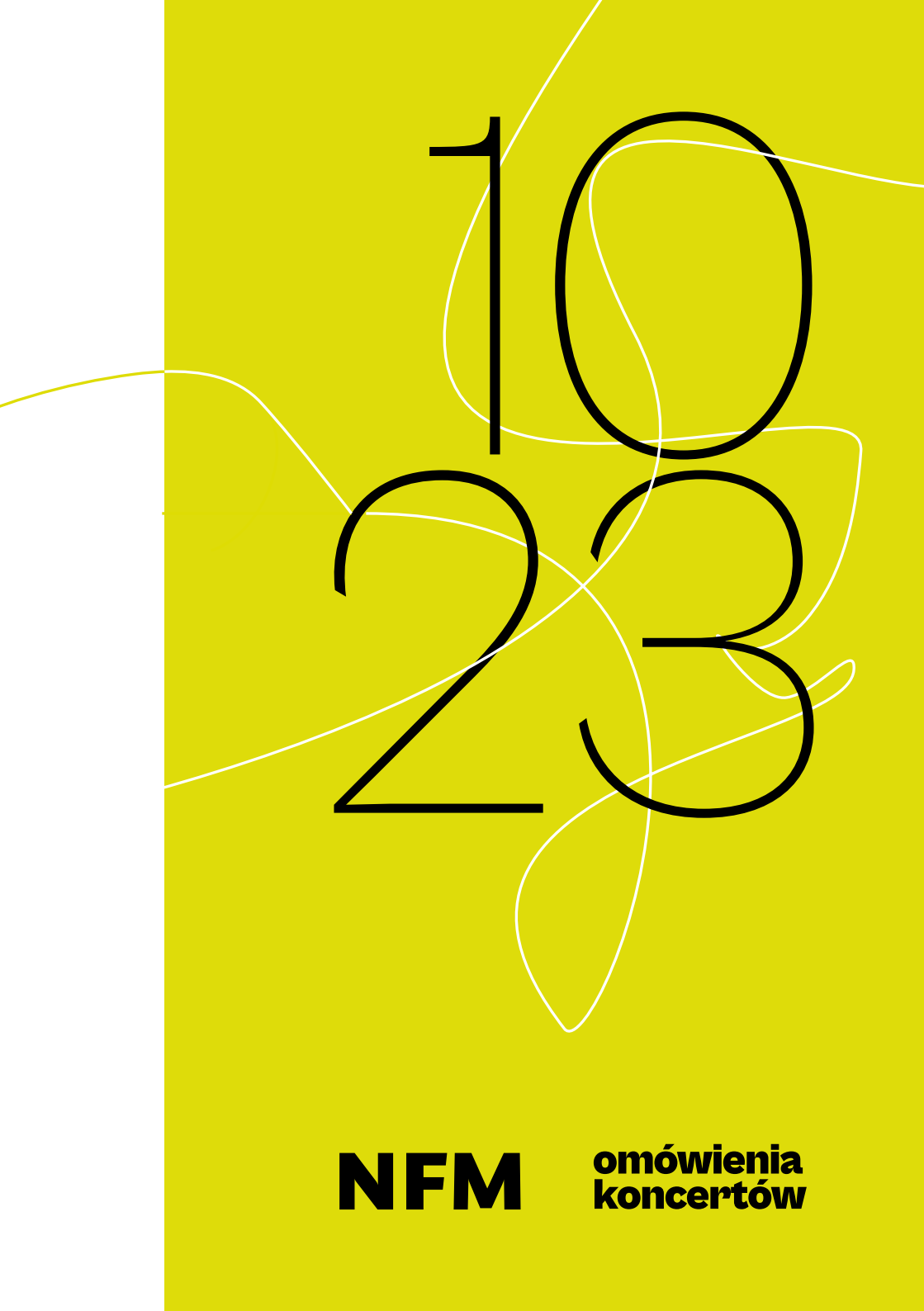


The image features a large, stylized number '1023' in a black, sans-serif font, centered on a bright yellow background. Several thin, white, hand-drawn scribbles and loops are overlaid on the number, creating a sense of movement and abstraction. The background is split vertically, with the left side being white and the right side being yellow.

1023

NFM

**omówienia
koncertów**



1.10

niedziela, 16.00
NFM, Sala Główna

Zjednoczeni w śpiewie

**Inauguracja sezonu Chóru NFM,
Chóru Dziewczęcego NFM
i Chóru Chłopięcego NFM**

Chór Chłopięcy NFM, fot. Łukasz Rajchert

Małgorzata Podzielny – dyrygentka
Lionel Sow – dyrygent
Tomasz Głuchowski – organy
Chór Dziewczęcy NFM
Chór Chłopięcy NFM
Zespół Wokalny „Rondo”
Chór NFM

Program:

Paweł Łukaszewski (*1968)
Viderunt omnes fines terrae (prawykonywanie) [4']

Grzegorz Miśkiewicz (*1969)
Laudate Dominum omnes gentes [3']

Francis Poulenc (1899–1963)
Ave verum [3']

Léo Delibes (1836–1891)
Messe brève [16']

William Henry Harris (1883–1973)
Bring us, O Lord God [4']

Edward Elgar (1857–1934)
Lux aeterna (opr. John Cameron) [4']

Krzysztof Penderecki (1933–2020)
Pieśń Cherubinów [7']

William Henry Harris (1883–1973)
Faire is the Heaven [6']

Michał Ziółkowski (* 1991)
Gloria na trzy chóry mieszane i dwa chóry dziecięce (prawykonywanie) [8']

Jean-Charles Gandrille (*1982)
Magnificat op. 50 [26']

Ralph Vaughan Williams (1872–1958)
Let All the World in Every Corner Sing [4']

Koncert w ramach obchodów Międzynarodowego Dnia Muzyki

Wspólny śpiew jest starym i czytelnym symbolem jedności. Gdy, jak w dzisiejszym programie, wykonywana jest muzyka sakralna, chór symbolizuje zgromadzenie wiernych. Przynależność człowieka do społeczności rozumiemy dziś jednak jako jego przyrodzone prawo, bez względu na wyznanie czy narodowość. Spotkanie w demokratycznej „świątyni sztuki” może być więc pretekstem do celebrowania człowieczeństwa mimo porządkujących świat podziałów i kategorii. Tym bardziej że, jak stale przypomina nam rzeczywistość, droga do tego celu jest wyboista i kręta.

Nawet natura jedności „rodzinnej Europy” jest dziś przedmiotem politycznych sporów. W dzisiejszym programie znalazły się perły literatury chóralnej autorstwa Polaków, Anglików i Francuzów. Muzyka od średniowiecza jest wspólnym językiem naszego kontynentu, sprawiającym, że kanony piękna w całej Europie są zbliżone. Z pełnej zachwyty nabożnej kontemplacji łatwo jednak uczynić jedynie pozór praktykowania jedności. O wiele trudniej dostrzec piękno w nas samych, piękno, którego kulturowym obrazem jest inny chór: chór dionizyjski. Pozornie jest on obcy europejskiej sferze sacrum, ale w istocie stanowi niezbywalny aspekt muzyki i jego wyrugowanie skazane jest na porażkę. Zachęcam do poszukiwania tego wewnętrznego, ludzkiego piękna w programie dzisiejszego koncertu.

Zacznijmy od twórców francuskich. Léo Delibes, twórca romantyczny, posiadał predylekcję do lekkiej muzyki scenicznej – od operetek poprzez opery komiczne i balety (*Coppelia*) aż po najbardziej znaną operę: *Lakmé*. Jego muzyka chóralna jest głównie świecka, Krótka msza stanowi więc wyjątek w jego twórczości. Przejrzyście faktura, czytelne i konwencjonalne użycie słowa decydują o powodzeniu (również pedagogicznym) tego sugestywnego utworu. Francis Poulenc był z kolei jednym z najważniejszych francuskich kompozytorów dwudziestego wieku. W okresie międzywojennym tworzył dzieła przekorne i silnie prowokacyjne, aby z biegiem czasu, powracając do katolicyzmu, zwrócić się ku muzyce religijnej. *Ave verum* na chór żeński powstało w późnym okresie jego życia, w 1952 roku. Punkt wyjścia miniatury jest ascetyczny, a emocjonalne apogeum (podkreślone przez idiosynkratyczną – a może kampową? – harmonię) wypada na słowach „ex Maria Virgine”. Trzeciego twórcę francuskiego, Jeana-Charles’a Gandrille’a możemy przypisać do dwudziestego pierwszego wieku. *Magnificat* op. 50 na chór mieszany, dziecięcy i organy zamówiony został przez organizację muzyczną katedry Notre-Dame w Paryżu. Prawykonanie miało

miejsce w 2016 roku. Kompozycja cechuje się nieco surrealistyczną gotyką surowością, w której obok budzącego lęk monumentalizmu napotykamy niespodziewane odcienie człowieczej łagodności. *Magnificat* jest również świetnym polem do popisu dla wirtuoza organów. Radość, wzorem kompozycji Oliviera Messiaena, jest tu oddana w sposób transgresyjny, dystansujący się od romantycznych konwencji muzycznego wyrażania uczuć.

Z katolickim repertuarem francuskim kontrastować będzie protestancka muzyka angielska. Najstarszym z przywoływanych dziś twórców był Edward Elgar, autor znanych *Wariacji na temat własny*, które – za sprawą podsycanej przez kompozytora legendy o muzycznej zagadce – noszą przydomek „Enigma”. W utworze tym każda wariacja obrazuje jednego z przyjaciół kompozytora. Ta opisana imieniem biblijnego myśliwego Nimroda (kryptogram Augusta Johannes’a Jaegera, wydawcy Elgara, który często służył mu radą) żyje osobnym życiem jako przedstawicielka typu wolnego i niezwykle nasyconego pasją utworu na smyczki. John Cameron opracował ją na chór z wykorzystaniem żałobnego tekstu *Lux Aeterna*. Trudno jednak usunąć z pamięci ludyczne okoliczności powstania *Wariacji*, w czym jest coś głęboko ludzkiego.

Utwór, który zakończy koncert, *Let All the World in Every Corner Sing*, wyszedł spod pióra Ralpha Vaughana Williamsa, najważniejszego kompozytora angielskiego pierwszej połowy XX wieku. Charakterystyczne dla protestanckiej angielskiej muzyki religijnej jest sięganie po teksty wielkich poetów anglosaskich. *Five Mystical Songs*, którego finałową antyfoną jest *Let All the World...*, to opracowania tekstów George’a Herberta. Hymniczna potęga tego utworu ma w sobie siłę (równie angielskich) mistycznych suit rocka progresywnego. Tę muzykę mógł usłyszeć dopiero William Henry Harris (wątpliwe, czy w niej gustował), chórmistrz i organista, który rezydował w wielu angielskich świątyniach, m.in. w Londynie, Oxfordzie i w Kaplicy św. Jerzego w Windsorze, gdzie uczestniczył w życiu angielskiej monarchii. Jego styl przywodzi na myśl bogate, kunsztownie rzeźbione skarby i scenografię serialu *The Crown*. *Bring Us, O Lord God* powstało do obrazu niebiańskiego życia autorstwa Johna Donne’a. Z kolei skupione i pełne frapującego detalu *Faire is the Heaven* jest jego najślawniejszym utworem, szeroko rozpoznawanym w ojczystej kulturze choralnej. Słowa pochodzą z hymnu renesansowego poety Edmunda Spensera.

