na orkiestrę symfoniczną*, trudno uwierzyć, że Grażyna Bacewicz skomponowała ją w 1943 roku w ponurej rzeczywistości okupowanej przez Niemców Warszawy. Utwór ukształtowany jest w klasycznej formie włoskiej uwertury (następstwo ogniw szybkie-wolne-szybkie). Kompozytorka wykorzystuje tu zarówno wzorce osiemnastowieczne, jak i elementy muzyki ludowej (puste kwinty). Przedmiotem kontrowersji pozostaje ewentualny wpływ dramatów dziejących się na oczach autorki na postać dzieła. Niektórzy interpretują pastoralną część środkową *Uwertury* jako wyidealizowany obraz przedwojennego spokoju. Inni posuwają się dalej, odczytując przenikający całość motyw rytmiczny pokrywający się z rytmiką słynnego „motywu losu” z *Piątej* Beethovena jako zakodowaną alfabetem Morse’a literę „V” – znak wojennego zwycięstwa Aliantów. Biorąc jednak pod uwagę poglądy estetyczne Bacewicz – jej niechęć do włączania do utworów treści pozamuzycznych, wydaje się nieprawdopodobne, by zastosowanie szyfru było świadomym zabiegiem twórczym. Na niekorzyść hipotezy o rozmyślnym wprowadzeniu tego znaku świadczy też fakt, że w momencie pracy nad utworem nie rysowały się przed autorką żadne perspektywy publicznej prezentacji tego dzieła, a więc na odczytanie rzekomo zawartych w nim kodów również nie było wówczas szans. *Uwertura* prawykonana została dopiero po nastaniu „Polski Ludowej” – zagrano ją 1 września 1945 roku podczas Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej w Krakowie.

Biografie Grażyny Bacewicz i Aleksandra Tansmana łączy miejsce urodzenia – Łódź. Ich wspólnym elementem jest też wyjazd do Francji. Artystka przez rok studiowała w École Normale de Musique w Paryżu, Tansman natomiast pojawił się nad Loarą jako dwudziestodwuletni i w kraju Franków osiadł już na stałe, jedynie w czasie II wojny światowej z powodu żydowskiego pochodzenia chroniąc się w Stanach

Zjednoczonych. Już wcześniej jednak inspirował się muzyką amerykańską, z którą miał okazję się stykać u źródeł, odbywając koncertowe podróże za ocean jako pianista i dyrygent. Przykładem rezultatu takich oddziaływań jest *III Symfonia koncertująca* napisana w 1931 roku. Wyraźny ślad fascynacji kompozytora wczesnym jazzem, w szczególności twórczością George'a Gershwina, jest najbardziej czytelny w drugiej części utworu, która została wydana niezależnie od całości w postaci fortepianowej transkrypcji. Włączenie do obsady *Symfonii* kwartetu fortepianowego – choć wymuszone częściowo przez zamawiającą dzieło królową Belgów Elżbietę Bawarską – to przejaw postawy twórczej typowej dla neoklasyków. Odczytuje się ją jako nawiązanie do barokowej formy concerto grosso z następującymi po sobie odcinkami granymi przez całą orkiestrę (tutti) i mniejszą grupę instrumentów (concertino). Poza odniesieniami do baroku, w tym do bachowskiej polifonii, w ogniwie otwierającym *Symfonię* usłyszymy też stylizowanego mazurka, pod koniec pobrzmiwają nawet tańce górali podhalańskich antycypujące jazzową motorykę drugiej części. Na tle ustępów, w których Tansman sięga po rytmy taneczne, efektownie wypada posępna część trzecia z przypominającymi bicie dzwonu statycznymi formułami ostinato. Finał natomiast wybuchu korowodem quasi-barokowych figuracji znów przywodzących na myśl Johanna Sebastiana Bacha, który w jego przebiegu kompozytor łączy z witalistyczną energią żywcem jakby zaczerpniętą z dzieł Igora Strawińskiego.

Piąta symfonia Antona Brucknera doczekała się licznych przydomków – przyłgnęły do niej takie określenia, jak „średniowieczna”, „katolicka”, „chorałowa” czy „tragiczna”. Sam autor ukuł nie tylko epitet „fantastyczna”, ale też bez fałszywej skromności odnosił się do niej jako do „mistrzowskiego kontrapunktycznego dzieła”. Mając w pamięci, że każda z tych charakterystyk odsłania jakiś aspekt tajemnicy tego wspańskiego utworu – jednego z najdłuższych w dorobku Brucknera – podczas słuchania warto powstrzymać się przed obmyślaniem kolejnych, a w skupieniu poświęcić się wyłącznie jego kontemplacji. *Piątą* to gigantyczna konstrukcja. Jej pierwsza część rozpoczyna się wydzielonym wyraźnie powolnym wstępem, w którym po zaledwie paru taktach rozlega się prawdziwy grzmot fanfarowego tutti. Po prezentacji trzech głównych melodycznych myśli pierwszego ogniwa powraca on, znacząc początek przetworzenia – tu zresztą również się pojawia. Po repryzie Bruckner dodał jeszcze krótką codę, którą rozpoznamy po powrocie na tle pizzicato smyczków pierwszego tematu w szybkim tempie. W porównaniu ze skomplikowanym konstrukcyjnie otwarciem utworu następujące potem *Adagio*, choć również rozbudowane, ma prostą strukturę. Naprzemiennie występują tu dwa muzyczne wątki poddawane

oczywiście w jego trakcie modyfikacjom. Początek następującego potem *Scherza* grany pizzicato przez smyczki jest niemal identyczny jak pierwsze takty poprzedzającego je wolnego ustępu. Pod względem formalnym stanowi połączenie typowej struktury scherza z wzorcami allegra sonatowego, a baśniowe trio rozdziela tu powtórzenie całej formuły tego drugiego. Monumentalny finał otwiera przypomnienie tematów pochodzących z wszystkich trzech poprzednich ogniw – jednym z objawów geniuszu Brucknera jest to, że *Symfonia*, mimo gigantycznych rozmiarów, jest dziełem wewnątrz samego siebie ściśle powiązanym. Wprowadzane potem tematy kompozytor poddaje opracowaniu w fenomenalnej serii fug, dobudowując do swojej muzycznej katedry strzelistą wieżę. Jeśli w trakcie słuchania *V Symfonii* uda nam się zachować należne arcydziełu skupienie, w patetycznej codzie Bruckner powie nam na jej szczycie i pozwoli ogarnąć wzrokiem cały zbudowany przez siebie nadludzkim wysiłkiem misterny gmach.

