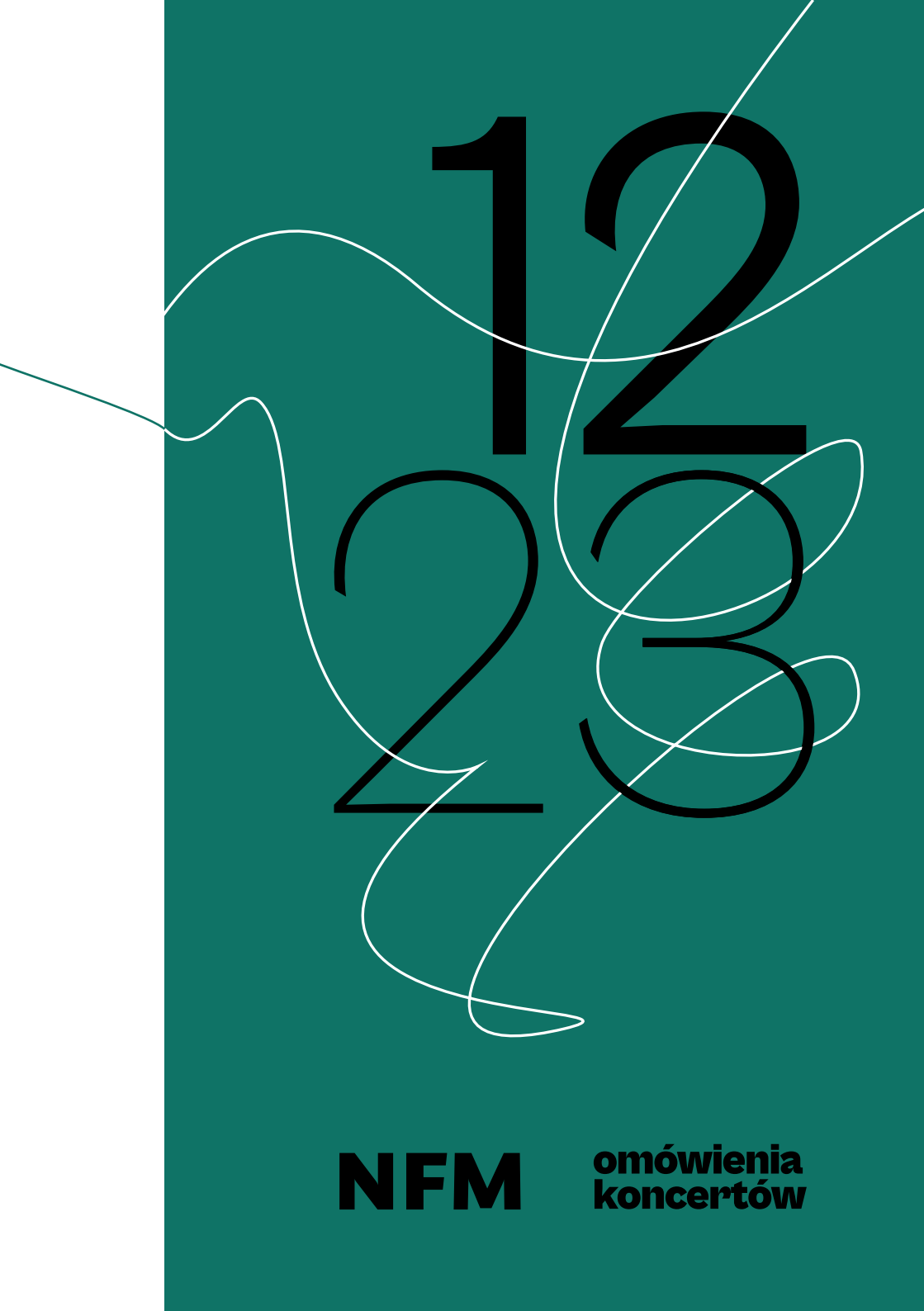




12
23

NFM

**omówienia
koncertów**



1.12

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

Koncert Laureata XI Międzynarodowego Konkursu Dyrygentów im. Grzegorza Fitelberga

**Laureat XI Międzynarodowego Konkursu Dyrygentów
im. Grzegorza Fitelberga – dyrygent
NFM Filharmonia Wrocławska**

Program:

Utwory prezentowane przez laureata I nagrody
XI Międzynarodowego Konkursu Dyrygentów
im. Grzegorza Fitelberga w różnych etapach konkursu

Koncert potrwa około dwóch godzin z przerwą.



