

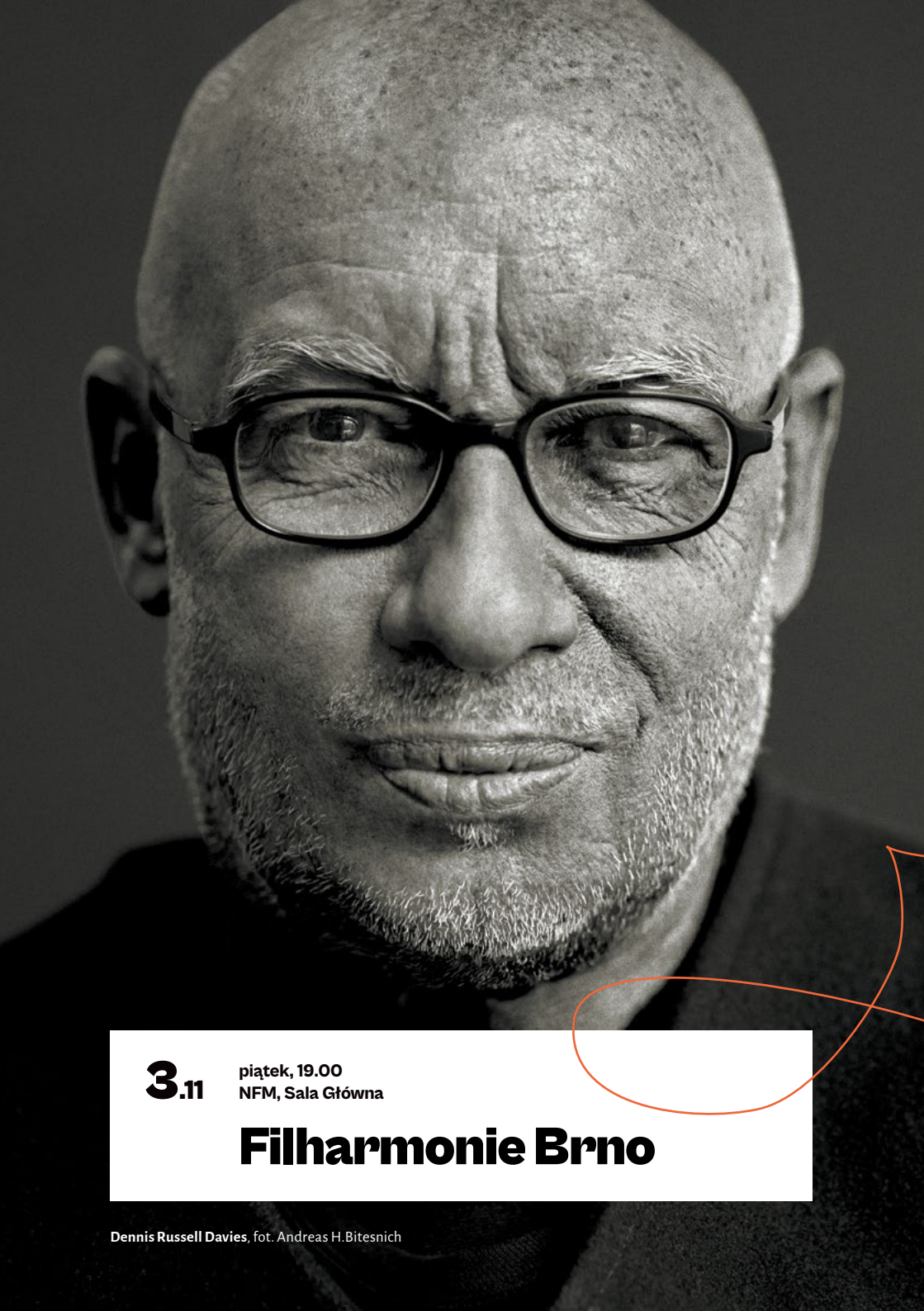


11

23

NFM

**omówienia
koncertów**



3.11

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

Filharmonie Brno

Dennis Russell Davies, fot. Andreas H. Bitesnich

Dennis Russell Davies – dyrygent

Pavla Vykopalová – sopran

Jana Hrochová – alt

Aleš Briscein – tenor

Jozef Benci – bas

Petr Kolář – organy

Chór NFM

Lionel Sow – kierownictwo artystyczne Chóru NFM

Filharmonie Brno

Program:

Antonín Dvořák (1841–1904)

VII Symfonia d-moll op. 70 [38']

I. *Allegro maestoso*

II. *Poco adagio*

III. *Scherzo: Vivace – Poco meno mosso*

IV. *Finale: Allegro*

Leoš Janáček (1854–1928)

Glagolská mše (Msza głągoliczka) na głosy solowe, dwa chóry mieszane, organy i orkiestrę [40']

I. *Úvod*

II. *Gospodi pomiluj*

III. *Slava*

IV. *Věřuji*

V. *Svet*

VI. *Agneče Božij*

VII. *Varhany sólo*

VIII. *Intrada*

Serdecznie zapraszamy na koncert Filharmonie Brno, Chóru NFM i znakomitych solistów pod batutą wybitnego dyrygenta Dennisa Russella Daviesa. W repertuarze znalazły się dzieła dwóch czeskich kompozytów: Antonína Dvořáka i Leoša Janáčka. Utworzona w 1956 roku Filharmonie Brno jest zespołem silnie związanym z drugim z tych twórców, który przez wiele lat mieszkał w Brnie, gdzie pracował w roli dyrektora tamtejszego konserwatorium. Pierwszym szefem artystycznym orkiestry był jego uczeń, znakomity dyrygent Břetislav Bakala, odpowiedzialny także za pionierskie rejestracje fonograficzne dzieł swojego nauczyciela.

VII *Symfonia d-moll* Antonína Dvořáka otwiera trylogię późnych, najpopularniejszych dzieł z tego gatunku napisanych przez Czecha. Utwór, ujęty w tradycyjne czteroczęściowe ramy, został stworzony na zamówienie londyńskiego Philharmonic Society, dla którego Beethoven ongiś napisał swoją IX *Symfonię*. Świadomy tego, jak wielkie spotkało go wyróżnienie, Dvořák stworzył jedną ze swoich najwybitniejszych kompozycji. Wyróżnia się ona spośród innych jego utworów ciemnym kolorytem i dramatycznym charakterem. Dominuje tu mroczna tonacja d-moll, z którą kontrastuje powolna część druga, utrzymana w niosącej pastoralne skojarzenia tonacji F-dur (pomimo tego kompozytor umieścił na marginesie zapis „Ze smutnych lat”, co zapewne odnosi się do niezbyt odległej w czasie śmierci jego matki), a także trio trzeciego ogniwa, napisane w pogodnym G-dur. Mniej tu także typowych dla jego twórczości nawiązań do czeskiej muzyki ludowej, chociaż wielkie znaczenie dla powstania tego dzieła miały wydarzenia rozgrywające się wówczas na ziemiach czeskich. W lipcu 1884 roku do Pragi przyjechało pociągiem z Budapesztu czterystu Czechów i Węgrów. Ich celem było uczestniczenie w przedstawieniach w Teatrze Narodowym. Postój pociągu na kolejnych stacjach stał się pretekstem do pełnych entuzjazmu manifestacji, podczas których wygłaszano przemówienia i śpiewano patriotyczne pieśni. Uczestniczył w nich także kompozytor, który zapisał nad poważnym w wyrazie tematem rozpoczynającym *Siódmą*: „temat wpadł mi na myśl przy wjeździe uroczystego pociągu z Budapesztu na dworzec praski”. Praca nad utworem postępowała sprawnie, a kompozytor poprowadził prawykonanie symfonii w kwietniu 1885 roku w St James's Hall w Londynie.