Barnaba Matusz

14.06

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

Carpe diem
Zakończenie sezonu
NFM Filharmonii Wrocławskiej

Jacek Kaspszyk, fot. Maciej Zienkiewicz





Jacek Kaspszyk – dyrygent
Aleksandra Kubas-Kruk – sopran
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Franz Schubert (1797–1828)

III Symfonia D-dur D 200 [24']

I. *Adagio maestoso – Allegro con brio*

II. *Allegretto*

III. *Menuetto. Vivace*

IV. *Presto vivace*

Gustav Mahler (1860–1911)

IV Symfonia G-dur [55']

I. *Bedächtig, nicht eilen*

II. *In gemächlicher Bewegung, ohne Hast*

III. *Ruhevoll, poco adagio*

IV. *Sehr behaglich*

Podczas koncertu wieńczącego ten sezon artystyczny NFM Filharmonię Wrocławską poprowadzi maestro Jacek Kaspszyk – wybitny dyrygent, szczególnie ceniony za interpretacje muzyki późnoromantycznej. Pod jego batutą zabrzmiały dwa utwory austriackich kompozytorów związanych z Wiedniem – Franza Schuberta i Gustava Mahlera.

Koncert otworzy *III Symfonia D-dur* Franza Schuberta. Dzieło to powstało w okresie, w którym kompozytor był jeszcze zapatrzony w klasyczne wzorce. Jest pełne wdzięku i pogody, ukazuje też znakomite opanowanie warsztatu i wielką inwencję melodyczną zaledwie osiemnastoletniego artysty. Ukończył je w lipcu 1815 roku. Pierwsze ogniwo rozpoczyna się od powolnego, majestatycznego wstępu w tempie *Adagio maestoso*. Schubert dociera w nim nawet do ponurej tonacji d-moll. Nastrój zmienia się po przejściu do *Allegro con brio*, kiedy klarnet wprowadza charakterystyczny żywy temat z użyciem rytmu punktowanego. Krótkie *Allegretto* jest pogodne i utrzymane w jasnych barwach, a jego środkowa część przywodzi na myśl niespieszny, wiejski taniec. Kolejny fragment to żywy menuet z charakterystycznymi synkopami (akcentami przypadającymi na słabą część taktu). Jego konstrukcja także budzi rustykalne

skojarzenia, gdyż wprawne ucho wychwyci rytm ländlera – austriackiego tańca ludowego. Finał również został utrzymany w szybkim tempie i wystylizowany na tę samą modłę. Tym razem jednak mamy do czynienia z włoską tarantellą w metrum 6/8 (Schubert antycypuje tu swój kwartet „Śmierć i dziewczyna”, który także kończy się w ten sposób). Uwagę zwracają śmiałe (oczywiście jak na początek XIX wieku!) zmiany harmonii oraz dynamiki. W tej wczesnej kompozycji Schuberta odnaleźć można wpływy twórczości zarówno Josepha Haydna, jak i Gioacchina Rossiniego – dwóch autorów cieszących się wówczas w Wiedniu dużą popularnością.

Drugą część koncertu wypełni ukończona w 1900 roku *IV Symfonia G-dur* Gustava Mahlera. To dzieło pełne paradoksów. Jest lekkie, słoneczne, przepełnione radością i nawiązuje do stylu klasycznych symfonii Wolfganga Amadeusa Mozarta oraz Josepha Haydna. Jednocześnie zaś kompozytor podejmuje w nim tematykę życia po śmierci, którą jednak rozpatruje z perspektywy dziecka. Stąd też mnogość rozmaitych muzycznych symboli. Początkowy temat pierwszego ogniwa wprowadzają skrzypce w tonacji G-dur. Także temat drugi utrzymany jest w trybie majorowym (tym razem w D-dur) – jest to myśl muzyczna grana przez wiolonczele (Mahler każe w partyturze grać ją *breit gesungen* – „szeroko wyśpiewując”). Płynny tok narracji w pierwszej części utworu przerywa potężna kulminacja zawierająca fanfarę trąbki wykorzystaną później przez Mahlera w marszu żałobnym w *V Symfonii* (artysta określił ją mianem „małego apelu”), a także uderzenie tam-tamu symbolizujące śmierć i grozę. Ogniwo drugie to *danse macabre*, w którym solo groteskowo brzmiących – bo przestrojonych o pół tonu do góry – skrzypiec (zabieg ten nazywa się *scordatura*) wyobraża grającą na tym instrumencie śmierć. Inspiracją przy pisaniu tego fragmentu był dla Mahlera obraz Arnolda Böcklina *Autoportret ze śmiercią grającą na skrzypcach*, a pierwotny tytuł tego elementu symfonii to *Freund Hein spielt auf* – „Przyjaciół Hein gra” (mianem tym określano w folklorze niemieckim śmierć). Śpiewna i pogodna część trzecia to temat z wariacjami, w którym komentatorzy dopatrzyli się reminiscencji z motywem dzwonów z *Parsifala* Wagnera. Wieńczy ją ponownie zastosowana potężna kulminacja napisana tym razem w tonacji E-dur, interpretowana jako obraz otwierających się bram raju – Mahler bowiem cytuje w tym miejscu motyw wieczności ze swojej *II Symfonii*. Finał to pieśń na sopran i orkiestrę nosząca tytuł *Das himmlische Leben* (*Niebiańskie życie*). Tekst został zaczerpnięty ze zbioru poezji ludowej zatytułowanego *Des Knaben Wunderhorn* (*Czarodziejski róg chłopca*), będącego dla kompozytora ważnym źródłem inspiracji. *IV Symfonia* zamyka zresztą trylogię dzieł, w których twórca wykorzystał przywołane utwory –

notabene dlatego nazwano je *Wunderhorn-sinfonien*. Mahler zaznaczył w partyturze, że partię tę śpiewać trzeba z prostotą i bez śladu parodii. Także ów obrazek został nacechowany sprzecznościami: przedstawia radosną niebiańską ucztę, okupioną jednak cierpieniem zwierząt – w pewnym momencie waltornia imituje nawet porykiwania prowadzonego na rzeź wołu. Prawykonanie *IV Symfonii* miało miejsce w Monachium w listopadzie 1901 roku pod dyktando kompozytora. Solo sopranowe śpiewała Margarete Michalek. Krytyka przyjęła nowy utwór bez zrozumienia. Na ironię zakrawa fakt, że to najłżejsze i najbardziej pogodne dzieło Mahlera określono nawet mianem kakofonicznego i histerycznego! Podejmująca tematykę przemijania symfonia wydaje się idealnie współgrać ze słowami pieśni Horacego: „Chwytaj dzień, bo przecież nikt się nie dowie, jaką nam przyszłość zgotują bogowie...”.