Odbywający się w Katowicach Międzynarodowy Konkurs Dyrygentów im. Grzegorza Fitelberga, zaraz po pianistycznym Chopinowskim i wiolinistycznym Wieniawskiego, jest najważniejszym muzycznym konkursem w naszym kraju. 25 listopada poznaliśmy zwycięzcę XI edycji zmagania i zaledwie sześć dni później poprowadzi on NFM Filharmonię Wrocławską w Narodowym Forum Muzyki. Będzie to ostateczne podsumowanie konkursu odbywającego się w roku, w którym obchodzimy siedemdziesiątą rocznicę śmierci patrona wydarzenia.

Grzegorz Fitelberg bez żadnych wątpliwości był człowiekiem wielu talentów. Pamiętamy go przede wszystkim jako dyrygenta o kunście porównywanym czasem nawet do umiejętności samego Gustava Mahlera. Był on też kompozytorem, a także świetnym skrzypkiem – uczył się gry u Stanisława Barcewicza, pracował w orkiestrach Teatru Wielkiego w Warszawie oraz Filharmonii Warszawskiej. Sztukę kompozycji poznawał, będąc studentem samego Zygmunta Noskowskiego, a jego utwory zdobyły uznanie na licznych konkursach. To właśnie dyrygując własną kompozycją, stanął po raz pierwszy na podium dyrygenckim. W sezonie 1904–1905 na deskach stołecznej filharmonii poprowadził wykonaniem swojej *I Symfonii*. Coraz bardziej angażował się w pracę dyrygenta i z czasem całkowicie zaniechał działalności twórczej. W 1901 roku poznał Karola Szymanowskiego. Obaj szybko stali się bliskimi przyjaciółmi. W Berlinie w 1905 roku dołączyli do nowoutworzonej Spółki Nakładowej

Młodych Kompozytorów Polskich, która obrała sobie za cel wspieranie rozwoju nowej muzyki polskiej poprzez jej wydawanie i organizowanie jej wykonań. Oprócz tej dwójki w skład SNMKP weszli inni czołowi kompozytorzy tego czasu – Ludomir Różycki, Apolinary Szeluto oraz Mieczysław Karłowicz. I choć organizacja przetrwała jedynie do 1912 roku, to Fitelberg jako dyrygent pozostał wierny jej założeniom, najpierw chętnie umieszczając w programach koncertów, również tych zagranicznych, utwory artystów należących do grupy, potem również twórców kolejnej generacji, m.in. Bolesława Woytowicza, Romana Palestra, Witolda Lutosławskiego czy Grażyny Bacewicz. Nierzadko pod jego batutą orkiestry prawykonywały polskie dzieła, a najważniejsze spośród tych które wprowadził do repertuaru były bez wątpienia utwory napisane przez Karola Szymanowskiego. Również dobierając do wykonania kompozycje artystów z innych krajów, Grzegorz Fitelberg preferował te pisane współcześnie. Do Katowic trafił w 1947 roku, gdzie objął kierownictwo artystyczne oraz posadę pierwszego dyrygenta Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia (obecnie NOSPR). W roku akademickim 1950–1951 był pedagogiem tamtejszej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej (dzisiejszej Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego). Zmarł w 1953 roku.