W drugiej części koncertu zabrzmi późny utwór Leoša Janáčka: *Msza głągoliccka* przeznaczona na orkiestrę, chór, organy i cztery głosy solowe. Powstała ona w 1926 roku podczas pobytu kompozytora w położonym na Morawach kurorcie uzdrowiskowym

Luhačovice z myślą o uświetnieniu dziesiątej rocznicy odzyskania niepodległości przez Czechosłowację. Twórca tak pisał o inspiracjach towarzyszących komponowaniu tego dzieła: „Zawsze zapach wilgotnych luhaczowickich lasów był mi kadzidłem. Kościół wyrastał mi w ogromie lasu i nieba skupionego w zamglonej dali; dzwoneczkami dzwoniło w nim stado owieczek. W tenorowym solo słyszę jakiegoś wielkiego kaptana, w sopranowym zaś – dziewczynę-aniola, w chórze – nasz lud. Świece – wysokie jodły w lesie zapalone gwiazdami; a w obrzędzie gdzieś tam postać księcia św. Wacława”. Skrajne ogniwa mszy, a więc uroczysty *Úvod* i motoryczna *Intrada*, wykonywane są przez orkiestrę, siódme to pełna potężnej energii passacaglia przeznaczona na organy solo, a pozostałe to wokalnoinstrumentalna starocerkiewnostowiańska wersja tekstu mszalnego używanego także w tradycji katolickiej. *Gospodi pomiluj* (odpowiednik *Kyrie*) to część, w której ufność wyrażona w początkowych zawołaniach chóru jaskrawo kontrastuje z niepokojem zawartym w częście środkowej z jej wysokim solo sopranu. Głos ten rozpoczyna także pełne radości i blasku kolejne ogniwo – *Slava (Gloria)*. Dramaturgicznym sercem całej kompozycji jest ogniwo czwarte – *Věruju (Credo)*, w którym dochodzi do potężnej kulminacji. *Svet (Sanctus)* to muzyka zrazu świetlista i łagodna, stopniowo ożywiająca się, aż do radosnych zawołań chóru, połączonych z biciem dzwonów i ostrym ostinato smyczków. *Agneče Božij (Agnus Dei)* to powolna, tajemnicza i mroczna medytacja, prowadząca do wspomnianej już organowej passacalii organów i radosnego zakończenia. Krótkie, lapidarne, obsesyjnie powtarzane motywy, wykorzystanie skrajnych rejestrów, eksponowanie instrumentów dętych blaszanych, niezwykle dramatyzm, witalność i jednocześnie surowość tej muzyki skłoniły Milana Kunderę do stwierdzenia że jest to „bardziej orgia niż msza”. Być może jest to stwierdzenie nieodległe od prawdy – krewni artysty relacjonowali, iż do Kościoła jako instytucji miał on stosunek raczej niechętny. Bratanica Janáčka wspomina jego słowa: „Kościół to siedlisko śmierci. Grobowce pod posadzką, kości na ołtarzach, a na obrazach – same tortury i umieranie. Obrzędy, modlitwy, śpiewy – wszędzie tylko śmierć i śmierć. A ja nie chcę mieć z tym nic wspólnego”. Twórca nie godził się także, aby *Msza głagolicka* traktowana była jako przejaw jego przekonania się do religii. Kiedy po wykonaniu w Brnie jeden z lokalnych krytyków napisał, że dzieło to jest wyrazem żarliwej wiary starego człowieka, rozeźlony kompozytor wysłał mu kartkę z krótką wiadomością: „Żaden starzec, żaden wierzący! Dopóki się nie przekonam!”.

Oskar Łapeta

5.11

niedziela, 18.00
NFM, Sala Główna

Vivaldi Forever



Erik Bosgraaf, fot. archiwum artysty

Erik Bosgraaf – flet podłużny, prowadzenie
Wrocławska Orkiestra Barokowa
Jarosław Thiel – kierownictwo artystyczne
Wrocławskiej Orkiestry Barokowej

Program:

Antonio Vivaldi (1678–1741)

Koncert e-moll na 4 skrzypiec, smyczki i b.c. RV 550

ze zbioru *L'estro armonico* op. 3 [8']

(solo: Zbigniew Pilch, Mikołaj Zgółka, Radosław Kamieniarz,
Małgorzata Malke – skrzypce)

Koncert D-dur na 2 skrzypiec, 2 wiolonczele, smyczki i b.c. RV 564 [11']

(solo: Zbigniew Pilch, Mikołaj Zgółka – skrzypce, Jarosław Thiel,
Bartosz Kokosza – wiolonczele)

Koncert C-dur na flet sopranowy, smyczki i b.c. RV 443 [10']

Cztery pory roku op. 8 (oprac. E. Bosgraaf):

Koncert nr 1 E-dur „Wiosna” RV 269 [10']

Koncert nr 2 g-moll „Lato” RV 315 [11']

Koncert nr 3 F-dur „Jesień” RV 293 [11']

Koncert nr 4 f-moll „Zima” RV 297 [9']

Pory roku Vivaldiego: sztuka wysoka i/lub niska?

Około 1720 roku Vivaldi wystąpił dwanaście koncertów op. 8 zatytułowanych *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* („Spór harmonii z wyobraźnią”) swemu amsterdamskiemu wydawcy. Kiedy w 1725 roku, po pięcioletnim opóźnieniu, opus ósme ukazało się wreszcie, szybko stało się międzynarodowym hitem. Główną przyczyną tego sukcesu były pierwsze cztery koncerty cyklu o programowym charakterze: *Cztery pory roku*. Dzięki nim nazwisko Vivaldiego pozostało żywe jeszcze długo po jego śmierci. Koncerty szczególnie cenione były w Francji. Pierwszy, *Wiosna*, był tam tak popularny, że Michel Corrette przekształcił go w imponujący sakralny utwór chóralny *Laudate Dominum de coelis*, a filozof Jean-Jacques Rousseau przetranskrybował go na flet solo – trzydzieści cztery lata po śmierci Vivaldiego, w 1775 roku. Co ciekawe, z niedawno

przeprowadzonych badań wynika, że *Cztery pory roku* nadal znajdują się na szczycie listy ukochanych klasyków francuskich intelektualistów. Anglicy natomiast byli i zazwyczaj są krytyczni wobec muzyki Vivaldiego w ogóle, a zwłaszcza wobec *Czterech pór roku*. „Zamysł tego dzieła wydaje się dziwaczny” – stwierdził na przykład angielski teoretyk muzyki John Hawkins (1719–1789), ponieważ jego zdaniem choć muzyka może wyrażać ludzkie emocje, to w ogóle nie jest lub jest tylko w niewielkim stopniu zdolna do ilustrowania zjawisk naturalnych, takich jak grom i błyskawica. Kompozytor i eseista Charles Avison już wcześniej głosił podobne tezy. Szczególnie irytowało go to, że muzyka Vivaldiego miała imitować dźwięki tak banalne jak szczekanie psa (*Wiosna*, część druga, w partii altówki). Filozofowie francuscy widzieli to inaczej. Zależało im na traktowaniu muzyki jako jednej ze sztuk przedstawieniowych. Ich zdaniem miała ona, podobnie jak malarstwo i poezja, w pierwszym rzędzie naśladować naturę. Język programowy *Czterech pór roku* oczywiście doskonale wpisuje się w tę teorię.

Nie jest jasne, jak osiemnastowieczni melomani holenderscy zareagowali na *Cztery pory roku*, ponieważ nie zachowały się prawie żadne pisane recenzje pochodzące z ich kręgu. Prawdopodobnie bardziej skłaniali się ku entuzjazmowi swoich francuskich kolegów niż ku sceptycyzmowi angielskich melomanów. Warto jednak zauważyć, że w obszernym amsterdamskim rękopisie datowanym na około 1750 rok, zawierającym ponad 750 popularnych pieśni i melodii na skrzypce solo, przytacza się dwadzieścia dwa takty z *Lata*. Czy zatem fragment, w którym muzyka naśladuje śpiew kukułki, mógł towarzyszyć pijaństwu i rozpuście w amsterdamskich *musicos* łączących funkcje zarówno szulerni, jak i burdelu? To właśnie były miejsca, w których wykonywano tego rodzaju repertuar, kiedy do wczesnych godzin rannych jeden lub więcej skrzypków grało tam, najczęściej do tańca. Wygląda więc na to, że *Cztery pory roku* za nic miały klasowe podziały i znajdowały wielbicieli zarówno na salonach, wśród wysoko urodzonych, jak i w piwiarniach odwiedzanych przez pospólstwo. Pod tym względem nic się nie zmieniło: także obecnie *Cztery pory roku* wykonują zarówno wielcy wirtuozi skrzypiec, jak i słynni hardrockowcy.