Oskar Łapeta



15.06

sobota, 18.00
NFM, Sala Główna

Kian Soltani & NFM Orkiestra Leopoldinum

**Zakończenie sezonu
NFM Orkiestry Leopoldinum**

Kian Soltani, fot. Holger Hage

Alexander Sitkovetsky – skrzypce, prowadzenie

Kian Soltani – wiolonczela

NFM Orkiestra Leopoldinum

Program:

Gustav Mahler (1860–1911)

Adagietto z V Symfonii [10']

Piotr Czajkowski (1840–1893)

Wariacje na temat rokoko op. 33 (wersja z poprawkami W. Fitzenhagena,
oprac. na smyczki Ryuichi Horikoshi) [20']

Max Bruch (1838–1920)

Kol Nidrei op. 47 [12']

Béla Bartók (1881–1945)

Divertimento Sz.113 BB.118 [30']

I. *Allegro non troppo*

II. *Molto adagio*

III. *Allegro assai*

Znamienity wiolonczelista młodego pokolenia Kian Soltani i równie ceniona wrocławska NFM Orkiestra Leopoldinum łączą siły! Podczas koncertu stanowiącego zakończenie sezonu zespołu zabrzmiały zróżnicowane stylistycznie i chronologicznie utwory czterech różnych kompozytorów, a całość poprowadzi od instrumentu Alexander Sitkovetsky.

Wieczór otworzy bodaj najbardziej znany fragment muzyczny, jaki wyszedł spod pióra Gustava Mahlera, wielkiego symfonika późnego romantyzmu. *Adagietto*, razem z całą V Symfonią, ukończone zostało w roku 1902 (co nie oznacza, że nie były one później cyzelowane). Utwór skłania do refleksji nad pytaniem, czy muzyka niesie w sobie ślad treści, w jaką wyposażyła ją autor, i czy może lub powinien być on dostępny dla słuchacza. W czasach Mahlera w dziedzinie estetyki następowało przebiegunowanie, a on sam był tego świadom. Kiełkujący modernizm doceniał doskonałą formę, natomiast pojawienie się w utworze treści – a co gorsza, autorskiego wyznania – postrzegane było jako sentymentalne, niegodne prawdziwie wielkiego artysty.

Od symfonii programowych przeszedł więc Mahler do takich, które odpowiadały założeniom muzyki absolutnej – *Piąta* była pierwszą z nich.

Absolutyzujący sposób myślenia utrzymał się w europejskiej recepcji muzyki dość długo i dopiero od kilku dekad nie przemyka się oka na to, że za największymi dziełami muszą stać przeżycia ich twórców. Tak było również w przypadku *Adagietta*, któremu autor nadał szczególny, intymny wymiar: być może nie każdy jest świadom, że to zarazem muzyczny list miłosny posłany wybrance serca Mahlera. Alma Schindler sama była kompozytorką, stąd pewność, że dostrzegła w utworze aluzje do *Tristana i Izoldy* Wagnera – w owej epoce podstawowego punktu odniesienia, gdy chodziło o zwierzenie się z uczucia, szczególnie tego potężniejszego niż śmierć. Willem Mengelberg, dyrygent i przyjaciel pary, ujawnił nawet tekst – liryczne wyznanie miłości – który odpowiada tematycznej melodii ustępu. *Adagietto* jest więc całkiem ludzką – choć niewątpliwie nieziemsko piękną – przemową zakochanego mężczyzny.

Kolejny punkt programu – *Wariacje na temat rokoka* Piotra Iljicza Czajkowskiego – powstał na przełomie 1876 i 1877 roku. Oprócz młodszego o dekadę, bardziej naznaczonego duchem romantycznym *Pezzo capriccioso* op. 62 jest to jedyny utwór kompozytora na wiolonczelę z orkiestrą. Czajkowski, który nie grał na smyczkowych instrumentach, zdecydował się skonsultować efekt swojej pracy z Wilhelmem Fitzenhagenem. Ów niemiecki wiolonczelista nauczał w moskiewskim Konserwatorium oraz piastował posadę koncertmistrza Rosyjskiego Towarzystwa Muzycznego (obie instytucje miały wówczas w nazwie przymiotnik „imperialny”). Niepewny siebie kompozytor przyjął daleko idące korekty młodszego przyjaciela i oddał do druku poprawioną wersję dzieła, chociaż prywatnie wypowiadał się o niej z dezaprobatą. Ze współczesnego, znacznie mniej kładącego nacisk na kult genialnej jednostki, punktu widzenia *Wariacje* mają tak naprawdę dwóch kompozytorów – chyba że słyszelibyśmy pierwotną wersję, której rękopis został, dzięki odkryciu muzykologicznemu, opublikowany dopiero w XX wieku.

Określenie „rokoko” w polskim piśmiennictwie specjalistycznym odnosi się przede wszystkim do późnobarokowej muzyki francuskiej. Czajkowski imitował natomiast wdzięk, wydźwięk i dźwięk swego ukochanego kompozytora, Mozarta. Tego rodzaju spojrzenie wstecz na epokę klasyczną z jej formalną logiką i umiarem charakteryzowało pierwszą wersję utworu. Tymczasem Fitzenhagen, który dokonał prawykonania dzieła, postawił raczej na współczesną sobie wirtuozerię. Dlatego właśnie

niektórzy twierdzą nawet, iż *Wariacje* zostały przez niego „okaleczone”. Zmiany polegały na usunięciu jednej z wariacji, przetasowaniu pozostałych, skróceniu i wydłużeniu niektórych fragmentów oraz na rozbudowaniu partii solowej. Wersja Fitzenhagenowska, wciąż bardziej popularna, złożona z tematu z siedmioma wariacjami, znalazła się w programie dzisiejszego koncertu. Usłyszymy ją w aranżacji na smyczki autorstwa Ryuichiego Horikoshiego.

Po przerwie zabrzmiał *Kol Nidrei* – utwór koncertowy Maxa Brucha z 1880 roku na wiolonczelę. To jedno z pierwszych i najsławniejszych judaików w literaturze muzycznej powstało pod wpływem fascynacji autora folklorem różnych narodów. Materiał wykorzystany w kompozycji Bruch poznał dzięki Żydom z kierowanego przez niego berlińskiego chóru Stern'scher Gesangverein. Sam autor nie należał natomiast do narodu żydowskiego, co po sukcesie dzieła uważał za stosowne podkreślać. Sięganie po tego typu melodie wiązało się z kulturowym zawłaszczaniem i dostosowaniem ich do romantycznej konwencji muzyki artystycznej. Ważne skądinąd zaistnienie tej muzyki w kanonie europejskim możliwe było tylko za cenę romantyzacji i uwznioślenia, które paradoksalnie niosły ze sobą uwypuklenie odmienności tego, co żydowskie.

Kol Nidrei to tekst intonowany na tradycyjną melodię przed rozpoczęciem nabożeństwa w święto Jom Kippur. Stanowi unieważnienie wszystkich niemożliwych do spełnienia – a więc mogących być źródłem grzechu – przyrzeczeń, jakie zostaną złożone w rozpoczynającym się roku. Bruch w swoim op. 47 wykorzystał również inną melodię – stworzoną przez angielskiego kompozytora Isaaca Nathana do słów Lorda Byrona. Obie opracowane są w lirycznym, romantycznym tonie, a ich wydźwięk podkreślony został przez powierzenie partii solowej właśnie wiolonczeli. *Kol Nidrei* to dzieło o naprawdę niecodziennym stężeniu muzycznego piękna – warto jednak pochylić się nad niełatwą do przyjęcia kwestią dość mechanicznego potraktowania w nim artefaktu obcej kultury.