Niemalą część programu stanowi muzyka polska. Koncert otworzy prawykonanie utworu *Viderunt omnes fines terrae* Pawła Łukaszewskiego, profesora Uniwersytetu

Muzycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie, zasłużonego twórcy muzyki o głębokiej religijnej wrażliwości. Opracował on tekst *Viderunt omnes*, który w chora-le gregoriańskim towarzyszył czasowi Bożego Narodzenia i zainspirował funda-mentalne dla całej historii muzyki europejskiej polifoniczne opracowania szkoły Notre-Dame (XII w.). Grzegorz Miśkiewicz jest zaś kompozytorem związanym z Krakowem, a jego *Laudate Dominum omnes gentes* powstało na zamówienie Naro-dowego Forum Muzyki. W dwóch wymienionych utworach wykorzystano teksty psalmów, które chrześcijaństwo rewolucyjnie zinterpretowało jako obietnicę po-nadnarodowego Zbawienia. Ducha ekumenizmu, stojącego dziś przed kłopotliwy-mi wyzwaniami, usłyszymy w *Pieśni Cherubinów* Krzysztofa Pendereckiego, utworze zrodzonym z fascynacji kulturą prawosławia. Tekst, śpiewany w języku staro-cerkiew-no-słowiańskim, stanowi stały element liturgii tego obrządku. Ascetyczna i niepo-kojąca wręcz harmonika tworzy z nim osobliwe napięcie, bo słowa są wezwaniem do radości i zawołania: Alleluja. Podobnie radosny tekst wniesie kolejna kompozycja premierowa – tym razem twórcy blisko związanego z Wrocławiem (i z wrocławski-mi zespołami chóralnymi), Michała Ziółkowskiego. Jego *Gloria* wykorzystuje podział zebranych śpiewaków aż na pięć zespołów – trzy chóry mieszane i dwa dziecięce.

W nowym sezonie, który inaugurujemy w Międzynarodowym Dniu Muzyki, życzymy sobie, by monumentalizm wspólnego śpiewu szedł w parze nie tylko z budzącą bojaźń aurą łacińskich tytułów, ale i z otwartością na zjednoczenie.

Szymon Atys



5.10

czwartek, 19.00
NFM, Sala Kameralna

Cuda muzyki

Bartłomiej Nizioł, fot. Raphael Zubler

Bartłomiej Nizioł – skrzypce
Szymon Krzeszowiec – skrzypce
Radosław Pujanek – skrzypce
Sulamita Ślubowska – skrzypce
Michał Micker – altówka
Przemysław Pujanek – altówka
Tomasz Daroch – wiolonczela
Adam Krzeszowiec – wiolonczela

Program:

Grażyna Bacewicz (1909–1969)

Kwartet na czworo skrzypiec [11']

I. *Allegretto*

II. *Andante tranquillo*

III. *Molto allegro*

Witold Lutosławski (1913–1994)

Melodie śląskie [5']

I. *Gaik*

II. *Gąsior*

III. *Rektor*

IV. *Zalotny*

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)

Oktet smyczkowy Es-dur op. 20 [35']

I. *Allegro moderato con fuoco*

II. *Andante*

III. *Scherzo. Allegro leggierissimo*

IV. *Presto*

Hasto? Młodość! W programie koncertu znajdziemy zarówno pisane z myślą o młodych adeptach sztuki muzycznej utwory Grażyny Bacewicz i Witolda Lutosławskiego, jak i młodzieńczy *Oktet Es-dur* będący dziełem zaledwie szesnastoletniego Felixa Mendelssohna Bartholdy'ego. Przez całą wieczór nie zmieni się jedno – zachwycające brzmienie instrumentów smyczkowych uchwycone w kompozycjach twórców będących wybitnymi przedstawicielami epok, w których przyszło im żyć.

„Świetnie brzmiąca, żywa, rytmiczna jest część I, o przejrzystej, jasnej, w miarę ludowej tematyce. Część II, subtelnie powściągliwie liryczna, to istne cacko. Część III

jest zabawnie kogucia, pełna rozmachu i świetnych, niewymuszonych pomysłów instrumentacyjnych. Bywa czasem, że tak, ot, dla zabawy uroni kompozytor jeden ze swych najbardziej udanych, harmonijnie łączących zamysł z wykonaniem utworów – tak w lutym 1950 roku na łamach „Tygodnika Powszechnego” o *Kwartecie na czworo skrzypiec* Grażyny Bacewicz pisał Stefan Kisielewski. Choć kompozytorka przeznaczyła swoje dzieło przede wszystkim do celów dydaktycznych (świadczy o tym zawarta w partyturze dedykacja dla studentów), entuzjastyczny komentarz krytyka nie powinien dziwić.

Materiał początkowego *Allegretta* Bacewicz zestawia na zasadzie fakturalnego i agogicznego kontrastu i to on właśnie, w połączeniu z motywicznym bogactwem, tworzy narrację i dynamikę tej barwnej opowieści ujętej w formę repryzową. Środkowe *Andante tranquillo* przynosi natomiast chwilowe uspokojenie. Zaprezentowaną w pierwszych skrzypcach melodię stopniowo przejmują tutaj kolejne instrumenty, by po ostinatowym fragmencie, na koniec części, przypomnieć o niej raz jeszcze. W ostatnim ogniwie, *Molto allegro*, kompozytorka wraca do pomysłu z początku utworu i znowu kształtuje dramaturgię dzieła, śmiało żonglując różnorodną muzyczną substancją. Szczególnie istotnym nośnikiem wyrazu w skrajnych częściach *Kwartetu* jest też harmonia. W całym dziele, zgodnie z dedykacją mającym pedagogiczne przeznaczenie Bacewicz postawiła przed wykonawcami różnorodne techniczne wyzwania: zaplanowała grę legato, staccato, spiccato, zapisała tryle i flażolety. Co jednak najistotniejsze, kompozytorka udowodniła tu, że dydaktyzm nie musi wpływać na zubożenie muzycznego wyrazu. Świadczy to o jej najwyższym, kompozytorskim mistrzostwie.

„Ludowawa tematyka”, jak pisał Kisiel, tego wieczoru pozostanie z nami na dłużej. Skomponowane w roku 1945 *Melodie ludowe* zapoczątkowały bowiem w twórczości Witolda Lutosławskiego właśnie okres zainteresowania folklorem. Po wojnie wyraźnie brakowało w Polsce współczesnej literatury muzycznej dla dzieci. Potrzebę skomponowania utworów tego rodzaju zgłosił twórca Tadeusz Ochlewski, ówczesny szef Polskiego Wydawnictwa Muzycznego. Lutosławski odnalazł inspiracje do zaspokojenia tego braku w zbiorach Jerzego Olszewskiego, który spisywał tradycyjne melodie z różnych regionów kraju. Zebrany przez niego materiał posłużył kompozytorowi do stworzenia dwunastu miniatur, napisanych z myślą o początkujących pianistach. I tak: pierwsza melodia jest łowicka, druga pochodzi z Krakowa, trzecia i czwarta – z Podlasia, kolejne dwie są sieradzkie, siódma wzorowana jest na kurpiowskim walcu, następna wywodzi się z Mazur, a cztery ostatnie – to tańce śląskie.

Drobnych rozmiarów utwory przyciągały uwagę słuchaczy nowoczesną, barwną harmonią i rytmiczną swobodą – do dziś zresztą intrygują i dostarczają rozrywki. Kilka lat po napisaniu tego cyklu kompozytor postanowił powrócić do dzieła na nowo – zostało wówczas opracowane jako *Pięć melodii ludowych* na orkiestrę smyczkową. Po czasie autonomię uzyskały również cztery ostatnie ogniwa zbioru – *Gaik*, *Gqsior*, *Rektor* i *Zalotny*, funkcjonujące w wersji na czworo skrzypiec jako *Melodie śląskie* – to właśnie ich posłuchamy w Sali Kameralnej NFM.

Finałowy utwór, słynny *Oktet smyczkowy Es-dur*, Mendelssohn napisał z okazji urodzin swego przyjaciela Edwarda Rietza, znakomitego wirtuoza, który udzielał mu lekcji gry na skrzypcach. Trudno uwierzyć, że dzieło o tak kunsztownej fakturze wyszło spod ręki zaledwie szesnastoletniego kompozytora. Przed szeroką publicznością utwór zaprezentowano po raz pierwszy w 1836 roku w lipskim Gewandhausie. Premierowe wykonanie oczarowało słuchaczy i krytyków, którzy natychmiast dostrzegli i opisali piękno wyjątkowego dzieła. Muzycy mierzą się tu z wysoko zawieszoną poprzeczką; piekielnie trudne zadanie czeka na koncertmistrza, który poza wykonaniem wymagającej partii, musi wziąć odpowiedzialność za poprowadzenie niemałego zespołu w utworze napisanym przez Mendelssohna z niemal symfonicznym rozmachem. We wszystkich częściach *Oktetu* (*Allegro moderato, ma con fuoco*, *Andante*, *Scherzo: Allegro leggierissimo* oraz *Presto*) twórca uwodzi publiczność inwencją melodyczną i wyobraźnią kolorystyczną, a nade wszystko szczerością młodzieńczego pomysłu. To błyskotliwe dzieło kilkunastoletniego geniusza zwieńczy wieczór pełen muzycznych cudów.

Agnieszka Szynk



6.10

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

Homo viator

Inauguracja sezonu

NFM Filharmonii Wrocławskiej

Pinchas Steinberg – dyrygent
Bartłomiej Nizioł – skrzypce
Krzysztof Grzybowski – klarnet
Piotr Sałajczyk – fortepian
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Witold Lutosławski (1913–1994)

Mała suita na orkiestrę symfoniczną [11']

I. *Fujarka*

II. *Hurra polka*

III. *Piosenka*

IV. *Taniec*

Stanisław Skrowaczewski (1923–2017)

Koncert potrójny na skrzypce, klarnet, fortepian i orkiestrę
(europejskie prawykonanie) [28']

I. *Misterioso, rapsodico*

II. *Aria*

III. *Presto tenebroso*

IV. *Adagio amoroso*

V. *Finale*

Richard Strauss (1864–1949)

Aus Italien – fantazja symfoniczna op. 16 [45']

I. *Auf der Campagna*

II. *In Roms Ruinen*

III. *Am Strande von Sorrent*

IV. *Neapolitanisches Volksleben. Finale*

Zywie odnoszącego sukcesy muzyka to zazwyczaj życie pielgrzyma. Artystyczna droga genialnego dyrygenta Stanisława Skrowaczewskiego, współpracownika orkiestr na kilku kontynentach, jest tego dobitnym przykładem. Jej początki wiążą się z Wrocławiem. W sezonie 1946/1947 był on drugim dyrygentem zorganizowanej w mieście zaraz po wojnie orkiestry symfonicznej – tej, która dała początek orkiestrze wrocławskiej filharmonii. Pracował tu jednak krótko. Potem wyjechał na studia do Paryża, do Nadii Boulanger. Na Dolny Śląsk wracał już jako jeden z najlepszych dyrygentów na świecie, szczególnie doceniany za wybitne interpretacje symfonii Antona Brucknera. W 2004 roku otrzymał tytuł doktora honoris causa Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego. Los sprawił, że we Wrocławiu dał też swój ostatni koncert w Polsce. Było to wiosną 2016 roku, na niecały rok przed śmiercią – dziewięćdziesięciodwuletni wówczas Stanisław Skrowaczewski w Narodowym Forum Muzyki zadyrygował wykonaniem monumentalnej *VII Symfonii* ukochanego przez siebie Antona Brucknera, tworząc z orkiestrą NFM Filharmonia Wrocławska artystyczną kreację na najwyższym poziomie.