Związek tekstu i muzyki w *Czterech porach roku*

Wydaniu *Il cimento* towarzyszyła dedykacja skierowana do czeskiego hrabiego Wenzela von Morzina. Vivaldi pisze, że przez wiele lat miał zaszczyt służyć hrabiemu jako „Maestro di musica in Italia” i ogromnie podziwia „najwyborniejszą orkiestrę” (wł. *virtuosissima orchestra*) Morzina. W latach dwudziestych XVIII wieku hrabia regularnie zamawiał u Vivaldiego nową muzykę i płacił za nią znaczne sumy, co sam

odnotował w swojej księdze rachunkowej. Warto przy okazji wspomnieć, że Wenzel von Morzin był spokrewniony z dwoma innymi hrabiami Morzin, którzy w 1759 roku mieli zatrudnić Josepha Haydna. Wróćmy do listu dedykacyjnego: Vivaldi przeprasza w nim hrabiego za opublikowanie *Czterech pór roku* w opusie ósmym, choć hrabia znał je „od tak dawna”. Ale – dodaje Vivaldi – *Cztery pory roku* będą dla Morzina brzmiały jak nowość, ponieważ do muzyki „oprócz sonetów dodano dokładne wyjaśnienie wszystkiego, co się w nich wyraża”. Wydanie amsterdamskie zawiera cztery anonimowe *sonnetti dimostrativi* (sonety ilustracyjne) i na pierwszy rzut oka wydaje się, że celem Vivaldiego było możliwie najdosłowniej przełożenie tych sonetów na muzykę. Ale rzecz jest nieco bardziej skomplikowana. Brytyjski muzykolog Paul Everett twierdzi, że to nie sonety mogły być dla Vivaldiego punktem wyjścia. Być może, kiedy muzyka była już gotowa, Vivaldi zdał sobie sprawę, że większość muzyków i słuchaczy nie zrozumie, co ona przedstawia, jeśli nie otrzyma odpowiedniego dodatkowego wyjaśnienia. I z tego powodu sam Vivaldi lub jakiś nieznany nam literat napisał cztery sonety, bazując na muzycznej formie czterech koncertów. Już po wydaniu *Czterech pór roku* kompozytor uznał za konieczne jeszcze dokładniejsze wyłożenie treści muzyki poprzez dodanie w partyturze konkretnych wskazań (np. „szczekający pies”, „pijak” itp.). To one były dla Morzina nowością. Niezależnie jednak od dokładnego związku tekstu z muzyką *Czterech pór roku* pewnym jest, że z jednej strony te arcydzieła w sposób niezwykle sugestywny przywołują zdarzenia i zjawiska pozamuzyczne, z drugiej zaś nawet w sensie czysto muzycznym są całkowicie pod względem estetycznym przekonujące.

Kees Vlaardingbroek



9.11

czwartek, 19.00
NFM, Sala Czerwona

Polish Cello Quartet – Chopin Project

Polish Cello Quartet, fot. Łukasz Rajchert

Polish Cello Quartet:

Tomasz Daroch, Krzysztof Karpeta,

Adam Krzeszowiec, Wojciech Fudala – wiolonczele

Program:

Fryderyk Chopin (1810–1849)

Mazurek F-dur op. 68 nr 3 (oprac. S. Meck) [2']

Mazurek a-moll op. 17 nr 4 (oprac. P. Moss) [4']

Mazurek B-dur op. 7 nr 1 (oprac. S. Meck) [2']

Preludium e-moll op. 28 nr 4 (oprac. S. Meck) [3']

Preludium h-moll op. 28 nr 6 (oprac. S. Meck) [3']

Preludium gis-moll op. 28 nr 12 (oprac. L. Kołodziejski) [2']

Preludium c-moll op. 28 nr 20 (oprac. P. Moss) [2']

Preludium Des-dur op. 28 nr 15 (oprac. S. Meck) [5']

Walc Des-dur op. 64 nr 1 (oprac. P. Moss) [2']

Nokturn cis-moll op. posth. (oprac. S. Meck) [5']

Walc cis-moll op. 64 nr 2 (oprac. S. Meck) [4']

Etiuda cis-moll op. 25 nr 7 (oprac. L. Kołodziejski) [5']

Walc h-moll op. 69 nr 2 (oprac. L. Kołodziejski) [4']

Nokturn Es-dur op. 9 nr 2 (oprac. P. Moss) [4']

Walc Es-dur op. 18 „Grand Valse Brillante” (oprac. S. Meck) [6']

Koncert promujący płytę Polish Cello Quartet – *Chopin Project*

Polish Cello Quartet, jeden z zespołów rezydentów Narodowego Forum Muzyki, istnieje już od ponad dekady i złożony jest z wiodących polskich wiolonczelistów. Jego najważniejsze dokonania fonograficzne to album *Discoveries* zawierający nieznaną, głównie dwudziestowieczną, repertuar i nagranie *Kwartetu wiolonczelowego Grażyny Bacewicz* dla wytwórni Chandos, za które zespół otrzymał nagrodę Fryderyk 2019 za najwybitniejsze nagranie muzyki polskiej. Podczas koncertu zespół przedstawi repertuar będący najświeższym owocem ich pracy – *Chopin Project*. Usłyszają Państwo wybór miniatur fortepianowych Fryderyka Chopina w autorskich aranżacjach na kwartet wiolonczelowy.

Podczas wieczoru usłyszemy aż piętnaście chopinowskich miniatur. To dla muzyki Chopina charakterystyczne, że właśnie dzieła niewielkie rozmiarem cieszą się wśród szerokiej publiczności największą popularnością, a ich formalna doskonałość zadziwia muzycznych ekspertów kolejnych pokoleń. Właśnie w miniaturach najjaśniej skrzy się melodyczno-harmoniczny idiom kompozytora. Gdy dodamy do tego rytm właściwy ziemiom polskim, może się zdarzyć, że poruszymy patriotyczny sentyment. O tym, jak muzyka ta dociera do duszy Polaka, z patosem mówił Ignacy Jan Paderewski w przemowie wygłoszonej na stulecie urodzin Chopina. Wydaje się, że spór o to, skąd „polskość” jego muzyki wynika – czy jest pochodną narodowości autora (jak twierdził Karol Szymanowski), czy też jej formalnych właściwości – jest już rzeczą przebrzmiałą. Ważne, że porusza serca ludzi na całym świecie i otwiera naszej rodzimej kulturze drzwi do głównego obiegu sztuki międzynarodowej.

Jak długo trwać będzie kultura, tak długo dyskutować się będzie o sensie muzyki Chopina. Zejdźmy jednak na ziemię. Żywotność opusów wielkiego Polaka rodzi coraz to nowe zjawiska dźwiękowe. Dziś usłyszemy tę muzykę w opracowaniu na kwartet wiolonczelowy. Wbrew pozorom pomysł przeniesienia Chopinowskiej faktury na taki zespół nie jest ani arbitralny, ani wydumany. Chopin uwielbiał brzmienie wiolonczeli i określenie jej jako jego ulubionego instrumentu po fortepianie nie będzie nadużyciem. Świadectwem tego faktu są aż cztery kompozycje, wyjątki w fortepianowym portfolio kompozytora: *Introdukcja i polonez C-dur* op. 3, *Trio g-moll* op. 8, nieopusowane *Grand Duo Concertant E-dur* na tematy z opery *Robert le diable* Giacoma Meyerbeera (w tym utworze partię wiolonczeli opracował przyjaciel Chopina i wirtuoz tego instrumentu, Auguste Franchomme) oraz jedyna kompozycja z okresu dojrzałego: *Sonata g-moll* op. 65.

Zbierając w zespole cztery wiolonczele, zyskujemy ciekawy substytut polifonicznego z natury fortepianu, jak i nową odsłonę dziewiętnastowiecznego muzykowania salonowego. Kwartet smyczkowy, złożony z różnorodnych instrumentów, mógłby oddać pełnię fortepianowej przestrzeni dźwiękowej. Osobliwością kwartetu wiolonczel będzie zupełnie monochromatyczne, tenorowe, pełne, i w sposób niesamowity zwielokrotnione brzmienie. Za to, jak znane melodie zabrzmiały w wersji wiolonczelowej, odpowiadają polscy kompozytorzy: absolwentka katowickiej Akademii Muzycznej, wykładająca dziś w Bydgoszczy i działająca również jako wokalistka Sabina Meck, akordeonista Leszek Kołodziejski oraz mieszkający w Paryżu, choć urodzony w Bydgoszczy Piotr Moss.

Pierwszym utworem będzie pośmiertnie wydany *Mazurek F-dur* (op. 68 nr 3). Cieszy się on wielką popularnością, może ze względu na prosty i bardzo powszechny dziś schemat harmoniczny. Wyraża on oscylację między melancholią i pocieszeniem. Przerywa ją tylko na chwilę wybuch radości jakiejś ludowej kapeli. Zupełnie odmienny jest nastrój *Mazurka a-moll* op. 17 nr 4. Utwór ten jest jednym z najtrafniejszych muzycznych portretów melancholii, w którym obok kujawiaka i mazurka niektórzy chopinolodzy dosłuchiwali się inspiracji zaślyszanej w młodości meliką żydowską. Aurę tę przełamie zadziorny młodzieńczy *Mazurek B-dur* op. 7 nr 1, którego rytmiczna efektowność z pewnością zyska nowy odcień wykonana przez zespół wiolonczel.