Ostatni utwór wieczoru należy do dorobku Béli Bartóka, węgierskiego kompozytora i etnografa, który – w przeciwieństwie do Brucha – starał się osiągnąć ideał wierności autentycznemu folklorowi. Działo się to za cenę przeoczenia podstawowych wartości muzyki ludowej: dynamiczności, zmienności i wariantywności. *Divertimento* należy do dojrzałych prac Węgry. Powstało w 1939 roku na zamówienie dyrygenta i biznesmena Paula Sachera, dyrektora Bazylejskiej Orkiestry Kameralnej. Gatunek

odsyla do osiemnastowiecznej muzyki lekkiej i w tym sensie utwór Bartóka wpisuje się w założenia neoklasycyzmu. Autor nadał mu wyraźny rys koncertujący na barokową modłę – z orkiestry wyłaniają się różne grupy przewodzące, tym samym czyniąc aluzję do concerto grosso.

Pierwszy z trzech ustępów cyklu utrzymany jest w unowocześnionej formie sonatowej. W dużym uproszczeniu rysuje się ona następująco: melodia w pierwszych skrzypcach przy ościnowym akompaniamencie definiuje grupę pierwszego tematu. Wyznacznikiem drugiej jest przeciwstawianie charakterystycznego rytmu odwracalnego, granego tutti z krótkimi frazami legato, którymi instrumenty imitacyjnie się wymieniają. W przetworzeniu (powrót ościnowy) materiał dwóch grup jest ze sobą zderzany, często za pomocą technik polifonicznych. Część restrykcyjna płynnie wynika z przetworzeniowej, a pierwszy temat najwyraźniej zaznacza się dopiero w codzie, co zbliża formę do jej przedklasycznych wariantów. Niezwykle mroczna część druga przyjmuje z kolei kształt pieśni: skrajne fazy mają ciemny koloryt i nasyczone są chromatyką, natomiast środkowe ogniwo eksponuje karpackie rytmy synkopowane, prowadząc do niesamowitej, tragicznej kulminacji. Finałowe rondo, oparte przede wszystkim na modalnych formach organizacji wysokości dźwięku, koncentruje się wokół fragmentu fugowanego oraz kadencji skrzypiec solo. Poza tym ustęp mieni się kolorystycznymi chwytami osiąganymi przez naprzemiennosc solo – tutti. Modernistyczna muzyka lekka to ideał, jaki niewątpliwie udało się Bartókowi uzyskać podczas lata poprzedzającego największą wojnę w historii ludzkości. Gęstniejąca atmosfera przeziara jednak przez optymistyczne konstrukcje divertimenta i je kwestionuje – także we wciąż naznaczonej wojną ponowoczesności.

Szymon Atys

16.06

niedziela, 18.00
Ratusz, Sala Wielka

Les Plaisirs des Muses Na dworze Ludwika XIII

Wrocław Baroque Ensemble, fot. Łukasz Rajchert





Wrocław Baroque Ensemble:

Andrzej Kosendiak – kierownictwo artystyczne

Claire Lefilliâtre – dessus

Aleksandra Turala – dessus

Vojtěch Semerád – haute-contre

Maciej Gocman – taille

Tomáš Král – basse-contre

Julia Karpeta – viola da gamba sopranowa i basowa

Krzysztof Firlus – viola da gamba sopranowa i basowa

Maurycy Raczyński – viola da gamba tenorowa

Krzysztof Karpeta – viola da gamba basowa, violone

Přemysl Vacek – lutnia

Marta Niedźwiecka – pozytyw, klawesyn

Program:

Le mortel (Śmiertelnik)

Jean de Sainte-Colombe (ok. 1640?–1700?)

XLIV Concert à deux violes esgales „Tombeau Les Regrets” [9']

I. *Tombeau „Les Regrets”*

II. *Quarrillon*

III. *Apel de Charon*

IV. *Les Pleurs*

V. *Joyeè des Elizées*

VI. *Les Elizées*

Pierre Guédron (1564–1620?)

Cesse mortel d'importuner [6']

Quels tourments rigoureux [4']

Etienne Moulinié (ok. 1600? – po 1669?)

Il sort de nos corps emplumés [6']

Les Dieux (Bogowie)

Jean de Sainte-Colombe

XVIII Concert à deux violes esgales „Les Bateries” [5']

I. *(Ouverture) Les bateries*

II. *Sarabande en bourrasque*

Antoine Boësset (1583–1643)

Noires forêts, demeures sombres [3']

Conseille-moi mon cœur [4']

Le sommeil (Sen)

Antoine Boësset (1583–1643)

Quelle merveilleuse aventure [3']

Etienne Moulinié (ok. 1600? – po 1669?)

Rompez les charmes du sommeil [4']

L'amour (Miłość)

Jean de Sainte-Colombe

X Concert à deux violes esgales „Les Couplets” [7']

I. *(Chaconne) Les Couplets*

II. *Bergeronnette preste*

François de Chancy (?–1656)

Rares fleurs vivantes peintures [5']

Antoine Boësset (1583–1643)

Que prétendez-vous, mes désirs [3']

Niektóre zespoły muzyczne działające przy francuskim dworze wywodziły swe tradycje aż od Merowingów (V wiek!), ale to Ludwik XIII nadał dworskiej muzyce formalne ramy organizacyjne, które pod absolutystycznym berłem jego kolejnych następców przetrwały aż do Wielkiej Rewolucji. Rzekę złota na finansowanie wciąż rosnącej liczby muzyków oraz coraz to wystawniejszych ceremonii i rozrywek zapewniali realnie sprawujący władzę pierwsi ministrowie (kardynałowie Richelieu i Mazarin), a także minister finansów Colbert. W cieniu Burbonów i purpuratów rządy nad dźwiękami sprawowała dynastia Boëssetów.

Tak jak pierwszego Burbona namaścił ostatni z Walezjuszy, tak i pierwszy Boësset pojawił się na dworze jako protegowany innego muzyka, Pierre'a Guédrona. Służbę na królewskim dworze Guédron zaczął za Henryka IV, a kontynuował pod rządami Ludwika XIII. Stopniowo piął się w hierarchii, zdobywając coraz to wyższe dworskie stanowiska i apanaże. Co ciekawe, niewiele to miało wspólnego z jego (niewątpliwym zresztą) talentem muzycznym. Po prostu – awanse te sobie kupował, były

bowiem przedmiotem zwyczajnego handlu. Zaczyna Guédron, którego potomstwo niezbyt się paliło do muzyki, zadbał o to, by wszystkie piastowane przezeń funkcje przeszły w ręce zięcia, Antoine'a Boësseta. Ten z kolei przekazał urząd surintendant de la musique de chambre du roy swemu synowi Jeanowi-Baptiste'owi, a on swemu z kolei potomkowi, Claude'owi-Jeanowi-Baptiste'owi. Dynastia Guédronów-Boësetów rządziła komnatową muzyką króla Francji przez ponad sto lat (ok. 1590–1696).