Inauguracyjny koncert sezonu 2023/2024 NFM Filharmonii Wrocławskiej, odbywający się zaledwie trzy dni po setnej rocznicy urodzin Skrowaczewskiego, przypadającej na 3 października, przywołuje wspomnienia tych wydarzeń. Najżywiej jednak rezonować będzie w pamięci tych, którzy obecni byli 4 lub 5 lutego 2011 roku na którymś z dwóch koncertów prowadzonych przez Maestra Skrowaczewskiego w dawnym budynku Filharmonii Wrocławskiej przy ul. Piłsudskiego. Wtedy pod batutą Mistrza Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Wrocławskiej zagrała *Muzykę żałobną* Witolda Lutosławskiego, *Music for Winds* skomponowaną przez samego Skrowaczewskiego i poemat symfoniczny *Tako rzecze Zaratustra* op. 30 Richarda Straussa. Tym razem prowadzony przez Pinchasa Steinberga zespół z towarzyszeniem wybitnych solistów ponownie sięgnie po dorobek tych trzech kompozytorów, choć utwory, które wykona, będą zupełnie inne. Czy będzie to kontynuacja tamtych koncertów? Sequel? Upamiętnienie? Wielki dyrygent, zmarły w 2017 roku, na pewno tego wieczoru będzie razem z nami w Sali Głównej Narodowego Forum Muzyki.

Koncert otworzy, tak jak przed dwunastoma laty, utwór Witolda Lutosławskiego, prywatnie przyjaciela Skrowaczewskiego, w popularyzację twórczości którego Maestro był mocno zaangażowany. Tym razem nie będzie to jednak *Muzyka żałobna*, a ukończona w pierwotnej wersji osiem lat wcześniej czteroczęściowa *Mała suita*.

To utwór utrzymany w zupełnie innej stylistyce. *Musique funèbre* była w dorobku Lutosławskiego przełomem – kompozycją, dzięki której odnalazł własny język dźwiękowy. Stworzeniu *Małej suity* nie przyświecały tak duże ambicje, choć jest to utwór znakomity, który dodatkowo pomógł kompozytorowi napisać *Koncert na orkiestrę* – jedno z najczęściej wykonywanych dzieł jego autorstwa. *Suitę* komponował Lutosławski zgodnie z rygorami doktryny realizmu socjalistycznego – narzuconej kompozytorom na zjeździe w Łagowie Lubuskim w 1949 roku. Zgodnie z tą koncepcją muzyka, tak jak cała uprawiana wtedy w Polsce sztuka, miała być przystępna, a także „narodowa w formie i socjalistyczna w treści”. Żeby zrealizować te założenia, Lutosławski w swojej *Suicie* sięgnął po melodie rzeszowskie, które usłyszał w 1949 roku na I Ogólnopolskim Festiwalu Zespołów Ludowych w Warszawie w wykonaniu Zespołu Pieśni i Tańca „Lasowiak” z małopolskiego Machowa. W utworze cytuje je w oryginalnych formach w roli tematów, a także poddaje subtelny rytmicznym transformacjom oraz wykorzystuje w pracy motywicznej.

Drugi utwór w programie koncertu to, podobnie jak w 2011 roku, kompozycja samego Stanisława Skrowaczewskiego. Dyrygent pisał, że powodem, dla którego podejmuje się pracy twórczej, jest chęć „emocjonalnego wzruszenia tak wielkiego, jak w zetknięciu z wielkimi kompozytorami”. *Koncert potrójny* – w którym w Narodowym Forum Muzyki jako soliści wystąpią skrzypek Bartłomiej Nizioł, klawecista Krzysztof Grabowski i pianista Piotr Sałajczyk – napisany został w 1992 roku na zamówienie amerykańskiego zespołu Verdehr Trio, a prawykonany w tym samym roku w Honolulu – stolicy Hawajów. Troje muzyków grupy zagrało wtedy z towarzyszeniem Honolulu Symphony Orchestra, a występ poprowadził sam kompozytor. Utwór składa się z pięciu zestawionych na zasadzie kontrastu części wykonywanych *attaca* – bez przerw. Rozpoczyna się wstępem utrzymanym w wolnym tempie, w którym prezentowane są tematy powracające potem w pozostałych częściach, w szczególności w finałowej kulminacji. Potem tempo przyspiesza i kolejne ogniwo, wciąż w obrębie części pierwszej, ma formę allegro sonatowego z trzema tematami. Komponując następującą później *Arię*, Skrowaczewski inspirował się formą pieśni. Podobnie rzecz ma się z *Adagio amoroso* poprzedzającym finał, który z kolei, podobnie jak część trzecia, ukształtowany jest na zasadzie, jak pisał sam autor dzieła, „systematycznie rozwijanej, spójnej całości”.

Ostatnie dzieło programu inauguracyjnego koncertu nowego sezonu przynależy do estetycznego obszaru, który Skrowaczewski darzył największą estymą – późnego

romantyzmu. W Narodowym Forum Muzyki znowu, jak przed laty w Filharmonii, zabrzmiał poemat symfoniczny Richarda Straussa. Teraz będzie to *Aus Italien* op. 16 – prawdziwy dowód na to, jak inspirująca może być podróż. Utwór ten jest bowiem rezultatem niedługo wypadu do Włoch, jaki, na koszt ojca i wuja, w kwietniu i maju 1886 roku urządził sobie dwudziestojednoletni kompozytor. Zwiedził wtedy Weronę, Bolonię, Rzym, Neapol, Florencję i cały szereg mniejszych włoskich miast. Do rodzinnego Monachium powrócił z głową pełną nowych muzycznych pomysłów. Skomponował wtedy swój pierwszy poemat symfoniczny, w kolejnych częściach którego zabiera słuchaczy na wspólną wędrówkę po Półwyspie Apenińskim. W pierwszej części zaprasza nas do renesansowej Villi d'Este w Tivoli i zachęca do podziwiania piękna Rzymskiej Kampanii. W drugim ogniwie, utrzymanym w formie allegro sonatowego, gościmy w ruinach antycznego Rzymu, gdzie napotykamy, jak pisał sam Strauss, „fantastyczne obrazy minionej chwały, uczucia bólu i smutku towarzyszące słonecznej teraźniejszości”. Wieczne Miasto odeśle nas jednocześnie podczas koncertu raz jeszcze do historii Stanisława Skrowaczewskiego – to tu w 1956 roku zdobył on laur konkursu dyrygenckiego Akademii Santa Cecilia, stanowiący przepustkę do światowej kariery. Z Richardem Straussem trafiamy następnie na plażę w Sorrento, na której słyszymy muzykę „w szeleście wiatru, śpiewie ptaków i wszystkich delikatnych głosach natury, a także w odległym szumie morza”. Na koniec prowadzi nas on do kipiącego energią Neapolu. „Po kilku hałaśliwych taktach wstępu główny temat grany jest przez altówki i wiolonczele. Rozpoczyna się szaleńcza orkiestrowa fantazja, która ma odmalować wielobarwny neapolitański tłum. Reminiscencje części pierwszej mogą wyrażać jednak tęsknotę za spokojem Kampanii” – pisał.

Maestro Pinchas Steinberg, który poprowadzi wykonania dzieł Lutosławskiego, Skrowaczewskiego i Straussa, przy okazji swojej działalności artystycznej, podobnie jak polski dyrygent, również miał okazję zwiedzić świat. Urodził się w Izraelu. Studiował w Stanach Zjednoczonych i Niemczech. Jako dyrygent zadebiutował w 1974 roku z RIAS Symphonie-Orchester Berlin. Debiut stał się bodźcem do rozpoczęcia pełnej sukcesów kariery i regularnych występów w najszlachetniejszych salach koncertowych i teatrach operowych po obu stronach Atlantyku. W swoim dorobku ma także cieszące się uznaniem międzynarodowej krytyki nagrania płytowe zrealizowane m.in. dla wytwórni RCA i Sony.

Barnaba Matusz



7.10

sobota, 18.00
NFM, Sala Główna

Inauguracja sezonu NFM Orkiestry Leopoldinum

**Wręczenie 47. Nagrody Kulturalnej Śląska
Kraju Związkowego Dolnej Saksonii**

Alexander Sitkovetsky – skrzypce, prowadzenie
NFM Orkiestra Leopoldinum

Grzegorz Chojnowski (Radio Wrocław) – prowadzenie

Program:

Wręczenie 47. Nagrody Kulturalnej Śląska Kraju Związkowego Dolnej Saksonii

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)

X Symfonia h-moll na smyczki [11']

Max Bruch (1838–1920)

I Koncert skrzypcowy g-moll op. 26 (opracowanie na smyczki B. Rofe) [24']

I. Vorspiel. *Allegro moderato*

II. *Adagio*

III. *Finale. Allegro energico*

Georges Bizet (1838–1875) / **Rodion Szchedrin** (*1932)

Suita Carmen na perkusję i smyczki [45']

I. *Introdukcja: Andante Assai*

II. *Taniec: Allegro*

III. *Pierwsze intermezzo: Allegro moderato – Andante moderato*

IV. *Zmiana warty: Moderato*

V. *Wejście Carmen i Habanera: Allegro moderato – Quasi Andante*

VI. *Scena: Allegro moderato – Tempo precedente – Andante assai*

VII. *Drugie intermezzo: Larghetto*

VIII. *Bolero: Allegro vivo*

IX. *Torero: Moderato con stoltezza*

X. *Torero i Carmen: Lento – Tempo I*

XI. *Adagio: Andante moderato – Adagio*

XII. *Wróżby: Andantino – Andante assai*

XIII. *Finale: Allegro – Tempo precedente – Andante assai*



Niedersachsen

Koncert inauguracyjny sezonu NFM Orkiestry Leopoldinum poprzedzi uroczysta gala wręczenia 47. Nagrody Kulturalnej Śląska Kraju Związkowego Dolnej Saksonii. Laureaci zostaną uhonorowani przez przedstawicieli władz samorządowych: Ministrę Spraw Wewnętrznych i Sportu Dolnej Saksonii Danielę Behrens oraz Członka Zarządu Województwa Dolnośląskiego Krzysztofa Maja. Dwa regiony związane są wspólną historią i z tych względów jednoczy je odpowiedzialność za opiekę nad kulturowym dziedzictwem Śląska, a także za krzewienie wzajemnego szacunku i porozumienia. Wartościami, które przyświecały twórcom nagrody, były i pozostają pojednanie polsko-niemieckie, sąsiedzki dialog i współpraca.