Po mazurkach zabrzmiały preludia. Arcypopularne *Preludium e-moll* z op. 28 to rozpaczliwa „niekończąca się” wokaliza, która niewątpliwie zyska na smyczkowej śpiewności. Niedalekie mu tonalnie (preludia w op. 28 ułożone są według koła kwintowego) *Preludium h-moll* również uderza w ton lamentacyjny, jednak jest on tu jeszcze bardziej pasywny i zrezygnowany. *Preludium gis-moll* utrzymane jest w charakterze etiudy i eksponuje trudny do technicznego wykonania na fortepianie sekundowy ruch sopranu. Jest majstersztykiem akcji harmonicznego. Zdaje się wyrażać gonitwę myśli, błędne koło przerażenia. Z kolei *Preludium c-moll* kojarzone było często z marszem żałobnym – istotnie jest w nim coś z upiornego konduktu, który z początku czyni wokół siebie wielkie poruszenie, a następnie niepostrzeżenie znika w ciszy. *Preludium Des-dur* z op. 28 zwane jest często „deszczowym”. Przydomek, zjawisko typowe dla kultury romantycznej, nie pochodzi od autora. W środkowej sekcji można dosłuchiwać się nawałnicy, ale zachęcam raczej do przeczuwania stanów duszy: na przykład grozy i lęku przed tym, co ma nadejść.

W tej samej tonacji utrzymany jest *Walc Des-dur* op. 64 nr 1, zwany nieszcześliwie „minutowym”. Dominantą jest tu lekkość, na fortepianie wydobywana grą perlistą i błyskotliwą. Podobny charakter ma osadzone w minorowej tonacji jednoimiennej *Lento con gran espressione cis-moll* zwane również *Nokturnem*, chociaż Chopin nie wskazał jego przynależności gatunkowej. Znakiem rozpoznawczym melodii tego utworu jest tryl, który wykonany na wiolonczeli będzie ekspresyjnym wyzwaniem. Często przypominany walc op. 64 nr 2 utrzymany jest w tej samej tonacji. Temat miniatury, oparty na opozycji dwóch długich nut i dwóch fraz dających wrażenie ruchu, zdaje się opowiadać o konfliktach wpisanych w ludzką egzystencję.

Etiuda cis-moll z op. 25, jeszcze jeden utwór utrzymany w tej chłodno-melancholijnej tonacji, tak jak *Preludium Des-dur* przypomina nokturn i w pierwszym etapie konkursu Chopinowskiego właśnie jako nokturn jest traktowana. Problem techniczny polega tu na prowadzeniu śpiewnej, fascynującej lamentacyjnej melodii w lewej ręce, czyli właśnie w rejestrze wiolonczeli. Pośmiertny *Walc h-moll* (op. 69 nr 2) pobrzmiewa nieprzywołanym dziś jeszcze rodzajem tęsknoty, a mianowicie tej o odcieniu salonowym. Mieszają się tu ze sobą myśli słodkie i gorzkie. Ukojenie może przynieść *Nokturn Es-dur* z opusu 9, który od kilku lat usłyszeć można podczas postojów na stacjach polskich pociągów Pendolino. Demokratyczny charakter zespołu Polish Cello Quartet sprzyjać będzie tu tańcowi zamian pomiędzy solistami a akompaniatorami. Program zwieńczy pierwszy i najbardziej majestatyczny oraz rozbudowany z Chopinowskich walców – *Grande Valse Brillante Es-dur* op. 18. Jego temat również opiera się na dialektyce wznoszącej fali wdzięku i żartobliwego, pełnego gracji rozwiązania. Przetykany jest licznymi barwnymi epizodami, wykorzystującymi m.in. repetycje, hemiole i kapryśne przednutki.

Snujące się po wspomnieniach kantyleny nokturnów, nastrojowe medytacje preludiów oraz rytmiczna efektywność mazurków z pewnością zyskają zupełnie nowy smak wykonane przez zespół wiolonczel. Zachęcam do zastanowienia się, jak opisać, jeśli w ogóle jest to możliwe, istotę Chopinowskiego idiomu, odmalowanego w odcieniach wiolonczelowych?

Szymon Atys



10.11

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

Paleczny gra Chopina

Maciej Tomaszewicz, fot. Wojciech Mateusiak

Maciej Tomaszewicz – dyrygent
Piotr Paleczny – fortepian
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Bolesław Szabelski (1896–1979)

Toccata z Suity na orkiestrę op. 10 [5']

Ludomir Różycki (1884–1953)

Suita z baletu Pan Twardowski [30']

I. *Introdukcja*

II. *Obraz 1: Laboratorium Twardowskiego*

III. *Wyjście diabła z komina*

IV. *Obraz 3: Olkusz*

V. *Walc*

VI. *Obraz 4: Allegro – Mazur*

VII. *Obraz 5: Rynek Krakowski: Marsz*

VIII. *Krakowiak marionetek*

IX. *Czardasz*

X. *Polonez tragiczny*

XI. *Obraz 7: Taniec kastanietów*

XII. *Obraz 8: Oberek*

Fryderyk Chopin (1810–1849)

Koncert fortepianowy e-moll op. 11 [40']

I. *Allegro maestoso*

II. *Romance. Larghetto*

III. *Rondo. Vivace*

Program koncertu w wigilię sto piątej rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości jest dźwiękowym echem niełatwej historii polskiego społeczeństwa. W pierwszej części przeniesiemy się w złożoną rzeczywistość II Rzeczypospolitej, wsłuchując się w głosy kompozytorów należących do dwóch różnych pokoleń. W drugiej – udzieli się nam pochmurna atmosfera poprzedzająca powstanie listopadowe, gdy muzykę niedoścignętego Chopina usłyszymy w wykonaniu Piotra Palecznego, znakomitego pianisty, laureata III nagrody na Konkursie Chopinowskim w 1970 roku.

Koncert otworzy kompozycja Bolesława Szabelskiego, twórcy działającego w dwudziestoleciu międzywojennym oraz w czasach PRL. Szabelski podjął naukę kompozycji u Romana Statkowskiego w wieku dwudziestu siedmiu lat, chociaż miał już w dorobku dyplom organisty. Po śmierci profesora udało mu się trafić do niewielkiej klasy Karola Szymanowskiego. Pochodził z Mazowsza, ale zawodowo związał się z Górnym Śląskiem, stając się kluczową postacią muzycznego środowiska Katowic. Dał początek „śląskiej szkole kompozycji”, a jego najbardziej znanym uczniem był Henryk Mikołaj Górecki.

Studenci Szabelskiego, podkreślają w opowieściach jego szlachetność i życzliwość, choć i milczące, lakoniczne usposobienie. W opublikowanym niedawno wspomnieniu wnuk kompozytora, dziennikarz Bartosz T. Wieliński, opisuje raczej zamyślonego, poważnego pana, któremu nie wolno było przeszkadzać, niezainteresowanego tak karierą, jak i emocjonalną bliskością. Wieliński wyjaśnia sobie i odbiorcom wojenne traumy dziadka, żołnierza Armii Krajowej, które były doświadczeniem całego pokolenia, a które wciąż oddziałują na jego potomków. W przypadku Szabelskiego dyscyplinowanie własnego natchnienia według zasad neoklasycznej estetyki można odczytywać zatem jako formę ucieczki. O *Toccacie*, którą usłyszymy, wnuk jej twórcy pisze: „to ekspresyjna, ciepła, radosna, nieokiełznana kompozycja. Odbierałem ją zawsze jako ślad po przedwojennej beztróście. Takich optymistycznych brzmień w jego twórczości już potem [po wojnie] nie było”. *Toccata* to „przebój” Szabelskiego, choć z założenia jest częścią formy cyklicznej – *Suity* na orkiestrę symfoniczną, którą Szabelski ukończył w 1936 roku. W utworze pobrzmiewają akcenty nowoczesnego folkloryzmu i witalizmu. Dzieło kipi energią i pociąga nieposkromionym ruchem. Jest „obiektywnie”, formalnie zwięzłe, nieustannie zmienne, raz budzące lęk, a raz fascynację swoim niepowstrzymanym pędem.

Ludomir Różycki, choć starszy od Szabelskiego o niewiele ponad dekadę, należał jeszcze do pokolenia jego nauczyciela – Karola Szymanowskiego, z którym w młodości działał w grupie kompozytorskiej zwanej Młodą Polską. Miała ona na celu popularyzację nowoczesnej polskiej twórczości za granicą. Nowoczesność, wobec ubóstwa polskiego życia muzycznego pod zaborami, oznaczała wzorowanie się na muzyce Wagnera i Richarda Straussa. Taka orientacja twórcza według niektórych stała w sprzeczności z postawą patriotyczną, inicjując spory estetyczne żywe w całym okresie międzywojennym. W młodości Różycki komponował głównie poematy symfoniczne, a później zwrócił się ku muzyce scenicznej. Był romantykiem, choć inkorporował w swoim stylu kolejne zdobycze moderny, wsłuchując się szczególnie w muzykę Debussy'ego i Pucciniego. Pracował jako dyrygent i nauczyciel. W Polsce Ludowej, tak jak Szabelski, związał się z uczelnią katowicką, natomiast ostatnie lata życia spędził w willi „Pan Twardowski” znajdującej się we wsi Zachełmie u podnóża Karkonoszy. Jest jeszcze jeden dolnośląski akcent w jego biografii – prapremiera opus magnum Różyckiego, opery *Eros i Psyche*, odbyła się we Wrocławiu (ówcześnie Breslau) w 1917 roku.