François de Chancy był wybitnym lutnistą i kompozytorem, który swe suity układał według wzoru recherche (dosł. *ricercar*, w istocie rodzaj preludium) – *allemande* – *courante* – *sarabande*, co wkrótce stało się standardem, nie tylko we Francji. Początkowo de Chancy służył na dworze kardynała Richelieu, następnie pełnił funkcję *maître des enfants de la musique de la chambre du roy*. Swą karierę zakończył pod berłem Króla Słońce.

Najważniejszym muzykiem na dworze Ludwika XIII był jednak sam król. Dzięki swej matce, Marii Medycejskiej, od małości grał na lutni i znajdował upodobanie we włoskiej monodii akompaniowanej, naówczas awangardowej muzyce, w której miejsce wokalne polifonii zajęł solowy głos śpiewający do tóru lutniowych akordów. Muzyk, śpiewak, tancerz i kompozytor Ludwik XIII tworzył, popierał, wystawiał i występował w *ballets de cour*, które – kultywowane przez dziesięciolecie – wypuściły także boczne gałęzie w postaci francuskiej opery w różnych jej przejawach. Pośrednia forma powstała, gdy do baletów wprowadzono *airs de cour*. Były to proste pieśni, zwykle o tematyce miłosnej – liczne ich przykłady wypełniają program niniejszego koncertu. Stanowiły francuską odpowiedź na włoską monodię. Sylabicznie traktowany tekst jest podawany naturalnie, zgodnie z prozodią języka. Dziś to może się wydawać oczywiste, ale naówczas było przedmiotem teoretycznych debat z jednej, a twórczych eksperymentów z drugiej strony.

Na dworze królewskiego brata, Gastona Orleańskiego, działał Etienne Moulinié; w okresach rozkwitu braterskiej miłości miał możliwość współtworzenia *ballets de cour*, co pozwoliło mu się pokazać w Luwrze, gdy jednak ambitny Gaston przedkładał nadzieje na francuską koronę nad rodzinne więzy, Moulinié czmychał z Paryża i kierował się zwykle do rodzinnej Langwedocji. Tam też dokonał żywota, gdy po śmierci Gastona ustał dworski mecenat. Twórczość Moulinié jest najbardziej różnorodna, wskazuje doskonałe opanowanie zarówno nowych trendów, jak i dawnej polifonii, którą kultywował na gruncie muzyki religijnej.

Poza dworem i w ogóle mecenatem działał Jean de Sainte-Colombe, postać nad wyraz tajemnicza. Nie wiemy, gdzie i kiedy się urodził – sensacyjne ustalenia z początku bieżącego stulecia okazały się nieprawdziwe, jesteśmy więc w punkcie wyjścia. Nie znamy też miejsca i daty jego śmierci – czasem bywa mylony z synem. Domyślamy się jedynie, że był protestantem, bo nagle zniknął z Paryża po odwołaniu przez Ludwika XIV edyktu nantejskiego zapewniającego swobodę wyznania. Wiemy na pewno, że monsieur de Sainte-Colombe (tak, imienia też się raczej domyślamy, niż jesteśmy go pewni) był wybitnym gambistą i świetnym, choć zazdrosnym o swe tajemnice, nauczycielem. Ponoć aby nikt nie mógł podpatrzeć jego gry, Sainte-Colombe ćwiczył w domku na drzewie. Ale najwybitniejszemu z jego uczniów, Marinowi Marais'mu, wystarczyło zakraść się do ogrodu, stanąć pod drzewem i uważnie słuchać...

Sainte-Colombe pozostawił sto osiemdziesiąt utworów na gambę solo i sześćdziesiąt siedem *Concerts à deux violes egales* (dosł. koncertów na dwie jednakowe gamby – chodzi w istocie o duety, w których partie są równe, a instrumenty wymieniają się funkcjami sola i akompaniamentu). Muzyka ta może się wydać zarazem archaiczna i nowoczesna. Nie ma tu jeszcze rozwoju, snucia motywicznego czy innych sposobów rozbudowy formy (fuga...). Są króciutkie motywy zestawiane na zasadzie kontrastu barwy, brzmienia, rejestru, rytmu, ruchu. Zauważmy, że w tej wyliczance brakuje melodii czy harmonii. Melodia nie ma szansy zaistnieć przy tak drobnych cegiełkach będących tworzywem formy, harmonia zaś jest prosta i operuje kilkoma zaledwie tonacjami, powtarzającymi się wciąż formułami kadencyjnymi (koncerty miały przeznaczenie dydaktyczne). Takie kształtowanie formy, typowe dla pierwszej połowy XVII wieku, jest również stosowane przez twórców XX i XXI stulecia, co sprawia, że słuchanie dzieł Sainte-Colombe'a ewokuje nieoczekiwane skojarzenia.

Krzysztof Komarnicki

23.06

niedziela, 16.00
NFM, Sala Czerwona

Jej głos

Zakończenie sezonu

Chóru NFM

Chór NFM, fot. Łukasz Rajchert





Lionel Sow – dyrygent
Chór NFM

Program:

Andrzej Panufnik (1914–1991)

Song to the Virgin Mary [13']

Jean Yves Daniel-Lesur (1908–2002)

Le Cantique des cantiques [22']

I. *Dialogue*

II. *La Voix du Bien-Aimé*

III. *Le Songe*

IV. *Le Roi Salomon*

V. *Le jardin clos*

VI. *La Sulamite*

VII. *Épithalame*

Partie solowe:

A. Choderek, M. Kątnik, V. Wysocka-Marciniak – sopran

A. Michniewicz, J. Rot, E. Wojewoda – alty

A. Cieślak, A. Górniak, P. Zdebski – tenory

M. Adamczyk, D. Dubec, M. Pytlewski – basy

Henryk Mikołaj Górecki (1933–2010)

Totus Tuus op. 60 [10']

Krzysztof Penderecki (1933–2020)

O gloriosa Virginum [4']

Benjamin Britten (1913–1976)

Hymn to St Cecilia op. 27 [10']

Partia solowa:

A. Turalska – sopran

Jej, a więc czyj? Podczas zakończenia sezonu Chóru NFM usłyszymy szereg kompozycji opiewających postaci kobiece obecne w sacrum kultury judeochrześcijańskiej. Głos jako metonimia kobiecego ciała odwraca uwagę od jego aspektu erotycznego. Wyjątkiem od tej reguły jest biblijna *Pieśni nad Pieśniami*. Głos jest zarazem warunkiem koniecznym zaistnienia muzyki, niezwykłego języka omijającego porządek symboliczny – języka, który potrafi objąć paradoksalną figurę dziewicy-matki, Najświętszej Maryi Panny. Jeden i ten sam głos dobędzie się z piersi artystów Chóru NFM, a nad jego brzmieniem czuwać będzie dyrektor zespołu, Lionel Sow.