Postawa międzynarodowej kooperacji naturalna wydaje się w sali koncertowej, w okolicznościach, w których artyści komunikują się „paneuropejskim” językiem muzyki. Z okazji rozpoczęcia nowego sezonu artystycznego życzymy sobie, aby muzyka potrafiła jednoczyć w czasach, nad którymi znów zawisł cień podkreślania nie podobieństw, ale różnic. Laureatami nagrody są w tym roku Dyrektor Generalny Festiwalu Krzyżowa-Music dr Matthias von Hülsen oraz polski pisarz i filolog klasyczny dr Marek Krajewski. Nagrodę Specjalną jury przyznało tłumaczkce, dziennikarce i reportażystce Karolinie Kuszyk.

Inauguracja sezonu ma znaczenie wyjątkowe z powodu rozpoczęcia współpracy z nowym kierownikiem artystycznym, Alexandrem Sitkovetskim. Brytyjski skrzypek nie raz występował już z wrocławianami, między innymi wykonując *Koncert skrzypcowy* Andrzeja Panufnika, którego jest wybitnym interpretatorem, czy prowadząc zespół od skrzypiec w *Wariacjach Goldbergowskich* Bacha. Także podczas niniejszego koncertu Sitkovetsky będzie towarzyszył orkiestrze zarówno w roli prowadzącego, jak i solisty.

Muzyczną część wieczoru otworzy *X Symfonia* na smyczki Felixa Mendelssohna Bartoldy'ego. Wbrew pozorom nie jest to dzieło starca, ale efekt pracy czternastoletniego cudownego dziecka (czy może raczej już: młodzieńca). Niemiecki kompozytor stworzył takich symfonii trzynaście, w niezwykle sposób chłonąc tajemnice swojego rzemiosła (dodajmy, że symfonii na pełną orkiestrę stworzył pięć). Młody Felix, człowiek wielu talentów, obok kompozycji studiował w tym czasie rysunek, a także brał udział w zabawach literackich i interesował się językami klasycznymi. Rodzice

zadbali o jego karierę, powierzając go opiece uznanych nauczycieli i obwożąc po dworach niemieckich arystokratów. Mniej szczęścia miała jego starsza siostra Fanny, której dostęp do zawodu muzyczki bronił dziewiętnastowieczny patriarchalny obyczaj.

Mendelssohn wiele podróżował i jeszcze więcej pracował. Ewidentnie lubił się uczyć, skoro z taką pasją studiował i przetwarzał muzyczne osiągnięcia poprzedników. Formę sonatową poznał w wydaniu klasyków wiedeńskich, a naukę kontrapunktu „odbierał” od niemieckich mistrzów protestanckich (sam należał do tego wyznania), z Johannem Sebastianem Bachem na czele. W *Symfoniach* inspiracje te przenikają się. Jednocześnie *Dziesiąta* rozpoczyna się powolnym *Adagio* o rysach klasycznych, przez które przeziara gotycki cień. To rodzaj wstępu do formy sonatowej, w której pierwszy temat ma burzliwy charakter *agitato*, a drugi wyraźnie kontrastuje z nim czułym, śpiewnym tonem. Kształtującemu się romantykowi najbliższ tu chyba do mollowego idiomu Mozarta. Zostawmy jednak wytykanie palcem wpływów w uczniowskich kompozycjach – w tym przypadku nie wydaje się to konieczne, bo utwór Mendelssohna broni się swoimi oryginalnymi możliwościami ekspresyjnymi.

Po *Sinfonii* pora na *Koncert skrzypcowy g-moll* Maxa Brucha – „jedyne przebój” tego autora, co wielce irytowało go przez całe życie. Bruch był bowiem twórcą nietuzinkowym, a *Koncert* jest jednym z trzech jego dzieł utrzymanych w tym gatunku. Niemiec padł ofiarą mitologizującego mechanizmu tworzenia kanonu: Joseph Joachim, który był bodaj największym skrzypkiem niemieckim swojej epoki (i który miał swój udział w ostatecznej formie *Koncertu*) w znanej anegdocie dokonał patetycznego aktu postawienia utworu w panteonie obok dzieł Beethovena, Mendelssohna i Brahmsa. Tak już zostało. Bruch tworzył równolegle z ostatnim z wymienionych kompozytorów i podzielał jego poglądy estetyczne (także przez dwadzieścia lat, o które przeżył autora *Ein Deutsches Requiem*, gdy były już drastycznie *passées*). *Koncert* jest dziełem jego młodości, czasów, w których piastował muzyczne kierownictwo na nadreńskim dworze w Koblencku. Warto wiedzieć, że o ile większość działalności Brucha przebiegała w zachodnich Niemczech, to w latach osiemdziesiątych zajmował pozycję dyrygenta w pruskim Wrocławiu. To jeszcze jeden przykład wzajemnego przeplatania się historii Niemiec i Polski, którego budujący aspekt podkreśla przyznawana nagroda.

Układ koncertu nie jest typowy – otwiera go rodzaj preludium (*Vorspiel*) o nastroju pełnego determinacji tragizmu. Jak w formie sonatowej pojawia się później liryczny, miłosny wręcz drugi temat. Muzyka ta nie jest jednak rozwijana w sensie formalnym,

ale w pesymistycznym geście powraca do punktu wyjścia. Na dziewiętnastowiecznym koneserze formalistycznie przygotowana część druga – *Adagio* – musiała robić ogromne wrażenie, szczególnie że jest to muzyka gęsto spleciona ze świetnie wymyślonych melodii, którą orkiestra wraz z solistą odmieniają przez wariacyjno-kontrapunktyczne przypadki. W finale znajdziemy realizację idiomu „cygańskiego”, który był najlepszym sposobem na dodanie kompozycji „pieprzu” i znalazł swoje miejsce w finałach wielu koncertów epoki. Najlepiej słuchać tej części jako formy sonatowej z zupełnie zmarginalizowanym przetworzeniem. Utwór usłyszymy w opracowaniu na orkiestrę smyczkową Bernarda Rofego z Australian Chamber Orchestra. Zespół prawykonał tę wersję na początku bieżącego roku, z Ilyą Gringoltsem jako solistą.

Można się posunąć do stwierdzenia, że *Carmen* Georges’a Bizeta jest również „jedynym” przebojem kompozytora. Różnica polegała na tym, iż francuski twórca zmarł nagle zaraz po jej premierze (w czym niemałą rolę odegrało przepracowanie), nie doświadczając kosmicznego powodzenia, jakim cieszyło się dzieło przez kolejne sześćdziesiąt lat. Usłyszymy dziś suitę baletową skomponowaną na motywach z opery Bizeta, autorstwa Rodiona Szczedriny. Przedstawienie, w którym primadonną była jego żona, Maja Plisiecka, miało premierę w 1967 roku. Na tle innych parafraz *Carmen* suita Szczedriny wyróżnia się dwudziestowiecznym błyskiem orkiestracyjnym. Zamiast instrumentów dętych słyszymy bardzo rozbudowaną sekcję perkusyjną, która nieraz nadaje melodiom odcień groteski, dobrze znany z muzyki XX wieku. Jest to jednak zabieg bardzo łagodny i trudno powiedzieć, by kompozycja raziła czymś dzisiejszego słuchacza. Niezasadne wydają się oskarżenia o wulgaryzm czy pastisz, które formułowali krytycy. Do odbioru może nas wręcz zachęcić to, że wystawienie baletu podrażniło czułe punkty cenzorów, takie jak: znieważenie klasyka, rażące podteksty seksualne, plagiat i, oczywiście, modernizm.

Wśród melodii potraktowanych na sposób kolażowy (ich kolejność obca jest operze) wyróżnić można *Zmianę warty*, w której ma miejsce przewrotna gra rytmiczna. Ciekawie rozbudowana jest też muzyka z finału II aktu (skrajne części nr 6). Generalnie rzecz biorąc, wariantowanie z reguły ogranicza się do elementu kolorystycznego, co dodaje melodiom humoru i przygotowuje je z nieco osłuchanego już romantycznego kontekstu. Nie trzeba chyba wspominać, że *Suita* jest najpopularniejszym utworem Szczedriny.

Szymon Atys

A close-up portrait of a man with dark hair and a light beard, wearing a white shirt and a dark jacket. He is looking slightly to the left. A thin yellow line curves across the right side of the image.

20.10

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

**Georgijs Osokins
i NFM Filharmonia
Wrocławska**

Georgijs Osokins, fot. archiwum artysty

Joel Sandelson – dyrygent
Georgijs Osokins – fortepian
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Uwertura do baletu Twory Prometeusza op. 43 [5']

IV Koncert fortepianowy G-dur op. 58 [35']

I. *Allegro moderato*

II. *Andante con moto*

III. *Rondo. Vivace*

Richard Wagner (1813–1883)

Preludium do I aktu dramatu muzycznego Parsifal WWV 111 [15']

Jean Sibelius (1865–1957)

VII Symfonia C-dur op. 105 [23']

Urodzony w 1995 roku łotewski pianista Georgijs Osokins zyskał sławę i uznanie występami podczas Konkursu Chopinowskiego. Wraz z NFM Filharmonią Wrocławską artysta zaprezentuje swoją interpretację jednego z koncertów fortepianowych Ludwiga van Beethovena. Za pulpitem dyrygenckim stanie Joel Sandelson, triumfator Herbert von Karajan Young Conductors Award w 2021 roku.

W mitologii greckiej Prometeusz był jednym z tytanów. Ze względu na wykradzenie bogom ognia i przekazanie go ludziom uznawano go za opiekuna rzemiosł i symbol postępu. Nic dziwnego, że jego postać okazała się inspirująca dla Ludwiga van Beethovena, który poświęcił mu swoje jedyne dzieło baletowe, zatytułowane *Twory Prometeusza*. Początkowo muzykę napisać miał autor libretta, kompozytor Salvatore Viganò, jednak prędko uznał, że przedsięwzięcie wykracza poza ramy jego talentu i z tego powodu zwrócił się do Beethovena. Utwór wystawiono po raz pierwszy w 1801 roku w wiedeńskim Burgtheater. Podczas koncertu w Narodowym Forum Muzyki zabrzmiał orkiestrowy wstęp do niego. Rozpoczyna się on powolnym, uroczystym otwarciem w tempie *adagio*, granym przez całą orkiestrę. Następnie smyczki

rozpoczynają kolejny odcinek, tym razem utrzymany w żywym tempie *allegro con brio*. Kolejną, wznoszącą i pełną optymizmu, myśl muzyczną wprowadzają instrumenty dęte drewniane. Beethoven zaskakuje odbiorcę także nagłymi synkopami, czyli akcentami pojawiającymi się na słabych częściach taktu.