Pan Twardowski Różyckiego był najpopularniejszym baletem polskiego międzywojnia. W samej Warszawie wykonano go ponad pięćset razy. *Libretto* napisała pod pseudonimem żona kompozytora, oczywiście na podstawie znanej powieści Ignacego Jana Kraskiewskiego. Inscenizacja autorstwa Wincentego Drabika była bezprecedensowo rozbudowana, pojawił się w niej nawet smok z błyskającymi ślepiami. Podczas przygotowania scenografii zburzono w Teatrze Wielkim kilka ścian. *Suita* odwołuje się do elementów symbolicznie polskich – rozpoczyna ją hejnał grany z krakowskiej wieży mariackiej. Muzyka gdzieśniedzie wykorzystuje nowoczesne środki orkiestracji w celu podkreślenia bajkowego charakteru. Poza tym jest przejrzysta, zrozumiała, nierzadko zwyczajnie rozrywkowa, nawiązująca zarówno do muzyki popularnej monarchii austro-węgierskiej (np. w wiedeńskim *Walcu* czy stereotypowym *Czardaszu*), jak i do folkloru polskiego (swojski krakowiak, ponury polonez i nie wysublimowany, jak u Chopina, oberek). *Pan Twardowski* jest raczej świadectwem gustu przeciętnego przedwojennego polskiego odbiorcy niż nośnikiem „głębi”, gwarantującej autorowi laur nieśmiertelności. Sytuacja ekonomiczna przedwojennego kompozytora sprawiała, że nieraz konieczne było zejście z wyżyn wysublimowanej sztuki i wykonanie ukłonu w stronę szerokiej publiczności.

Po przerwie zabrzmiał *Koncert fortepianowy e-moll* dwudziestoletniego Fryderyka Chopina. Nazywany czasem „pierwszym”, w rzeczywistości powstał jako drugi z Chopinowskich

koncertów i jedynie ze względów wydawniczych nosi niższy numer opusowy. To jedna z ostatnich kompozycji, jakie wyszły spod pióra Chopina przed wyjazdem z Polski na zawsze. Kompozytor wykonał utwór w Teatrze Narodowym w październiku 1830 roku – tuż przed wybuchem powstania listopadowego.

Wyjątkowość utworu polega na podjęciu przez Chopina sentymentalnego i obliczonego na efekt wzorca stylistycznego *brillant* i przekształceniu go na własny sposób. Ów sposób szczęśliwie pełen był iskier nowatorstwa, które romantycy odczytali jako głębię uczucia. Jeszcze jeden aspekt ma tu znaczenie: zwykło podkreślać się, że inspiracją do powstania obu koncertów była młodsza miłość do Konstancji Gładkowskiej. Z pewnością łatwiej usłyszeć w tej muzyce gorączkę młodzińskiego zauroczenia, niż Największe Tajemnice Istnienia – te dochodzą do głosu raczej w późniejszych dziełach Polaka.

Forma koncertu przedstawia się klasycznie. Pierwszą część, *Allegro Maestoso*, rozpoczyna ekspozycja orkiestry, prezentująca wszystkie trzy tematy: wstępny – zamaszysty, główny – nieco elegijny – i poboczny – pogodny, niosący przebiegłe nadziei. W przepływającej pomiędzy nimi muzyce obecny jest duch niepokoju. Fortepian powtarza ekspozycję, wtrącając między tematy efektowne pasaże. Szczególnie hipnotyzujące pod tym względem jest z początku pogodne, a później kwitnące nieziemskimi modulacjami przetworzenie. Charakter tego fragmentu rozwija elektryzująca koda ze słynnymi trydami w lewej ręce. Część druga – *Romans* – przez wielu uważana jest za najbardziej oryginalne ogniwo koncertu. Sam Chopin opisał jego nastrój jako „dumanie w piękny czas wiosny, ale przy księżycu”. Przywołując tę romantyczną scenę, dał znak, że za kompozycją stoi jakaś uczuciowa sytuacja, może zaczerpnięta z własnej biografii. Nie wiemy, czy – tak jak w Mickiewicz we wcześniejszym o kilka lat *Panu Tadeuszu* – był świadom jej kliszowości. Pojawiają się tu dwa tematy liryczne i jeden burzliwy. *Attaca* następuje rondo utrzymane w idiomie krakowiaka. Wstęp budzi grozę, po której swojski, rubaszny temat pojawia się w sposób niemal humorystyczny. Dziwnie pociągający jest tu dwukrotnie pojawiający się epizod, prowadzony w oktawach. Część tę przepełnia łatwo udzielający się humor, którego ważnym składnikiem jest gracia i nieco dziecięca uszczypliwość. Oby w dniu Święta Niepodległości udzielił nam się radosny charakter finałowego krakowiaka!

Szymon Atys



12.11

niedziela, 18.00
NFM, Sala Czerwona

Jubileusz Krzysztofa Meyera

Goska Isphording, fot. Monika Rokicka

Christian Danowicz – skrzypce, prowadzenie

Jan Krzeszowiec – flet

Gośka Isphording – klawesyn

NFM Orkiestra Leopoldinum

Program:

Arvo Pärt (ur. 1935)

Orient & Occident [7']

Krzysztof Meyer (ur. 1943)

Concerto retro na flet, klawesyn i smyczki op. 39a [20']

I. *Maestoso*

II. *Allegro*

III. *Allegretto*

IV. *Lento*

V. *Adagio*

VI. *Allegro*

Fazil Say (ur. 1970)

Chamber Symphony op. 62 [20']

I. *Introduction*

II. *Notturmo*

III. *Finale*

Mieczysław Wajenberg (1919–1996)

VII Symfonia na orkiestrę smyczkową i klawesyn op. 81 [33']

I. *Adagio sostenuto*

II. *Allegro – Adagio sostenuto*

III. *Andante*

IV. *Adagio sostenuto*

V. *Allegro – Adagio sostenuto*

Partner:



11

sierpnia tego roku należący do najbardziej wszechstronnych i zasłużonych polskich twórców kompozytor Krzysztof Meyer ukończył osiemdziesiąt lat. Podczas koncertu z tej okazji usłyszymy utwory stylistycznie i geograficznie bliskie twórczości jubilata. Obok NFM Orkiestry Leopoldinum na scenie staną uznani soliści: klawesynistka Gośka Isphording, flecista Jan Krzeszowiec i skrzypek Christian Danowicz, który poprowadzi muzyków.

Wieczór otworzy kompozycja *Orient & Occident* Estończyka Arvo Pärta, kojarzonego zwykle z nurtem minimalizmu opatrzonym epitetem „sakralny”. Pärt rozpoczynał karierę w Związku Radzieckim, gdzie prowokował środowisko tak stosowaniem awangardowych technik kompozytorskich, jak i nawiązaniami do muzyki religijnej. Z początkiem lat siedemdziesiątych skryształizowała się jego droga twórcza: kompozytor obrał za inspirację muzykę średniowiecza i renesansu, w której poszukiwał źródeł kontemplacji. Opracował wtedy zasady techniki kompozytorskiej, którą nazwał „tintinnabuli”, polegającej między innymi na radykalnym uproszczeniu faktury, wykorzystaniu możliwości wyrazowych ciszy i statyczności przebiegu. W 1980 roku kompozytor emigrował z ojczyzny do krajów niemieckojęzycznych, gdzie nawiązał kontakt z przedstawicielami rynku muzycznego, co ugruntowało jego pozycję na Zachodzie. Do ojczyzny wrócił dopiero w roku 2010.

W kompozycji *Orient & Occident* z 2000 roku Pärt generuje materiał muzyczny, opierając się na strukturze tekstu nicejskiego wyznania wiary (*Credo*), jednej z niewielu modlitw wykorzystywanych w liturgiach zarówno zachodnich, jak i wschodnich Kościołów chrześcijańskich. Sam tekst jest w niej jednak nieobecny, bo utwór jest dziełem czysto instrumentalnym. Zgodnie z założeniem zawartym w tytule dzieło spleta ze sobą elementy muzycznych kultur Wschodu i Zachodu, przede wszystkim na poziomie melodyki i harmoniki typowych dla obu kręgów kulturowych. Pärt niewątpliwie nawiązuje w ten sposób do charakterystycznego dla końca XX wieku ekumenizmu.