Sześciogłosowa *Song to the Virgin Mary* (*Pieśń do Maryi Panny*) powstała w 1964 roku na ziemi angielskiej, gdzie Andrzej Panufnik mieszkał już od dekady po swojej dramatycznej ucieczce z PRL. Kierując myśli zapewne w stronę Ojczyzny, sięgnął wtedy po słowa polskiego średniowiecznego hymnu maryjnego nieznanego autorstwa. Łaciński tekst opiewa Matkę Bożą w sposób bliski katolickiej duchowości ludowej, do której Panufnik odwołał się wprost, pisząc o „polskich wieśniakach modlących się żarliwie w wiejskim kościółku”. Kompozytor wpisał się tym samym w romantyczno-młodopolski topos ludowej religijności, która przyjmowała już wówczas znaczenie czegoś utraconego (np. raju dzieciństwa). Do podobnych obrazów nawiązywał Karol Szymanowski w kontekście swojej (co prawda powstałej już w dwudziestolecu międzywojennym) *Stabat Mater*. Klarowna aura utworu Panufnika wynika z charakterystycznego dla tego autora umiławania symetrii – w tym przypadku osiągniętej dzięki oparciu materiału na skali pentatonicznej.

Rzadko przypominany w Polsce Jean Yves Daniel-Lesur był tylko kilka lat starszy od Panufnika. W młodości należał do grupy kompozytorskiej La Jeune France, w której wraz z Oliverem Messiaenem, Yvesem Baudrierem i André Jolivetem propagował odwrót od dominującego wówczas neoklasycyzmu. Jego dwunastogłosowe opracowanie *Pieśni nad Pieśniami* pochodzi z 1953 roku. Daniel-Lesur posługuje się w tym utworze fakturami kontrapunktycznymi o renesansowej proveniencji, nieraz jednak igrając z harmonicznymi przyzwyczajeniami słuchacza współczesnego. Za to, że brzmienie cyklu w zaskakujący sposób przypomina to, jakim operował Andrzej Panufnik, odpowiada oparcie go na materiale modalnym (kościelnym i mającym źródła w folklorze). Od dzieła polskiego emigranta *Le Cantique des cantiques* odróżnia jednak gęstsza faktura. Multiplikacja głosów miała dać efekt naśladujący możliwości orkiestry.

W swojej adaptacji biblijnego tekstu Daniel-Lesur dokonał kompilacji starotestamentalnej księgi z liturgicznymi zwrotami łacińskimi oraz słowami hebrajskimi (*Alleluja, Szema*). Owe fragmenty pełnią rolę pomocniczą względem narracji, bywają też źródłem czysto brzmieniowego materiału dźwiękowego. W *Pieśni* znajdziemy ponadto inne fragmenty Biblii: Ewangelii św. Mateusza w części centralnej czy Psalmu 51 w finalnej. Co ciekawe, artysta połączył tu różne francuskie wersje tekstu, szukając wyrazowej doskonałości. Podjął się więc dzięki temu typowo modernistycznych poszukiwań ulotnej mistycznej syntezy w dziele sztuki.

Porządek cyklu zachowuje dramaturgię biblijnego tekstu: prowadzi poprzez dialog zakochanych, opisy snu bohaterki i orszaku króla Salomona oraz wizję zamkniętego ogrodu po epitalamium, czyli pieśń weselną. Uniwersalność tekstu o wielu wykładniach w ramach zarówno teologii, jak i świeckiej myśli humanistycznej, stała się dla kompozytora gwarancją siły oddziaływania utworu.

Nie jest tajemnicą, że polski katolicyzm otacza szczególnym kultem Matkę Bożą, która jako Królowa Polski zajmuje istotne miejsce w uniwersum państwowości i tożsamości Polaków. Postać Maryi wyjątkowo wyraźnie zaznaczyła się w muzyce polskiej w latach osiemdziesiątych XX wieku jako jeden z filarów silnej i ostatecznie zwycięskiej kulturowej opozycji wobec panującego komunizmu. Utwór *Totus Tuus*, który zabrzmiał podczas trzeciej wizyty Jana Pawła II w Polsce w 1987 roku, nie był pierwszą maryjną kompozycją Henryka Mikołaja Góreckiego. Minimalistyczny język muzyczny kreuje w tym dziele wrażenie więzi z pradawnym kultem mającym stanowić źródło mocy narodu z jednocześnie obecną w muzyce łagodnością matczynego ukojenia, do czego odnosi powtarzane litanijnie słowo „Maria”. Tekst *Totus Tuus* został oparty na treści współczesnego łacińskiego liryku Marii Bogusławskiej trawestującego zawołanie polskiego Pontifexa.

Kompozycja Krzysztofa Pendereckiego *O gloriosa Virginum* z 2009 roku bardzo subtelnie wpisuje się w nurt polskiej muzyki religijnej. Strategia twórcy w tym wypadku polegała na sięgnięciu po powszechny styl dawny (tu renesansowy) i uwspółcześnieniu tradycyjnych zabiegów fakturalnych zgodnie z wrażliwością dzisiejszego uczestnika kultury muzycznej – rozbudowując harmonię i ekspresyjne oddziaływanie melodii. Krótka miniatura powstała do słów hymnu maryjnego, którego najstarsze zapisy pochodzą z VIII wieku.

Koncert wieńczy *Hymn do św. Cecylii* – kompozycja Benjamina Brittena do tekstu współczesnego mu poety, a prywatnie jego przyjaciela, Wystana H. Audena. Utwór powstał na początku lat czterdziestych ubiegłego wieku, a odwołanie do postaci rzymskiej męczennicy nie było przypadkowe – jego autor urodził się w dzień wspomnienia tej często opiewanej przez angielskich artystów patronki muzyków. Z dziełem wiąże się zabawna anegdota: Britten skomponował je, czekając na miejsce na statku, którym wraz ze swoim partnerem chciał powrócić z Ameryki do Europy. Manuskrypt został skonfiskowany przez urzędnika celnego, gdyż podejrzewał on, że kryje się w nim zaszyfrowana wiadomość. Niektórzy szukają tu klucza innej natury – twórców łączyła bowiem przynależność do homoseksualnej bohemy Nowego Jorku. Tekst, o który Britten miał poprosić poetę, odczytywać można jako jego portret uwydatniający zmagania z piętnem odmienności.