IV *Koncert fortepianowy G-dur* Beethovena po raz pierwszy zaprezentowano w 1807 roku podczas prywatnego występu w posiadłości patrona artysty, księcia Franza Josepha von Lobkowitza. Publiczność miała okazję posłuchać go rok później w Theater an der Wien podczas niezwykłego koncertu. Prawykonano wtedy także V i VI *Symfonię* oraz *Fantazję chóralną*, a kompozytor podjął się zagrania partii solowej. Niedługo później jego słuch pogorszył się tak bardzo, że okazało się, że był to jego ostatni publiczny występ w charakterze pianisty. Chociaż *Koncert G-dur* jest dziełem lekkim, lirycznym i pozbawionym bardziej dramatycznych akcentów, to zawiera wiele rewolucyjnych elementów, jak prezentacja głównego materiału przez fortepian, a nie przez orkiestrę, czym odbiega od dotychczasowej praktyki w koncertach instrumentalnych. W drugiej części gwałtowne wejścia smyczków przeciwstawione są łagodnej i lirycznej partii fortepianu. Narracja stopniowo uspokaja się, a jeden z wczesnych biografów kompozytora porównał ten fragment do obrazu Orfeusza poskramiającego dzikie bestie. Finał, z charakterystycznym, rytmicznym i dowcipnym motywem wprowadzanym przez smyczki, utrzymany jest w formie ronda. Soliście towarzyszy w tym dziele niewielka orkiestra. Choć doczekało się ono przychylnego przyjęcia ze strony krytyków, to po prawykonaniu popadło we względne zapomnienie. *Koncert G-dur* przywrócił do repertuaru Felix Mendelssohn Bartholdy, który wykonał go w Lipsku w 1836 roku.

Drugą część koncertu otworzy dostoyny, surowy wstęp do *Parsifala*, który okazał się ostatnim ukończonym utworem Richarda Wagnera. Dzieło wystawiono w 1882 roku w teatrze w Bayreuth. Kompozytor nie nazwał go zresztą operą ani dramatem muzycznym, a uroczystym misterium scenicznym. *Preludium* zawiera kilka elementów powracających w dalszym rozwoju akcji i podzielone jest na trzy odcinki. W pierwszym z nich Wagner wprowadza motyw symbolizujący odkupienie win. Po pauzie generalnej trąbka wprowadza motyw Graala. Jest to cytat z *Dreźnieńskiego amen*, melodii liturgicznej, którą kompozytor darzył wielkim sentymentem. Pojawia się ona także w dwóch innych jego utworach – w *Zakazie miłości* oraz w *Tannhäuserze*. Uroczysty motyw wiary prezentowany jest przez trąbki i waltornie. Trzecią sekcję inicjuje solo rożka angielskiego na tle tremolo smyczków. Uwagę zwraca w tym

wstępie także specyficzna surowa orkiestracja oraz niejednoznaczność harmoniczna, powodująca ciągłe wahania wyrazu muzyki.

W finale koncertu artyści zaprezentują jednoczęściową *VII Symfonię C-dur* Jeana Sibeliusa z 1924 roku. Fina fascynowała twórczość Wagnera, a zaraz na początku tego utworu pojawia się aluzja do jednej z jego powszechnie rozpoznawanych kompozycji – *Tristana i Izoldy*. Dwukrotnie pojawia się tu także motyw zapożyczony z *Parsifala*. Symfonia zbudowana jest w niezwykle specyficzny sposób, składa się z kilku sekcji kontrastujących ze sobą pod względem temp i nastrojów. Do najbardziej charakterystycznych elementów tej kompozycji należy uroczysty, chorałowy temat grany przez puzony, nazywany „tematem Aino” (tak miała na imię żona kompozytora), który powraca trzykrotnie w przebiegu narracji. Znajdziemy tu również melancholijną melodię na flety i klarnety, odcinki heroiczne, a także żartobliwe, w których odgłosy instrumentów dętych drewnianych przywodzą na myśl świergot ptaków. Całość kończy uroczysta, triumfalna i świetlista apoteoza w tonacji C-dur, którą Sibelius niespodziewanie urywa. To niezwykle, zaskakujące i poruszające arcydzieło. Chociaż fiński kompozytor żył jeszcze ponad trzy dekady po jego ukończeniu, *Siódma* okazała się jednym z ostatnich jego utworów. Przez wiele lat pracował co prawda nad *VIII Symfonią*, jednak nie był z niej zadowolony i ostatecznie zniszczył rękopis.

Oskar Łapeta



21.10

sobota, 18.00
NFM, Sala Główna

Tribute to Stan Getz

Piotr Baron, fot. archowum artysty

Marek Wroniszewski – dyrygent
Piotr Baron – saksofon tenorowy
Łukasz Żyta – jazzowy zestaw perkusyjny
NFM Orkiestra Leopoldinum

Program:

Eddie Sauter (1914–1981)

Focus (1961) – suita na saksofon tenorowy, kwintet smyczkowy, harfę i jazzowy zestaw perkusyjny, napisana dla Stana Getza

Krzysztof Herdzin (*1970)

Tribute to Stan Getz (2021) – suita na saksofon tenorowy, kwintet smyczkowy, harfę i jazzowy zestaw perkusyjny, napisana dla Piotra Barona

Energia będzie przepływać, kumulować się i wybuchać. Tkwiący w utworach potencjał uwolnią zawsze głodni artystycznych wyzwania muzycy NFM Orkiestry Leopoldinum pod dyрекcją Marka Wroniszewskiego oraz wirtuoz saksofonu tenorowego Piotr Baron. Nie zabraknie też miejsca dla najważniejszej postaci tego wieczoru – pocujemy bowiem obecność ikony amerykańskiego jazzu i saksofonowej legendy – Stana Getza.

Mimo późno rozpoczętej nauki gry na saksofonie zdobyte umiejętności szybko pozwoliły mu na debiut na dużej scenie. W roku 1943, jako szesnastolatek, Stan Getz dołączył do zespołu puzonisty i wokalisty Jacka Teagardena. Wielki talent pozwolił muzykowi na występowanie u boku gwiazd, takich jak Stan Kenton, Jimmy Dorsey i Benny Goodman. Przełom w jego karierze przyniosła gra w The Second Herd, orkiestrze Woody'ego Hermana, w której współtworzył sekcję saksofonową (ta zdobyła później popularność jako The Four Brothers). Wkrótce muzyk przekonał się, że jest gotowy na rozwój kariery solowej – w tym czasie współpracował między innymi z pianistą Horacem Silverem, gitarzystą Jimmym Raneyem czy puzonistą Bobem Brookmeyerem. W roku 1958 Getz opuścił Amerykę i na trzy lata przeniósł się do Kopenhagi, gdzie występował w słynnym klubie Jazzhus Montmartre.

Powrót do USA poprzedziło jedno z najważniejszych wydarzeń w jego karierze. W roku 1961 nagrał *Focus* – suitę, którą zamówił u kompozytora i aranżera Eddiego

Sautera. Zlecenie nie zawierało wskazówek co do kształtu czy charakteru kompozycji – Getz dał Sauterowi całkowicie wolną rękę. Trudna sytuacja rodzinna nie pozwoliła saksofoniście uczestniczyć w sesjach nagraniowych zespołu – dopiero po czasie, ze słuchawkami na uszach, Getz dograł swoje improwizowane wejścia. Efekt przerósł oczekiwania muzyków. Powstał utwór, który w niespotykany dotąd sposób łączył brzmienie kwintetu smyczkowego z partią saksofonu tenorowego. Nawiązania do muzyki klasycznej nie kończą się na orkiestracji suity – w temacie otwierającego ją utworu *I'm Late, I'm Late* Sauter umieścił cytaty z drugiej części *Muzyki na smyczki, perkusję i czeleste* Béli Bartóka. Tym gestem chciał uhonorować węgierskiego mistrza, który wspierał go na wczesnych etapach artystycznej drogi. Getz znakomicie odnalazł się w zaproponowanych pomysłach aranżacyjnych, a współpraca dała spektakularny efekt – spodobała mu się zresztą na tyle, że po latach nazwał Focus ulubionym spośród zrealizowanych przez niego albumów. Również w opinii krytyki projekt Getza i Sautera z początku lat sześćdziesiątych stał się szczytowym punktem karier obydwu artystów.

Muzykiem, który w pierwszej części koncertu zmierzył się z legendarną partią nagrałą oryginalnie przez Getza będzie Piotr Baron, jeden z czołowych saksofonistów tworzących polską scenę jazzową. Tak jak sam Stan Getz, swój profesjonalny debiut zaliczył on jeszcze jako nastolatek. Niedługo później, w roku 1978, zdobył wyróżnienie na festiwalu Jazz Nad Odrą, a po dwóch latach został laureatem drugiej nagrody tej imprezy. Na fonograficzny dorobek Barona składa się ponad sto albumów, w tym dziesięć własnych wydawnictw. Przez niemal pięć dekad działalności artystycznej współpracował z największymi gwiazdami sceny jazzowej w kraju i za granicą, takimi jak: Bo Stief, Jasper van't Hof, Ray Charles, Art Farmer, James Newton, Al Porcino, Billy Harper, David Murray, Kevin Mahogany, Victor Lewis, Roy McCurdy, John Hicks, Jon Mayer, Eddie Henderson, Zbigniew Namysłowski, Tomasz Stańko, Henryk Majewski, Henryk Miśkiewicz, Wojciech Karolak, Zbigniew Lewandowski, Jan „Ptaszyn” Wróblewski, Janusz Muniak czy pianista, kompozytor i dyrygent Krzysztof Herdzin.

Ostatni z wymienionych artystów zaprosił Piotra Barona do wzięcia udziału w 2010 roku w sesjach nagraniowych do albumu *Looking for Balance*. Saksofonista przyjął zaproszenie i płyta stała się kolejnym z licznych w jego dorobku przedsięwzięć z pogranicza klasyki i jazzu, zdobywając w dodatku nominację do nagrody Fryderyki 2012. Przy projekcie *Tribute to Stan Getz* rolesię odwróciły – tym razem to Baron wyszedł z inicjatywą i zaprosił do współpracy Herdzina, prosząc bydgoskiego pianistę o stworzenie

suity utkanej z utworów Getza. Jak tłumaczył potem w jednym z wywiadów radiowych, Herdzin przystał na jego pomysł z jednym tylko zastrzeżeniem: to saksofoniści musieli dokonać selekcji kompozycji, które miałyby wejść w skład suity. Okazało się, że zadanie to nie było łatwe, ale z pomocą przyjaciół udało się skompletować odpowiedni materiał. *Tribute to Stan Getz* Krzysztofa Herdzina to kompozycja przeznaczona na saksofon tenorowy, kwintet smyczkowy, harfę i zestaw perkusyjny – czyli na skład identyczny, jak w przypadku skomponowanego sześćdziesiąt lat wcześniej *Focus* Eddiego Sautera. Słuchając obydwu utworów, należy pozostać czujnym – melodie i tematy swobodnie krążą między muzykami, a oryginalny dobór instrumentów dostarcza wielu brzmieniowych doznań. Warto poznać cenne pomysły Getza i przekonać się, jak wielki wpływ miał i wciąż ma na pokolenia muzyków jazzowych.