Jako drugą usłyszymy kompozycję Jubilata. Charakter twórczy Krzysztofa Meyera opisać można jako pełen szacunku, ale i gry, dialog z przeszłością. Kompozytor często opowiada o rozczarowaniu awangardą jeszcze w młodości, kiedy należał do wykonującego najnowsze dzieła zespołu MW2 (pianistka jest ważną gałęzią jego działalności). O charakterystycznym dla nurtów postępowych fetyszyzowaniu techniki opowiada następująco: „stosowanie najróżniejszych technik służy mi jedynie jako

środek do komponowania i nie będzie naprawdę żadną nieskromnością i przesadą, gdy powiem, że w niektóre rejony mojego wewnętrznego świata wchodzi dowolnymi środkami technicznymi i znajduję się niezależnie od nich tam, gdzie na początku zamierzyłem”. Można tu rozpoznać neoklasyczny paradygmat twórczości: kompozytor mistrzowsko włada rozlicznymi technikami, opanowanymi w trakcie studiów nad dziełami przeszłości i hołduje tradycyjnemu poczuciu piękna. Wprawdzie działalność Meyera przypada raczej na czasy ponowoczesności, kiedy też postmodernizm szeroko wykorzystujący poetykę pastiszu stał się dominującą logiką kulturową społeczeństw zachodnich, to jednak jej estetyka wpisuje się raczej w myśl modernistyczną, podtrzymującą ciągłość z tradycją.

Ów wewnętrzny świat Krzysztofa Meyera będziemy mieli okazję poznać poprzez *Concerto retro* w autorskim opracowaniu na flet, klawesyn i smyczki. Utwór powstał w 1976 roku na nieco inny skład: flet, skrzypce, wiolonczelę i klawesyn, a wersja z orkiestrą smyczkową jest o dziesięć lat młodsza. *Concerto* składa się z sześciu ogniw. Technicznie oczywistym punktem odniesienia jest muzyka późnego baroku. Kompozytor nawiązuje tu do przeszłości nie tylko poprzez obsadę, ale i kreatywnie podejmując barokowe obyczaje kompozytorskie. *Maestoso* przypomina pompatyczny charakter uwertur francuskich. Muzyka początkowo nie daje się odróżnić od „dawnej”, po chwili orientujemy się, że Meyer wchodzi jednak w dialog ze słuchowymi przyzwyczajeniami. W kolejnych ogniwach cyklu lepiej poznamy ten swoisty humor, oddziałujący nie poprzez ironię, ale w granicach ustalonego przez zadaną konwencję smaku. Szczególnie nastrojowe jest ogniwo piąte, podejmujące „pod włos” idiom sarabandy. Przygotowuje ono słuchacza do całkiem nowoczesnego, optymistycznego i wesołego finału.

Trzecim bohaterem wieczoru będzie Turek Fazıl Say. Urodzony w 1970 roku Say od dziecka wykazywał się ogromnymi predyspozycjami pianistycznymi. Później, prowokowany podczas edukacji do kreatywności poprzez improwizację, dał się poznać również jako kompozytor. Swoją twórczość rozpoczął od fortepianu, by wkrótce rozszerzyć ją na orkiestrę. Ważnym aspektem stylu Saya są nawiązania do tureckiego folkloru muzycznego, nierzadko na poziomie instrumentarium.

Chamber Symphony op. 62 pochodzi z 2015 roku i nawiązuje wprost do rozpoznawalnych idiomów muzyki tureckiej, bazując na jej skomplikowanej teorii. Część pierwsza rozpięta jest na tradycyjnym, nieregularnym metrum, a w sekcji środkowej posiada

odniesienia do muzyki dworskiej dawnego Stambułu. Chociaż Say nie wykracza poza zachodnie zasady stroju, wprowadza wiele nowoczesnych efektów perkusyjnych, które moglibyśmy nazwać sonorystycznymi. W środkowym *Nokturnie* kompozytor, jak sam twierdzi, chciał opowiedzieć o potrzebie romantyzmu w dzisiejszych czasach. Momentami słychać tu niemal filmową uczuciowość, ale co do zasady Say unika nurzania się w nastrojowej eufonii. Finał nawiązuje z kolei do muzyki tureckorońskiej, do nieistniejącego już ducha Sulukule – dzielnicy Stambułu.

Ostatnim utworem będzie *VII Symfonia* Mieczysława Wajnerberga. Ten wciąż odkrywany twórca był Polakiem żydowskiego pochodzenia. Przed II wojną światową zdążył ukończyć klasę fortepianu warszawskiego konserwatorium. W 1939 roku uciekł na wschód – do Związku Radzieckiego, gdzie przyznano mu obywatelstwo. Działął najpierw w Mińsku, a po ataku III Rzeszy na sojusznika trafił ostatecznie do Moskwy dzięki przyjaźni Dymitra Szostakowicza. Wajnerberg zarabiał na życie muzyką użytkową, stając się ofiarą represji na tle zarówno „antyformalistycznym”, jak i antysemitycznym. Dopiero po śmierci Stalina zyskał uznanie jako kompozytor. Jego najśłynniejszym dokonaniem była opera *Pasażerka* na podstawie opowiadania Zofii Posmysz (na którym bazuje też nieukończony film Andrzeja Munka). Wajnerberg zyskał uznanie na zachodzie po rozpadzie Związku Radzieckiego. Można wręcz mówić o fenomenie, skoro, jak na łamach *Ruchu Muzycznego* pisał sam Krzysztof Meyer, po Fryderyku Chopinie Wajnerberg jest drugim najczęściej granym polskim kompozytorem na świecie.

Usłyszymy dziś siódmą z dwudziestu sześciu Wajnerbergowskich symfonii, skomponowaną w roku 1964. Wbrew pozorom wyróżnienie w obsadzie klawesynu nie nadaje kompozycji aspektu koncertującego. *Symfonię* otwiera rozpaczliwy, introwertyczny monolog klawesynu (oparty na wcześniejszej kompozycji Wajnerberga – zamiłowanie do cytatów łączyło go z Meyerem i Szostakowiczem), ciągnący za sobą utrzymany w tym samym nastroju czarny welon orkiestrowej opowieści. Ogniwo drugie gra rolę subtelnie demonicznego *scherza*, rozpiętego pomiędzy akcentami rytmicznymi i niepokojącą melodią. Część ta topi się ostatecznie w nastroju, który znamy z początkowych taktów symfonii. Kolejnym ustępem rządzi melodia zahaczająca, jedynie pozornie niezobowiązująca, o idiom żydowski. Przedostatnie ogniwo, będące dramatycznym interludium, ma coś z paroksyzmu tłumionej złości. Finał otwiera gest klawesynu, przypominający dzwonienie telefonu. Do pewnego momentu muzyka zdaje się „trzymać w ryzach”, tańcząc groteskowy, synkopowany taniec. Choć następuje

po nim epizod niezwykłego wzburzenia, pejzaż ostatecznie nie zmienia się – zakończenie *Symfonii* odsyła do jej początku. Dla interpretacji kompozycji, być może kryjącej jakąś inspirację programową, ma też z pewnością znaczenie podróżowanie muzycznych motywów pomiędzy częściami cyklu.

Ponury wydźwięk *VII Symfonii* Wajnb erga wpisuje się w niełatwą, ale bogatą w piękno historię pogranicza między Wschodem i Zachodem, z którego pochodzi wykonywana tego wieczoru muzyka. Wciąż nowych, świeżych i niespodziewanych spotkań z owym pięknem – tego mamy zaszczyt i przyjemność życzyć Dostojnemu Jubilatowi!

Szymon Atys

A close-up portrait of Thierry Escaich, a man with curly hair and glasses, looking slightly to the left. The background is a bright, hazy sky. A thin, orange, abstract line is drawn across the right side of the image.

24.11

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

Escaich plays Escaich

Thierry Escaich, fot. Marie Rollan

Christoph König – dyrygent
Thierry Escaich – organy
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Charles Tournemire (1870–1939)

Improvisation sur le „Te Deum” na organy solo [7']

Thierry Escaich (ur. 1965)

I Koncert organowy [30']

I. *Allegro moderato*

II. *Adagio*

III. *Vivacissimo*

Anton Bruckner (1824–1896)

VII Symfonia E-dur WAB 107 [70']

I. *Allegro moderato*

II. *Adagio. Sehr feierlich und sehr langsam*

III. *Scherzo. Sehr schnell*

IV. *Finale. Bewegt, doch nicht schnell*

Publiczność Narodowego Forum Muzyki będzie podczas tego koncertu świadkiem coraz rzadszej w świecie muzyki poważnej sytuacji: utwór wykona jego własny twórca. Wraz z NFM Filharmonią Wrocławską, prowadzoną przez uznanego dyrygenta Christopha Königa, na scenie pojawi się bowiem Thierry Escaich, francuski organista i kompozytor, prezentując pierwszy ze swoich trzech koncertów organowych. Pod znakiem organów, upłynie zresztą cały wieczór – dwie pozostałe kompozycje również wyszły spod piór uznanych wirtuozów tego „króla instrumentów”.