Kompozycja składa się w istocie z trzech liryków. Pierwszy, umuzyczniony przez Brittena w trocheicznym rozkołysaniu, przedstawia nacechowany erotycznie (Cecylia porównana jest do Afrodyty) obraz świętej jako inspiratorki twórców muzyki. Drugi, który artysta opracował w manierze fugi, jest tragiczną autorefleksją podmiotu. Wyraźnie nakładają się tu na siebie sylwetki muzyka i homoseksualisty – postaci mówiące „innym” językiem, skazane na grę w sublimację. Z kolei część trzecia ma charakter lamentu na temat szczególnego losu tego, kto wyraża się poprzez dźwięki, a przedstawiony został tu jako dziecko. Ta figura stawia Cecylię w roli matki, wpisując hymn Audena i Brittena w porządek maryjnych elementów programu. Z Matką Bożą łączy Cecylię dziewictwo, a z kondycją homoseksualną – odmowa konsumpcji erotycznego związku między kobietą i mężczyzną.

Ze względu na swoją archetypiczną naturę patronka muzyków, Matka Boża i Sulamitka dla każdego z nas mają inny, osobisty wymiar, a poszukiwanie jego sensu jest jedną z najpiękniejszych ludzkich przygód. Znaczenia tego doświadczyć można poprzez muzykę, której definicja mogłaby brzmieć właśnie: „jej głos”.

Szymon Atys



23.06

niedziela, 18.00
NFM, Sala Główna

Koncert z okazji Święta Wrocławia

Marcin Danilewski – dyrygent
Sara Dragan – skrzypce
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Daniel Auber (1782–1871)

Uwertura do opery Niema z Portici [8']

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

III Koncert skrzypcowy G-dur KV 216 [25']

I. *Allegro*

II. *Adagio*

III. *Rondeau. Allegro*

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

IV Symfonia B-dur op. 60 [34']

I. *Adagio – Allegro vivace*

II. *Adagio*

III. *Scherzo: Allegro vivace*

IV. *Allegro ma non troppo*

S Serdecznie zapraszamy do muzycznego uczczenia Święta Wrocławia! NFM Filharmonia Wrocławska zagra pod batutą Marcina Danilewskiego, a w roli solistki wystąpi reprezentująca młode pokolenie polskich artystów skrzypaczka Sara Dragan. Podczas koncertu zabrzmiały dzieła Daniela Aubera, Wolfganga Amadeusa Mozarta oraz Ludwiga van Beethovena.

Truizmem jest stwierdzenie, że opery opierają się na śpiewie. Do wyjątków wśród nich należą dzieła, w których tytułowa rola jest... niema. Takim ewenementem jest reprezentująca epokę romantyzmu *Niema z Portici* Daniela Aubera, wystawiona po raz pierwszy w Paryżu w 1828 roku. Ów twórca, cieszący się w swoich czasach wielką popularnością, stworzył blisko pięćdziesiąt oper. W repertuarze przetrwały jednak jedynie dwie – opera komiczna *Fra Diavolo* oraz właśnie *Niema z Portici*. Utwór ten,

wpisując się w nurt monumentalnych oper historycznych, cieszył się w swoich czasach wielkim powodzeniem, a z uznaniem wypowiadał się o nim nawet niezwykle krytyczny wobec kolegów po fachu Richard Wagner, który napisał, że „w tym dziele nowa szkoła francuska osiągnęła swój punkt kulminacyjny”. Jego akcja oparta jest częściowo na tle rzeczywistych wydarzeń, a mianowicie rewolucji, która wybuchła w Neapolu w 1647 roku. W Warszawie po raz pierwszy wystawiono tę operę w styczniu 1831 roku i jeśli wierzyć relacjom współczesnych, jej prezentacja znacząco przyczyniła się do podsycenia nastrojów, które doprowadziły do wybuchu powstania listopadowego. Podobnie zresztą stało się w Brukseli rok wcześniej – wystawienie *Niemiej z Portici* było pretekstem do wybuchu rewolucji i odłączenia Belgii od Holandii. Podczas wrocławskiego koncertu zabrzmiała efektowna, barwnie instrumentowana i doskonale skonstrastowana pod względem charakteru poszczególnych epizodów, dramatyczna *Uwertura*.