Agnieszka Szynk



26.10

czwartek, 19.00
NFM, Sala Kameralna

Jazz Suite

LutosAir Quintet, fot. Łukasz Rajchert

Lutos AirQuintet:

Jan Krzeszowiec – flet

Mateusz Żurawski – obój

Maciej Dobosz – klarnet

Alicja Kieruzalska – fagot

Mateusz Feliński – waltornia

Program:

Gunther Schuller (1925–2015)

Suite [6']

I. *Prelude*

II. *Blues*

III. *Toccata*

Amy Beach (1867–1944)

Pastorale for Wind Quintet op. 151 [4']

Jan Sanejko (*1984)

Nighthawks (prawykonanie)

William Grant Still (1895–1978)

Miniatures [13']

I. *I Ride an Old Paint*

II. *Adolorido*

III. *Jesus Is A Rock In The Weary Land*

IV. *Yaravi*

V. *Frog Went a-Courting*

Mike Mower (*1958)

Jazz Suite [15']

I. *In the Style of Dixieland*

II. *In the Style of Bepop*

III. *In the Style of a Coltrane Ballad*

IV. *In the Style of a Monk Ballad*

V. *In the Style of Bossa Nova*

Można śmiało powiedzieć, że wszechstronność i otwartość na repertuarowe wyzwania stoją u podstaw działalności LutosAir Quintet. Tym razem wrocławski zespół pokaże słuchaczom jazzową stronę swych muzycznych poszukiwań. Aby usłyszeć i doświadczyć jak najwięcej, na kilka chwil przeniesiemy się do Ameryki lat czterdziestych, a wspomnienia z tej podróży skonfrontujemy później z dziełami młodszymi i najmłodszymi – czeka nas bowiem prawykonanie jednego utworu.

Na początku koncertu muzycy LutosAir Quintet rozkodują termin *Third Stream*, którym po raz pierwszy posłużył się amerykański kompozytor, dyrygent, świetny waltornista i flecista Gunther Schuller w czasie swojego wykładu na Uniwersytecie Brandeisa w roku 1957. Z pomocą tego pojęcia artysta opisał zjawisko będące efektem intensywnego zbliżenia między dwoma nurtami muzyki – jazzem i klasyką. Ich mariaż dał w efekcie nową jakość – wypadkową technik i praktyk mających swe korzenie w obu gatunkach. Do tego nowego połączenia entuzjastycznie podchodzili pianista John Lewis, puzonista J.J. Johnson czy kompozytor i aranżer Bill Russo. Również spod ręki samego Schullera wyszło wiele utworów, w których odnajdziemy elementy zachodniej muzyki artystycznej i jazzu; były to między innymi *Transformation* na zespół jazzowy (1957), *Concertino* na kwartet jazzowy i orkiestrę (1959) czy napisane w tym samym czasie *Abstraction* na dziewięć instrumentów. Zwiastuny tych zainteresowań znajdziemy również we wcześniejszych jego utworach, jak choćby w napisanej przez niespełna dwudziestoletniego Schullera trzyczęściowej *Suite* (I – *Prelude*, II – *Blues*, III – *Toccata*), którą LutosAir Quintet rozpocznie swój występ.

Artyści postanowili przypomnieć też postać nietuzinkową, której wielki muzyczny talent nie zawsze odpowiadał kulturowym normom Ameryki drugiej połowy XIX wieku. Amy Beach była cudownym dzieckiem. Przyszła na świat w roku 1867 w Henniker w północno-wschodniej części Stanów Zjednoczonych i już w wieku kilku lat śpiewała, grała na pianinie i sama tworzyła muzykę. Gigantycznym sukcesem młodej pianistki był debiut w roku 1883 – jako szesnastolatka wystąpiła w Boston Music Hall, wykonując *Rondo Es-dur* Chopina i *Koncert fortepianowy g-moll* Ignaza Moschelesa z orkiestrą prowadzoną przez Adolfa Neuendorffa. Rozpędzając się karierę wyhamowało zawarte dwa lata później małżeństwo – artystka skupiła się wówczas na komponowaniu i ograniczyła publiczne występy do dwóch rocznie (do aktywniejszego koncertowania powróciła dopiero po śmierci męża). W wykonaniu LutosAir Quintet zabrzmiał *Pastorale for Wind Quintet* op. 151 z roku 1941, jedno

z ostatnich dzieł Amy Beach. Oparła je na szkicach wcześniejszego utworu, napisanego w leśnej rezydencji artystycznej MacDowell Colony. W drobnych rozmiarów kwintecie odnajdziemy przede wszystkim atmosferę spokoju i ukojenia, wywołaną kontaktem z naturą, blisko której kompozytorka pozostawała przez całe swoje życie.

Kolejny utwór nieprzypadkowo znalazł się w towarzystwie dzieła Beach z roku 1941. Niemal w tym samym czasie Edward Hooper tworzył swój najśłynniejszy i najbardziej charakterystyczny obraz, czyli *Nighthawks*. Bez trudu przywołujemy z pamięci przeszkloną, jasną restaurację, wyraźnie kontrastującą z mrokiem wieczornej ulicy. Jej milczący goście znaleźli w niej bezpieczny azyl – miejsce, do którego uciekli przed zapadającą nocą. Ta pełna tajemnicy, frapująca scena zainspirowała Jana Sanejkę do napisania utworu o tym samym tytule. Kompozytor jest zdobywcą wielu nagród, między innymi w Konkursie Kompozytorskim im. Zygmunta Mycielskiego czy Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim w ramach Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie. W jego dorobku ważne miejsce zajmuje muzyka ilustracyjna, tworzona na potrzeby filmu i gier komputerowych.

Program koncertu pełen jest fascynujących, nie zawsze dobrze poznanych postaci muzycznego świata. Jego kolejnym bohaterem jest William Grant Still, urodzony w 1895 roku w Missisipi amerykański kompozytor i dyrygent o nieprzecenionych zasługach dla rozwoju i popularyzacji twórczości czarnoskórych artystów. W historii zapisał się jako pierwszy Afroamerykanin, który zadyrygował występem profesjonalnej orkiestry symfonicznej w Stanach Zjednoczonych. Dopiero po ukończonych studiach medycznych zdobył wykształcenie muzyczne – był studentem George’a Whitefielda Chadwicka, a następnie trafił pod skrzydła Edgara Varèse’a (w okresie największej radykalizacji jego języka muzycznego). Tajemnic nie miała przed nim również muzyka popularna – jako aranżer Still współpracował między innymi z Paulem Whitemanem. Jego różnorodny dorobek obejmował niemal dwieście utworów, w tym pięć symfonii, cztery balety, dziewięć oper, ponad trzydzieści dzieł chóralnych. W wykonaniu LutosAir Quintet usłyszymy próbkę jego kameralistyki. Początkowo *Miniatures* kompozytor rozpiął na flet, obój i fortepian; wersja na kwintet dęty powstała w roku 1963. Utwór zadedykowano małżeństwu – brytyjskiemu dyrygentowi i wiolonczeliście sir Johnowi Barbirollemu i jego żonie, oboistce Evelyn. Pięcioczęściowa suita została oparta na tradycyjnych pieśniach pochodzących z obu Ameryk – w kontrastujących stylistycznie ogniwach odnajdziemy muzykę z obszarów USA, Meksyku i Peru.

O stylistycznej różnorodności można mówić także w kontekście *Jazz Suite* napisanej w 2010 roku przez Mike'a Mowera – utwór ten usłyszymy na zakończenie koncertu. Zgodnie z zamysłem kompozytora dzieło składa się z pięciu części – autonomicznych segmentów przeznaczonych do wykonania w dowolnej kolejności. Wszystkie ustępy są utrzymane w innych stylach: znajdziemy tu zarówno wpływy żywej i pogodnej muzyki dixielandowej z lat trzydziestych, idiomatycznego dla Charliego Parkera stylu bebop pochodzącego z lat czterdziestych i pięćdziesiątych, dwa ogniwa wzorowane na stylu Theoloniusa Monka i Johna Coltrane'a, jak i brazylijską bossa novę. Utwór sprawdzi się idealnie jako finał – dzięki solówkom każdy z muzyków będzie miał szansę, by po raz ostatni tego wieczoru w pełni załśnił przed publicznością.

Agnieszka Szynk



27.10

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

Requiem

NFM Filharmonia Wrocławska, fot. Łukasz Rajchert

Andrzej Kosendiak – dyrygent

Soliści

Chór NFM

Lionel Sow – kierownictwo artystyczne Chóru NFM

NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Arvo Pärt (*1935)

Cantus in memoriam Benjamin Britten [6']

The Deer's Cry [5']

Salve Regina [10–12']

Luigi Cherubini (1760–1842)

Requiem d-moll [45']

I. *Introitus e Kyrie*

II. *Graduale*

III. *Dies Irae*

IV. *Offertorium*

V. *Sanctus*

VI. *Pie Jesu*

VII. *Agnus Dei*

Kiedy Arvo Pärt wspomina swoje dzieciństwo, opowiada czasem o tym, jak zaczynała się jego przygoda z grą na fortepianie. W jego rodzinnym domu stał stary, uszkodzony instrument, na którym można było grać wyłącznie dźwięki w niskim i wysokim rejestrze – ten środkowy był niesprawny. Młody kompozytor, nieprzejawiający jeszcze wcale wyjątkowych muzycznych zdolności, był zmuszony podejmować swoje pierwsze muzyczne próby, raz to łupiąc w głębokie basy, raz dokuczając pozostałym domownikom przeszywającymi tonami uderzanymi prawą ręką. Równie ostre skrajności występujące w repertuarze sakralnym znajdziemy w programie koncertu Chóru NFM i NFM Filharmonii Wrocławskiej. Zaraz po dziełach Estończyka, którym nie bez przyczyny przypięto etykietkę „religijnego minimalizmu”, usłyszymy majestatyczne opracowanie mszy żałobnej Włocha Luigiego Cherubiniego.