Koncert otworzy *Improwizacja na temat „Te Deum”* Charles’a Tournemire’a. Artysta ten jest dziś nieco zapomniany. Niesłusznie, bo był on nietuzinkowym organistą i interesującym kompozytorem. Wśród mistrzów, którym zawdzięczał swój styl gry na organach, znajdował się sam César Franck. To relacja z nim zdecydowała o stopniowo utrwalającej się mistycznej postawie Tournemire’a wobec improwizacji i kompozycji. Życie zawodowe twórcy związane było z paryską bazyliką św. Klotyldy. Jego

najbardziej znanym dziełem pozostaje *L'Orgue mystique*, cykl pięćdziesięciu jeden suit organowych na cały rok liturgiczny, oparty na gregoriańskich melodiach chorałowych (jest to katolicki równoważnik dzieła Bacha). Na odkrycie przez szerszą publiczność czeka osiem symfonii Francuza, cztery opery i oratoria z późnego, mistycznego okresu jego życia, o tak ezoterycznych tytułach jak *Poszukiwanie św. Graala*, Trylogia *Faust – Don Quichotte – św. Franciszek z Asyżu* czy *Apokalipsa św. Jana*. Mistycyzująca postawa, częsta wśród kompozytorów XX wieku, pozwala niektórym określać Tournemire'a jako brakujące ogniwo pomiędzy muzyką Debussy'ego i Messiaena.

Improwizacje Tournemire'a miały sławę niezrównanych. Dziś możemy odczuć ich geniusz dzięki innemu organiście, Maurice'owi Duruflému, który przeniósł na papier nagranie dokonane w 1931 roku. Improwizacja na temat chrześcijańskiego hymnu *Te Deum* („Ciebie Boga wystawiamy”) jest trzecim ogniwem *Cinq Improvisations*. Tournemire bazuje na melodii gregoriańskiej, dziś rzadko słyszanej w liturgii. Rozpoczyna ją charakterystyczny przedtakt. Jest eksponowana jako monodia lub na tle efektownych faktur. Do zabiegów, jakie stosuje improwizator, należy przede wszystkim niebanalna harmonizacja powracającego czołowego motywu hymnu i chromatyczne figury.

Wykonanie *Improwizacji* przez Thierry'ego Escaicha będzie swoistym preludium do *Koncertu organowego* tego wybitnego francuskiego organisty. Podobnie jak niegdyś Tournemire, Escaich obok improwizacji uprawia sztukę kompozycji. Bogate portfolio artysty, pełne muzyki organowej, kameralnej, utworów symfonicznych i oper, łącznie zawiera już ponad sto pozycji. O uznaniu i pozycji Escaicha w świecie muzyki może świadczyć fakt, iż został następcą wspomnianego wyżej Maurice'a Duruflégo w paryskiej świątyni Saint-Étienne-du-Mont. Styl kompozytorski Escaicha jest raczej przystępny, nie hermetyczny. Łączy zdobycze postępowych kierunków XX wieku z otwarciem się na gusta szerokiej publiczności. Ciekawostką jest to, że muzyk uwielbia kino i często improwizuje do niemych filmów.

Escaich skomponował trzy koncerty organowe, z których pierwszy pochodzi z 1995 roku. Muzycznym bohaterem (autor używa tego pojęcia, nie chcąc mówić o „tematach”) jest w tym utworze znana nam z poprzedniej kompozycji melodia chorałowa *Te Deum*. Daje się usłyszeć już w pierwszej części *Koncertu*, która stanowi rodzaj preludium. Część tę przepaja nastrój grozy. Uwagę zwraca ostry dźwięk organów, pozostający w stałym konflikcie ze zdającą się je prowokować orkiestrą. O części drugiej, kluczowej

dla całości, autor mówi poetycko, że jest „rodzajem długiej procesji, rodzącej się z dalekiej, niepokojącej mgiełki, która wznosi się w powolnej i stabilnej progresji aż do apokaliptycznej apoteozy”. *Te Deum* użyte jest tu na zasadzie *passacaglii*, a obok niego dają się usłyszeć inni chorałowi „bohaterowie”, o rysach *Sanctus* z mszy żałobnej czy psalmu *De profundis*. Organy w tej części poruszają się w melodyce deklamacyjno-melizmatycznej na tle niezwykle efektownego kalejdoskopu barw orkiestrowych. Po „apoteozie” następuje, jak dalekie echo instrumentu koncertującego, solo wiolonczeli, a następnie kojąca odpowiedź organów. Ostatnią część Escaich określa jako rodzaj scherza. Do głosu dochodzi element witalistyczny, choć uwagę zwraca tu raczej monumentalna kadencja, w której po raz kolejny dostrzec można chorałowych bohaterów utworu. Całość zamyka szaleńcza masa dźwięku. Organy, jak mało który instrument, mogą współzawodniczyć z orkiestrą na równych zasadach.

Anton Bruckner zapisał się w historii muzyki przede wszystkim oryginalną symfonią, w której łączył klasyczne zasady formalne z nowoczesnym językiem wagnerowskim. Działający w drugiej połowie dziewiętnastego wieku kompozytor był jednak również organistą i improwizatorem. Za życia cieszył się sławą wirtuoza i dopiero na starość rozpoznano w nim wielkiego symfonika. Bruckner, podobnie jak Tournemire, żarliwie wyznawał katolicyzm. Był człowiekiem skomplikowanym, o profilu skrupulatnego, ambitnego samotnika, o którego wiecznym kawalerstwie i prowincjonalnych manierach krążyły złośliwe anegdoty. Przez długie lata uczył się klasycznych zasad kontrapunktu, harmonii i orkiestracji – ostatnie lekcje pobierał jeszcze przed czterdziestką. To jednak fascynacja rewolucyjną muzyką Richarda Wagnera zdecydowała o stylu Austriaka. Niestety estetyka Wagnera nie była dobrze widziana w stolicy Cesarstwa Austrii, co przysporzyło twórcy *VII Symfonii* wielu nieprzyjemnych doświadczeń. Mimo to kompozytor, łącząc skrajności, uporczywie pracował nad uznaniem, które spotkało go mniej więcej w czasie premiery wykonywanego dziś utworu, w połowie lat osiemdziesiątych. Od tej chwili Bruckner stopniowo stawał się idolem młodych postępowców, do których należał m.in. Gustav Mahler.

VII Symfonia jest dziełem monumentalnym i absorbującym. W pierwszej części trudno szukać heroizmu, jest to raczej malowana szerokimi pociągnięciami smyczków, formalnie przejrzysta opowieść, zapraszająca słuchaczy do refleksji nad ogarniającymi ich emocjami. Trzy grupy tematyczne następują jedna po drugiej, niosąc sobą wyraźne zmiany nastroju. Pierwszą wyznacza bezpośrednia, gorąca melodia, którą otwiera wznoszący pasaż. Druga charakteryzująca się obiegnikiem, jest bardziej

potoczysta. Temat trzeci, głównie za sprawą profilu rytmicznego i orkiestracji, kreuje nastrój tajemnicy. Warto zwrócić uwagę, że w przetworzeniu tematy słyszalne są w inwersji. W części drugiej, do której napisania popchnąć miała Brucknera myśl o tym, że chorujący wówczas ciężko Richard Wagner może umrzeć, wykorzystane są stworzone przez Niemca instrumenty, zwane tubami wagnerowskimi. Bruckner zadysponował ich cztery: dwie tenorowe, dwie basowe. W części dwukrotnie następuje taneczny epizod w tempie trójdzielnym, poza tym jest ona olśniewającym przykładem kunsztu budowania kulminacji o nieprawdopodobnie szerokim planie. W apogeum brzmi tu perkusja, do efektownego użycia której mieli namówić kompozytora jego pomagający w redakcji utworu uczniowie: Ferdinand Löwe i Joseph Schalk. Po tej kulminacji następuje dziwna pustka...

W *Scherzu*, zbudowanym wokół jednej tanecznej formuły rytmicznej, najciekawiej obserwować grę pomiędzy instrumentami dętymi (temat trąbki) i kwintetem smyczkowym, która zdają się być elementami wielkiej, niepowstrzymanej maszyny. Mający formę sonatową finał rozpoczyna się w duchu lekkim i optymistycznym. Jako drugi pojawia się temat chorałowy – pokrętny, schromatyzowany, ale fascynujący. Trzeci łatwo rozpoznać – to nagły wybuch całej orkiestry w fanfarze mocno podkreślonej barwą blachy. W finałowym ogniwie ważną rolę grają tradycyjne metody kontrapunktyczne. Repryza finału jest odwrócona, więc nastrój optymistyczny zamyka całość. Ostatnie takty symfonii są pełną chwałą, zdającą się trwać wiecznie fanfarą.