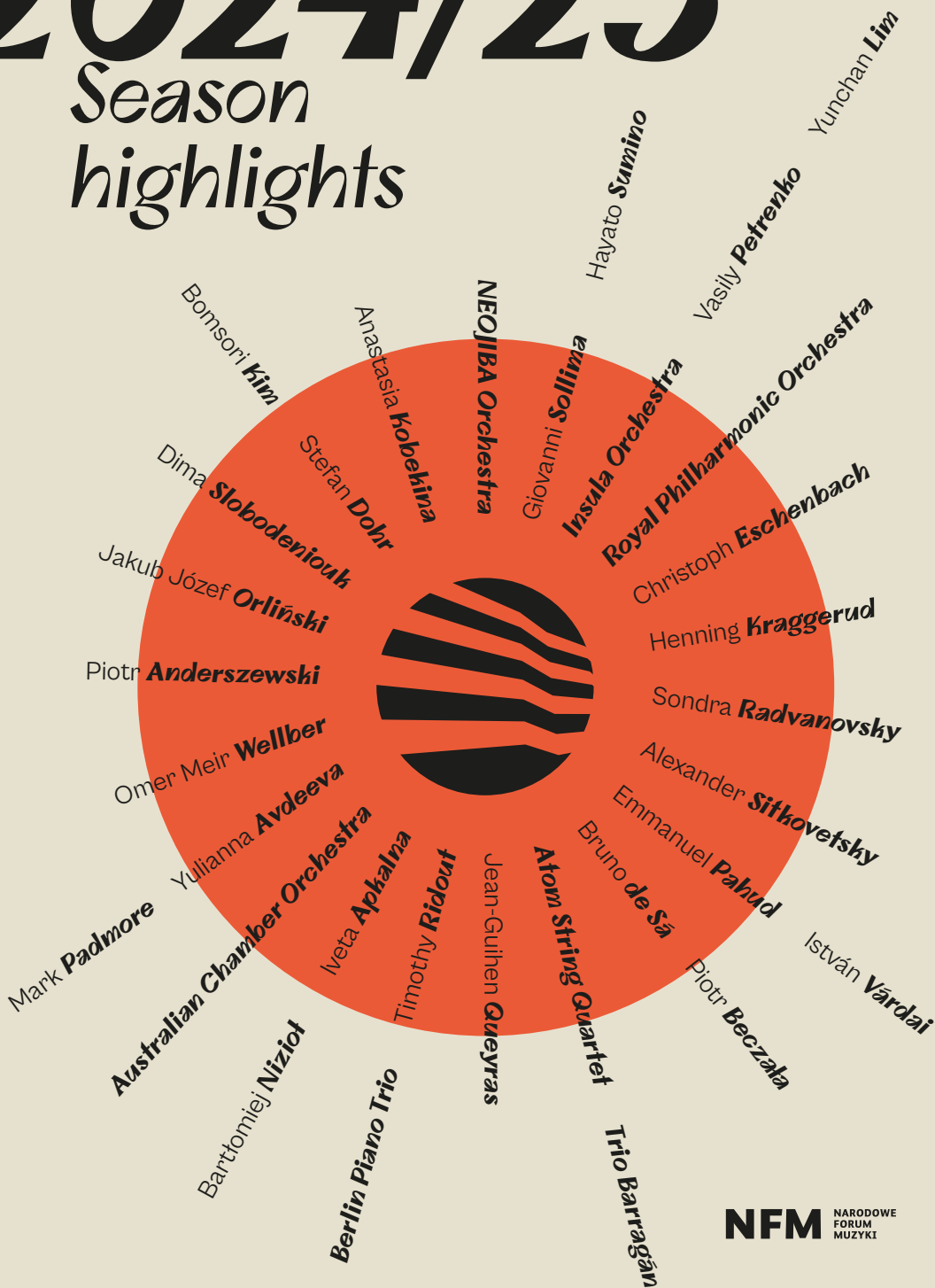
Kolejną częścią programu obchodów Święta Wrocławia jest *III Koncert skrzypcowy G-dur KV 216* Wolfganga Amadeusa Mozarta. To młodzieńcze dzieło twórcy, ukończone przezeń w 1775 roku, kiedy miał dziewiętnaście lat. Pomimo młodego wieku pełnił już eksponowane stanowisko – był koncertmistrzem w orkiestrze Hieronymusa von Colloredo, arcybiskupa metropolity Salzburga. Prowadził wówczas orkiestrę od pulpitu pierwszych skrzypiec, ale zapewne oczekiwano też od niego okazjonalnie występów solowych. W liście do ojca kompozytor określił ów utwór mianem „Straßburg-Concert”, a badacze uważają, że uczynił tak ze względu na pochodzącą z tego miasta melodię zacytowaną w trzecim ogniwie. Koncert, podczas którego soliście towarzyszy niewielka (złożona z dwóch fletów, dwóch obojów, dwóch rogów i smyczków) orkiestra, jest doskonałą egzemplifikacją stylu klasycznego: na pierwszym miejscu nie znajdują się tu wcale popisy techniczne, lecz pełne inwencji śpiewne melodie. Elementy wirtuozowskie jednak także się tu pojawiają, a to za sprawą kadencji w pierwszym ogniwie. Historyk muzyki Alfred Einstein wyraził się kiedyś o drugiej części *Koncertu*, że jest to muzyka, która „spadła prosto z nieba”. Rzeczywiście, brzmienie jest tu niezwykle ciepłe i jasne. Solowym skrzypcom towarzyszą tylko flety, a kwintet gra z tłumikami, co sprawia, że jego brzmienie jest nieco przyciszone. W środku finałowego ronda pojawia się wspomniana już strasburska melodia. Na marginesie wypada dodać, że przypomina ona temat użyty przez Karla Dittersa von Dittersdorfa w symfonii *Le carnaval*, a fragment, w którym jest obecna rzeczona melodia, nosi tytuł *Ballo Strassburghese*.

IV Symfonia B-dur Ludwiga van Beethovena należy do najlżejszych i najbardziej pogodnych dzieł tego gatunku, jakie wyszły spod pióra tego artysty. Powstała jesienią 1806 roku podczas pobytu twórcy w zamku Franza Joachima von Oppersdorffa w Głogówku (który nazywał się wtedy Oberglogau). Symfonię rozpoczyna powolny, tajemniczy, a nawet nieco ponury wstęp w tempie adagio, po którym można by oczekiwać dramatycznego rozwinięcia. Tak się jednak nie dzieje – następuje wybuch radości, tempo przyspiesza, a beztroski nastrój utrzymuje się już do samego końca cztero-częściowego utworu. Jego prawykonanie miało miejsce w Wiedniu w marcu 1807 roku w pałacu księcia Josepha Franza von Lobkowitza, przyjaciela i patrona Beethovena. Pierwsza publiczna prezentacja utworu odbyła się natomiast w kwietniu 1808 roku w Burgtheater. Odbiorcy przez długi czas nie doceniali tego dzieła, które ustępowało popularnością sławnej *Eroice* czy obrazującej walkę z przeznaczeniem *V Symfonii*. Z tego powodu Robert Schumann określił *Czwartą* mianem „smukłej Greczynki pomiędzy dwoma nordyckimi olbrzymami”, podkreślał też, jak duży wpływ wywarł na niego ten utwór przy pisaniu jego własnej *I Symfonii* (notabene utrzymanej w tej samej tonacji). Do admiratorów *IV Symfonii* Beethovena należeli także Felix Mendelssohn-Bartholdy, który dyrygował nią w czasie koncertów w lipskim Gewandhausie, oraz Hector Berlioz, który w dość egzaltowany sposób określił wolną część tego utworu jako tak doskonałą, że mogłaby równie dobrze być dziełem Archaniota Michała.

Oskar Łapeta

2024/25

Season highlights



Międzynarodowy Festiwal

59. WRATISLAVIA CANTANS

im. Andrzeja Markowskiego

5-15.09.2024

Wrocław i Dolny Śląsk

Migracje



Więcej



DYREKTOR GENERALNY Andrzej Kosendiań
DYREKTOR ARTYSTYCZNY Giovanni Antonini

wratislaviacantans.pl

9. Festiwal Malarstwa



08.05 — 30.06.2024

Narodowe Forum Muzyki
Plac Wolności 1, Wrocław

Piotr Błazejewski
Stanisław Ryszard Kortyka
Marian Wołczuk

Kuratorzy:

Karol Babicz

Jacek Dłużewski

Marta Szymczakowska

Krzysztof Wąlaszek

więcej informacji o festiwalu



asp.wroc.pl



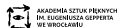
FB

DOFINANSOWANIE

ORGANIZATOR

PARTNERZY

PATRONAT



NFM.WROCLAW.PL



Organizator:

NFM – instytucja kultury współprowadzona przez:



Wrocław **miasto spotkań**



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



**DOLNY
ŚLĄSK**

Mecenasi NFM:

Mecenas
Edukacji NFM:

Partner
strategiczny NFM:

Partnerzy NFM:

STRABAG
WORK ON PROGRESS



LOKUM
DEVELOPMENT



Mineral Zdrój **FANUC**

CRÉDIT AGRICOLE
EFL LEASING

DEICHMANN

Partnerzy medialni NFM:

TVP
KULTURA

polmic.pl

www.wroclaw.pl

RADIO
WROCLAW

Presto

POLSKIE
RADIO

dwójka
POLSKIE RADIO

Chopin
Polskie Radio

ram
w dobrym tonie