„Dlaczego dzień, w którym zmarł Benjamin Britten – 4 grudnia 1976 roku – tak bardzo mnie poruszył? (...) Zrodziło się we mnie niewyjaśnialne poczucie winy, więc

nawet... Dopiero co odkryłem Brittena dla siebie. Tuż przed tym, jak umarł, zacząłem doceniać niezwykłą czystość jego muzyki – miałem wrażenie, że jest to ta sama czystość, która jest też obecna w balladach Guillaume'a de Machauta. Poza tym od dawna chciałem poznać Brittena osobiście – to się już nie wydarzy” – pisał Pärt o okolicznościach powstania *Cantus in Memoriam Benjamin Britten*. Napisany w 1977 roku ku czci wybitnego angielskiego kompozytora utwór ukształtowany jest w formie kanonu – głosy orkiestry wchodzą kolejno z tą samą melodią, czasem w różnych tempach. O tym, że mamy do czynienia z medytacją na temat śmierci nie pozwolą zapomnieć towarzyszące nam przez cały czas trwania utworu uderzenia żałobnego dzwonu.

Kolejny utwór programu napisany został aż czterdzieści lat później – w 2007 roku. W motecie *The Deer's Cry* na chór *a cappella* Arvo Pärt opracował fragment tekstu irlandzkiej modlitwy – przypisywanej tradycyjnie samemu św. Patrykowi, patronowi tego kraju – mającej, jak się wierzy, chronić przed złem. Znana jest ona także pod irlandzką nazwą *Faeth Fiadha* lub *Pancerz św. Patryka* albo *Lorica*. Według legendy zapisanej w jedenastowiecznych manuskryptach, kiedy misjonarz i jego towarzysze zmierzali do Tary, żeby krzewić wiarę, została urządzona przez pogan zasadzka i właśnie ta modlitwa zmówiona przez świętego miała sprawić, że on i jego towarzysze uniknęli niebezpieczeństwa, ukazując się napastnikom pod postacią łani i jelenia. Modlitwa w muzycznej wersji Pärta to bardzo prosty, krótki, kontemplacyjny utwór. Jak w wielu innych swoich dziełach z początku XXI wieku kompozytor ekspozuje w nim zależności tonalne między dźwiękami, jednocześnie dystansując się od założeń najczęściej kojarzonego z nim stylu tintinnabuli, ukształtowanego w latach siedemdziesiątych XX wieku.

Ostatnim dziełem Arvo Pärta w programie jest opracowanie maryjnego hymnu *Salve Regina*. Jego pierwotna wersja, przeznaczona na chór mieszany i organy, została stworzona w 2001 roku z okazji 1150. rocznicy powstania opactwa w Essen. Artysta wrócił do niego po dziesięciu latach i, żeby uświetnić 150. rocznicę zjednoczenia Włoch, stworzył wersję na chór, czeleść i orkiestrę smyczkową. W utworze zaskakuje metrum – jest to taneczne 3/4. Na początku śpiew jest cichy i miarowy, z czasem zaczyna dziać się coraz więcej, na początku w partii orkiestry. Wszystko powoli zmierza do kulminacji. „Pod muzycznym względem – pisał autor – *Salve Regina* mógłby zostać porównany do leja – jak w leju kompozycja rozpoczyna się jakby dużymi okręgami, które powoli skręcają, stają się bardziej skoncentrowane i mocne, aż w końcu osiągają najgłębszy punkt”.

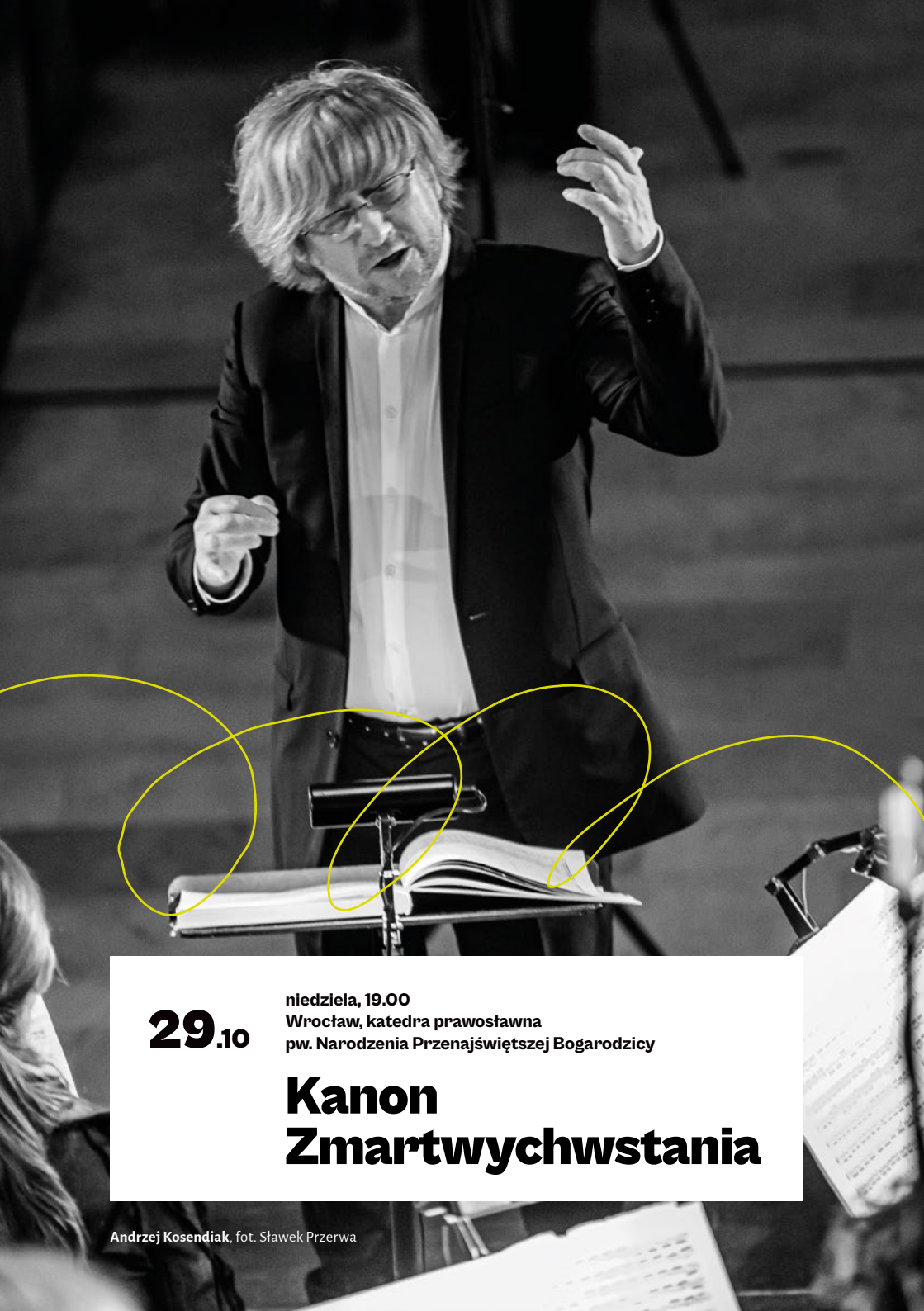
W przeciwieństwie do Arvo Pärta działający przede wszystkim we Francji Luigi Cherubini nie od razu uczynił komponowanie muzyki religijnej swoim głównym zajęciem, a pierwszą część przypadającej w dużej mierze jeszcze na XVIII stulecie kariery poświęcił twórczości operowej. Zasłużył sobie tym nawet u samego Beethovena na miano największego kompozytora dzieł dramatycznych w Europie. Na początku XIX wieku wydawało się nawet, że w ogóle wycofa się z działalności kompozytorskiej, kiedy zaangażował się w realizację swoich zainteresowań botanicznych i malarskich. Przełomowe znaczenie przypisuje się często pobytowi Cherubiniego w pałacu księcia de Caraman w Chimay. To tam miał zostać poproszony o stworzenie muzyki, która mogłaby zostać wykonana w kościele w święto świętej Cecylii. W odpowiedzi na prośbę kompozytor opracował fragment *ordinarium missae* – *Kyrie* i część *Gloria*, które w 1809 roku weszły w skład pierwszej napisanej przez niego mszy. Spośród dorobku w obszarze muzyki sakralnej, który znacząco wzbogaciły dzieła napisane później, na czoło wysuwają się dwa opracowania *Requiem*.

Requiem d-moll stanowiło drugie podejście Luigiego Cherubiniego do tej formy. Pierwsze opracowanie mszy żałobnej napisał w 1816 roku – stanowiło ono realizację rządowego zamówienia na utwór upamiętniający zamordowanie króla Francji Ludwika XVI w trakcie rewolucji. Powstało wtedy zachwycające dzieło, które na lata zmonopolizowało paryskie pogrzeby. Osiemnaście lat później arcybiskup sprzeciwił się jednak wykonaniu go podczas mszy pogrzebowej kompozytora François-Adriena Boieldieu ze względu na wykorzystanie w utworze głosów żeńskich. W 1836 roku Cherubini stworzył więc nowe opracowanie na chór męski i orkiestrę.

Nie jest ono aż tak monumentalne, jak to sprzed dwudziestu lat – atmosfera żałoby nawet zyskuje tu chwilami charakter dość intymny, choć oczywiście nie da się jej porównać z emocjonalną oszczędnością Arvo Pärta. Użycie wyłącznie głosów męskich przez Cherubiniego pociągnęło za sobą również takie zinstrumentowanie kompozycji, które wzmacnia niski rejestr głosów orkiestrowych i daje bogate, ciepłe brzmienie, szczególnie eksponowane w otwierających mszę *Intorcie* i *Kyrie*. W następującej potem części *Graduale* po raz drugi podczas koncertu usłyszymy chór śpiewający *a cappella*. Uzyskany w ten sposób efekt wyciszenia sprawia, że poraża następujący wybuch orkiestrowego *tutti* znakujący nadejście Dnia sądu – *Dies Irae*. Jest to najdłuższa część utworu, w której Cherubini w pełni daje upust swojemu zmysłowi dramatycznemu, z którego przecież jako kompozytor operowy słynął. Dopiero w jej ostatnim fragmencie powraca atmosfera wyciszonej medytacji. Zaskakująco

pogodnie, dziarsko nawet, rozpoczyna się *Offertorium*, a Włoch popisuje się tu kontrapunktycznym kunsztem, wkomponowując w tę część fugę. Podobnie zaczyna się *Sanctus*, z tym, że atmosfera jest tu jeszcze bardziej podniosła. *Pie Jesu* mocno przypomina *Graduale* i znowu włoski kompozytor niezwykle oszczędnie wykorzystuje tu środki orkiestrowe. W zamykającym *Requiem Agnus Dei* na moment powraca dramatyczna potęga brzmienia, z którą obcowaliśmy chociażby w *Dies Irae*. Całość kończy się jednak w najcichszej dynamice, a posępny pasaż fagotu na zakończenie zdaje się podkreślać ogólny pesymizm utworu pisanego przez Cherubiniego z myślą o wykonaniu go na swoim własnym pogrzebie.