Szymon Atys



30.11

czwartek, 19.00
NFM, Sala Kameralna

Skrzypce w ogniu

Polish Violin Duo

Marta Gidaszewska, Robert Łaguniak – skrzypce

Program:

Grażyna Bacewicz (1913–1969)

Suita na dwoje skrzypiec [10']

- I. *Allegro*
- II. *Andante*
- III. *Vivo*
- IV. *Tempo di menuetto*
- V. *Allegro*
- VI. *Andante. Fughetta*
- VII. *Allegro*

Michał Spisak (1914–1965)

Suita na dwoje skrzypiec [13']

- I. *Allegro*
- II. *Tranquillo*
- III. *Largo (Choral nr 1)*
- IV. *Adagio (Choral nr 2)*
- V. *Scherzando. Vivo*
- VI. *Andante (Recitativo)*
- VII. *Finale. Allegro energico*

Gàbor Barta (ur. 1974)

Lied ohne Worte [3']

Mieczysław Wajnberg (1919–1996)

Sonata na dwoje skrzypiec op. 69 [18']

- I. *Allegro molto*
- II. *Adagio*
- III. *Allegro*

Miklós Rózsa (1907–1995)

Sonata na dwoje skrzypiec op. 15 [17']

- I. *Allegro risoluto*
- II. *Lento assai*
- III. *Vivo e giocoso*

András Dercsikei (ur. 1982)

Balkanoid [4']

Tradycyjny repertuar muzyczny przeznaczony na dwoje skrzypiec nie jest zbyt obszerny. Okazuje się jednak, że wielu wybitnych kompozytorów tworzących w XX i XXI wieku zainteresowało się możliwościami, jakie daje wykorzystanie takiej właśnie nietypowej obsady. W programie występu znakomitych artystów: Marty Gidaszewskiej i Roberta Łaguniaka, czyli działającego od 2014 roku Polish Violin Duo, znalazły się dzieła sześciu twórców. Trzech z nich pochodzi z Polski, trzech z Węgier. Dzieła kompozytorów pochodzących z naszego kraju zostały utrwalone przez artystów na płycie wydanej nakładem cenionej za popularyzację mało znanego repertuaru firmy DUX.

Koncert rozpocznie wykonanie neobarokowej *Suity* na dwoje skrzypiec, której autorką jest urodzona w Łodzi Grażyna Bacewicz – kompozytorka i, co ważne w kontekście obsady, także skrzypaczka. To wczesne jej dzieło, napisane w 1943 roku, a więc jeszcze w czasie okupacji. Składa się z siedmiu ogniw, różniących się pod względem tempa i ekspresji. Czwarte z nich to stylizacja menueta, popularnego w osiemnastym wieku tańca dworskiego. W części szóstej natomiast autorka zastosowała formę fugi. Wskazuje to na muzykę minionych epok jako na ważne dla polskiej kompozytorki źródło inspiracji, przy czym szczególnie istotna była dla niej w tym przypadku twórczość Georga Philippa Telemanna. Typowa dla epoki baroku motoryka w połączeniu z nowoczesnymi metodami kompozytorskimi, ujawniającymi się chociażby w śmiałym operowaniu dysonansami, nadają tej muzyce wielkiej wyrazistości, a przy okazji dodają do niej szczypty humoru.

Inny przedstawiciel polskiego neoklasycyzmu, pochodzący z Dąbrowy Górniczej Michał Spisak, jest autorem bardzo podobnej, bo zatytułowanej tak samo i także składającej się z siedmiu ogniw, kompozycji. Powstała ona w 1957 roku z myślą o dwóch wybitnych skrzypaczkach – Eugenii Umińskiej i Irenie Dubiskiej. Chociaż kompozytor w listach nazywał suitę kolejno „zabawką”, „utworem”, innym razem zaś „drobiazgiem”, to jest to dzieło stawiające przed wykonawcami poważne wymagania techniczne. Ogniwa utrzymane w szybkim tempie są efektowne i dają wykonawcom pole do technicznego popisu, podczas gdy części wolne pozwalają artystom zaprezentować umiejętność śpiewnej gry i pogłębienia emocjonalnego wyrazu swojej interpretacji. Dzieło po raz pierwszy zabrzmiało publicznie w 1959 roku podczas trzeciej edycji festiwalu muzyki współczesnej Warszawska Jesień, a wykonały je wówczas Irena Dubiska i Eugenia Umińska. Kompozytor opracował także alternatywną wersję suity, przeznaczoną na dwie altówki.

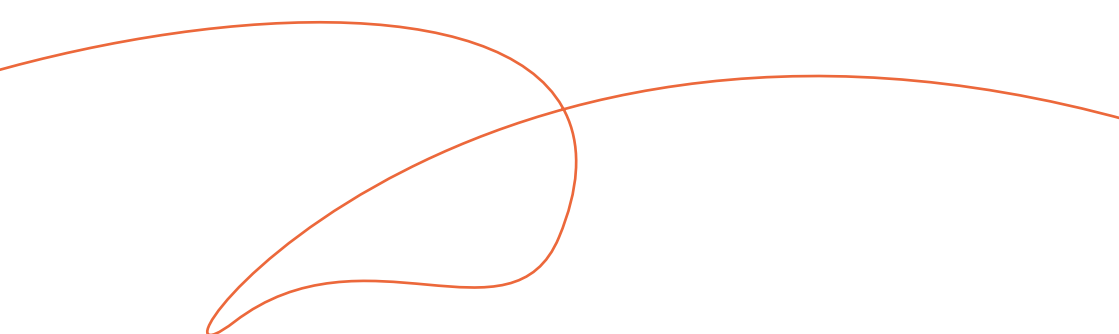
Przybraną ojczyzną Spisaka była Francja, mieszkał bowiem w tym kraju od 1937 roku aż do końca życia. Z kolei Mieczysława Wajnberga los rzucił na wschód, do Związku Radzieckiego, gdzie twórca mieszkał przez większą część życia. *Sonata* na dwoje skrzypiec powstała w 1959 roku. Pod względem formalnym zbudowana jest w konwencjonalny sposób – część wolną otaczają dwa ogniwa w szybkim tempie. Pod względem wyrazu jest to dzieło odmienne od dowcipnych i w zasadzie dość lekkich kompozycji Bacewicz i Spisaka. Muzyka Wajnberga pełna jest napięcia i wielkich emocji. Dramatyzm pierwszego ogniwa kontrapunktowany jest głębią i melancholijnym wyrazem części wolnej, po której następuje lżejsze od dwóch poprzednich ogniwi zakończenie, w którym nie brak jednak ostrzejszych akcentów w postaci wyrazistych, tanecznych rytmów.

Urodzony w Budapeszcie Miklós Rózsa to kompozytor zdecydowanie bardziej znany fanom starej kinematografii niż wielbicielom muzyki klasycznej. Napisał muzykę do ponad stu filmów, a za ścieżki dźwiękowe do *Urzeczonej* Alfreda Hitchcocka, *Podwójnego życia* George'a Cukora oraz *Ben-Hura* Williama Wylera otrzymał nawet Oscary. Jednak przez całe życie interesowało go także pisanie muzyki przeznaczonej do wykonania estradowych. Jego dzieła solowe grali artyści tej miary co Jascha Heifetz czy Gregor Piatigorsky, a utworami orkiestrowymi dyrygowali Bruno Walter, Georg Solti oraz Leonard Bernstein. *Sonata* na dwoje skrzypiec op. 15 jest wczesnym dziełem Rózsy. Powstała w 1933 roku, kiedy artysta miał dwadzieścia sześć lat. W tej pełnej wyrazu kompozycji odzywiają się echa węgierskiej muzyki ludowej, co nie dziwi u twórcy zapatrzonego wówczas w dzieła Béli Bartóka i Zoltána Kodály'a.

Pochodzący z Lugano kompozytor, aranżer, akordeonista, pianista jazzowy i edukator Gábor Barta jest autorem krótkiego dzieła zatytułowanego *Lied ohne Worte* („Pieśń bez słów”). Tytuł odnosi się do popularnych w epoce romantyzmu miniatur fortepianowych pisanych przez Felixa Mendelssohna Bartholdy'ego. Podział ról pomiędzy wykonawcami tej urokliwej miniatury jest czytelny – jeden instrument prowadzi śpiewną melodię, drugi zaś akompaniuje.

Na zakończenie koncertu zabrzmiał utwór pod tytułem *Balkanoid*, autorstwa urodzonego w 1982 roku skrzypka, kompozytora i dyrygenta – Andrása Derecskeiego. Jest to zawiadańska i żywiołowa kompozycja napisana w 2015 roku. W tym fascynującym dziele motoryczna rytmika, przywodząca na myśl dzieła Philippa Glassa, łączy się z muzyką bałkańską, dając w efekcie dzieło wirtuozowskie, efektowne i przystępne dla odbiorców.

NFM.WROCLAW.PL



Organizator: NFM – instytucja kultury miasta Wrocławia współprowadzona przez:



Wrocław **miasto spotkań**



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



**DOLNY
ŚLĄSK**

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



LOKUM
DEVELOPER



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