Barnaba Matusz



29.10

niedziela, 19.00
Wrocław, katedra prawosławna
pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogarodzicy

Kanon Zmartwychwstania

Andrzej Kosendiak, fot. Sławek Przerwa

Andrzej Kosendiak – dyrygent
Wrocław Baroque Ensemble
Aldona Bartnik, Aleksandra Turalska – soprany
Piotr Olech, Daniel Elgersma – kontratenory
Maciej Gocman, Florian Cramer – tenory
Volodymyr Andrushchak, Tomáš Král – basy

Program:

Mykoła Dylecki (ok. 1630?–1690?)

Реквіяльна (pol. *Liturgia Rekwiálna*) [25']

- I. Єдинородний Сину (*Jednorodzony Synu*)
- II. Ектенія мала (*Litania błagalna*)
- III. Придіте поклонімся (*Przyjdźcie i ukłońmy się*)
- IV. Трисвяте (*Święty Boże*)
- V. Аллилуйя (*Alleluja*)
- VI. Сугуба ектенія (*Litania błagalna*)
- VII. Херувимська піснь (*Pieśń Cherubinów*)
- VIII. Милость мира (*Łaska pokoju, ofiara pochwały*)
- IX. Достойно єсть (*Godne jest*)

Воскресеньський канон (pol. *Kanon Zmartwychwstania*) [17']

- I. Воскресения день (*Dzień Zmartwychwstania*)
- III. Приидите, пиво пиєм новое (*Przyjdźcie, pijmy więc napój nowy*)
- IV. На Божии стражи (*W Boskiej straży*)
- V. Утренюєм утреннюю глибоку (*Poranna modlitwa*)
- VI. Сниде в преисподняя, (*Zstąpiłeś w otchłanie ziemi*)
Стихиря: Воскрес Исус от гроба (*Powstał Jezus z grobu*)
- VII. Отроки от пеци избавивый (*Młodzieńców od pieca wybawił*)
- VIII. Сей нареченный и святыи день (*Dzień ten dniem świętym nazwano*)
- IX. Светися, светися новый Иеросалиме (*Zajaśniej, zajaśniej, nowe Jeruzalem*)
Плотию уснув (*Zasnąłeś w ciele jako martwy*)

Włosko-polskie relacje muzyczne, znaczące już w epoce Renesansu, w Baroku jeszcze uległy wzmocnieniu. Już w XVI wieku repertuar wawelskiej kaplicy królewskiej pełen był muzyki sakralnej z Półwyspu Apenińskiego (przede wszystkim tej Palestriny). W 1596 roku stolica kraju została przeniesiona do Warszawy i już w 1628 zorganizowano na warszawskim dworze królewskim włoski teatr operowy. Spośród kompozytorów z Włoch aktywnych w XVII wieku w naszym kraju wystarczy wymienić twórców takich jak Luca Marenzio, Giovanni Francesco Anerio, Marco Scacchi i Tarquinio Merula. Polscy wybitni kompozytorzy tworzący pod włoskimi wpływami w tym czasie to m.in. Mikołaj Zieleński, Marcin Mielczewski, Bartłomiej Pękiel, Adam Jarzębski czy Jacek Różycki. Rozpropagowanie muzyki włoskiej nad Wisłą pozwoliło krzewić jej fenomen dalej na wschód, czy raczej, z włoskiej perspektywy, do której nie jesteśmy przyzwyczajeni, dalej na północ – do Moskwy. Tradycje prawosławnych w większości Słowian Wschodnich były bowiem zupełnie odmienne od polskich.

Kiedy w 988 roku, za panowania Włodzimierza Wielkiego z dynastii Rurykowiczów, Ruś Kijowska przyjęła chrzest, nowo utworzona w Kijowie kościelna metropolia podporządkowana została patriarchatowi w Konstantynopolu. Przez kolejne dziesięciolecia Włodzimierz, a następnie jego synowie, opanowywali sąsiednie terytoria, szerząc równocześnie nową wiarę, która wkrótce stała się fundamentalnym elementem kultury ruskiego państwa. Z uwagi na więź łączącą jego ziemie z Konstantynopolem upowszechniła się tam rozbudowana obrzędowość bizantyjska, na którą składały się m.in. kult ikon i specyficzne formy muzyki. Normą był męski śpiew jedno głosowy, praktykowany zarówno w cerkwiach, jak i klasztorach, również podczas najbardziej podniosłych uroczystości. W tradycji wschodniego chrześcijaństwa do wykorzystywania w liturgii nie dopuszczano instrumentów, w tym organów, które kojarzono wyłącznie z zabawą. Śpiew oparty był na prostych, podniosłych melodiach hymnów, czasem o ludowej proveniencji, a od kompozytorów oczekiwano dostosowania się do wymogów jego stylu. Trwałości takiej estetyki sprzyjało odizolowanie ziem ruskich od reszty Europy, szczególnie mocne na wielkich ich obszarach, które znalazły się pod panowaniem tatarskim. Kontakty prawosławnych z Zachodem ożywiło ustanowienie w 1613 roku na rosyjskim tronie dynastii Romanowów. Warto tu zaznaczyć, że po przruceniu jarzma tatarskiego, upadku Bizancjum i podboju Bałkanów oraz Kaukazu przez Turków Moskwa pozostała jedynym niepodległym prawosławnym państwem. Wspomniane nowe koneksje obejmowały powiązania dynastyczne, wymianę handlową, a także wpływy kulturalne, które oddziaływały

na muzykę, teatr i sztuki plastyczne. Niebagatelne znacznie w procesie europeizacji miało kulturowe pośrednictwo Rzeczypospolitej. Znakomitym tego przykładem są stylistyczne przemiany muzyki cerkiewnej, gdyż w ich przypadku kluczowe było przejście przez cara władzy w mocno spolonizowanym Kijowie. W efekcie tego kijowscy muzycy, znacznie lepiej od moskiewskich znający muzykę zachodnią, w szczególności trendy włoskie, przyczynili się do jej dalszego rozpropagowania i polifonia w stylu zachodnim zaczęła przenikać również do cerkwi.

Postacią, która odegrała najważniejszą rolę w procesie transmisji wpływów włoskich na gruncie muzyki był kompozytor i teoretyk Mykoła Dylecki. O jego życiu wiadomo niewiele. Najprawdopodobniej kształcił się w prowadzonej przez jezuitów w Wilnie Akademii. Pewne jest, że dobrze znał najnowsze osiągnięcia muzyki polskiej, m.in. twórczość Marcina Mielczewskiego i Jacka Różyckiego. W latach pięćdziesiątych XVII wieku być może przebywał nawet w Warszawie. Po 1675 roku znalazł się w Rosji – działał tam w Smoleńsku oraz Moskwie. Dylecki jest autorem pierwszego w obrębie nowych dla muzyki cerkiewnej nurtów traktatu teoretycznego pod tytułem *Grammatika muzikijskogo pienija*. Dzieło jest również pierwszym w historii podręcznikiem teorii muzyki i kompozycji spisany w języku rosyjskim (obok rosyjskiej powstała również wersja w języku polskim – pierwotna – oraz jeszcze jedna spisana w staro-cerkiewno-słowiańskim). Zyskało ono bardzo dużą popularność i było odnajdywane w odpisach w wielu ośrodkach znajdujących się wówczas pod rosyjskim panowaniem. Autor sformułował w nim założenia stylu śpiewu wielogłosowego określanego jako *partiesnoje pienije/partiesnyj spev* (od łac. *partes* – partie głosowe, głosy chóralne), a także objaśniał zasady kompozycji wielogłosowej, w tym polichóralnej. Opowiadał się za włączaniem do prawosławnego śpiewu liturgicznego fragmentów ukształtowanych kontrapunktycznie, a także odcinków solowych. Jego kompozycje obejmują przede wszystkim opracowania prawosławnych tekstów liturgicznych. Podczas koncertu Wrocław Baroque Ensemble prowadzonego przez Andrzeja Kosendiaka zaprezentowane zostaną dwa z nich.

Tytuł otwierającej koncert *Liturgii Rekwalnej* nawiązujący do zachodniej formy mszy żałobnej wskazuje na powiązania Mykoły Dyleckiego ze środowiskiem unickim. Fakt ten oraz to, że utwór stawia przed wykonawcami wymagania, którym sprostać może jedynie wysoce profesjonalny chór, pozwoliło wysnuć przypuszczenie, że został on napisany w 1674 roku na okoliczność śmierci rezydującego w Wilnie unickiego metropolity kijowskiego Gabriela Kolendy. Podobnie jak większość dzieł

Dyleckiego, o których wiemy, powstałyby zatem jeszcze w trakcie pobytu artysty w Rzeczypospolitej. Utwór jest opracowaniem tekstów *Boskiej Liturgii* – prawosławnej celebracji eucharystycznej odpowiadającej zachodniej Mszy Świętej.

Prezentowany następnie *Kanon Zmartwychwstania* Dyleckiego jest natomiast muzycznym opracowaniem tekstu *Kanonu paschalnego* napisanego przez św. Jana z Damaszku na przełomie VII i VIII wieku. Jest to uroczysty hymn wychwalający zmartwychwstanie Jezusa Chrystusa, śpiewany w Kościele prawosławnym w Wielkanoc podczas nocnego nabożeństwa – rozświetlonej światłem świec Jutrznii Paschalnej. *Kanon* uważany jest za najznakomitsze z zachowanych dzieł z dorobku Mykoły Dyleckiego. Został prawdopodobnie skomponowany później niż *Liturgia* – przyjmuje się, że kompozytor napisał go, przebywając już w Rosji, być może w 1682 roku.

Pod względem czysto muzycznym zarówno *Liturgia Rekwialna*, jak i *Kanon Zmartwychwstania*, to ośmiogłosowe polifoniczne kompozycje wykorzystujące również technikę polichóralną. Ta u swego zarania rozwijana była w środowisku weneckim, zatem podążanie za wzorcami włoskimi, o których wiemy, że zapośredniczone zostały przez osiągnięcia polskich kompozytorów, jest w obu dziełach ewidentne. Oprócz tego, szczególnie w *Kanonie*, zwraca też uwagę często stosowana przez Dyleckiego metoda komponowania polegająca na przeplataniu odcinków w metrum nieparzystym, utrzymanych w technice *nota contra notam* brawurowymi, ukształtowanymi imitacyjnie fragmentami w dwumiarze. Stała się ona charakterystyczna dla śpiewu partesnego, znakomicie łącząc się z wykorzystywaniem typowej dla baroku włoskiego techniki koncertującej z kluczowymi dla niej kontrastami między odcinkami *tutti* (a więc angażującymi całą obsadę utworu), a fragmentami, w których wyodrębniona zostaje grupa solistów.

Barnaba Matusz

NFM.WROCLAW.PL

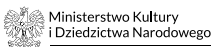


Organizator:

NFM – instytucja kultury miasta Wrocławia współprowadzona przez:



Wrocław miasto spotkań



Mecenas NFM: Mecenas Edukacji NFM: Partner strategiczny NFM: Partnerzy NFM:



Partnerzy medialni NFM:



Wydarzenie organizowane w ramach obchodów 25-lecia Święta Województwa Dolnośląskiego

MAM 25 LAT