W Katowicach studentem Fitelberga był Karol Stryja – w tamtym czasie kierownik chóru „Ogniwo” – który zaraz po uzyskaniu dyplomu został zatrudniony w Filharmonii Śląskiej i po zaledwie dwóch latach został jej kierownikiem artystycznym i pierwszym dyrygentem tamtejszej orkiestry. Z Filharmonią związany był aż do roku 1990. Pod koniec lat sześćdziesiątych na fali poszukiwań sposobów na ożywienie działalności instytucji Karol Stryja zainicjował zorganizowanie w Katowicach konkursu dyrygenckiego. Pierwsze dwie edycje, jeszcze o zasięgu ogólnopolskim, przypadły na lata 1970 i 1974. Trzeci konkurs, już o zasięgu międzynarodowym, zorganizowany został w grudniu roku 1979. Przypadała wówczas setna rocznica urodzin Grzegorza Fitelberga, którego Stryja był jedynym dyplomantem, nic więc dziwnego, że to właśnie jego ustanowiono wówczas patronem wydarzenia. Warto jednak pamiętać, że poza wyłanianiem najlepszych młodych dyrygentów przyczynia się ono również do promocji polskiej muzyki na świecie, w ten sposób dodatkowo jeszcze realizując artystyczną filozofię Fitelberga.

Już w roku 1982 konkurs został wpisany, pod oficjalną nazwą Międzynarodowy Konkurs Dyrygentów im. Grzegorza Fitelberga, do Międzynarodowego Stowarzyszenia Festiwali i Konkursów Muzycznych w Genewie jako trzeci polski konkurs.

Na czele Komitetu Organizacyjnego z 1979 roku stanął Karol Stryja, zaś funkcję dyrektora powierzono badaczowi śląskiej kultury muzycznej i bibliotekarzowi Karolowi Musiołowi. Przewodniczącym jury był Stanisław Wiślocki. Na konkurs, w którego trzech etapach należało zadyrygować kolejno utworami klasycznymi, romantycznymi i dwudziestowiecznymi, zgłosiło się ponad stu kandydatów z dwudziestu pięciu krajów świata. Do uczestnictwa dopuszczono ostatecznie dwadzieścia dwie osoby. Zwyciężył wówczas Hans Peter Flor z NRD, a trzecią nagrodę zdobył Polak Tadeusz Wojciechowski. Pierwsze osiem edycji konkursu odbywało się w cyklu czteroletnim, od 2007 roku kolejne odsłony są organizowane co pięć lat. Mogą wziąć w nim udział dyrygenci, którzy nie ukończyli trzydziestego dziewiątego roku życia. Zwycięzcy nie są nagradzani wyłącznie finansowo, otrzymują również zaproszenia na występy od orkiestr o międzynarodowej renomie, będące często przepustką do światowej kariery. W tym roku zaplanowano trzy koncerty laureatów. Ostatnim z nich, podczas którego wysłuchamy muzycznych interpretacji zwycięzcy turnieju, będzie koncert w Narodowym Forum Muzyki.

Barnaba Matusz



2.12

sobota, 18.00
NFM, Sala Czerwona

Voces intimae

Joseph Swensen, fot. Łukasz Rajchert

Joseph Swensen – dyrygent
Aleksandra Kubas-Kruk – sopran
NFM Orkiestra Leopoldinum

Program:

Jean Sibelius (1865–1957)

Kwartet smyczkowy d-moll op. 56 „Voces intimae” (oprac. J. Swensen) [35']

I. *Andante – Allegro molto moderato*

II. *Vivace*

III. *Adagio di molto*

IV. *Allegretto (ma pesante)*

V. *Allegro*

Arnold Schönberg (1874–1951)

II Kwartet smyczkowy fis-moll op. 10 (oprac. J. Swensen) [35']

I. *Mäßig*

II. *Sehr rasch*

III. *Litanei. Langsam*

IV. *Entrückung. Sehr langsam*

Tytuł koncertu najlepiej tłumaczyć z języka łacińskiego jako „głosy z głębi serca”. Jean Sibelius określił w ten sposób swój kwartet smyczkowy z 1909 roku. Tytuł ów z powodzeniem mógłby nosić także drugi z prezentowanych w programie utworów – kwartet Arnolda Schönberga, napisany rok wcześniej. Niepokoje i kryzysy wewnętrzne obu kompozytorów wpłynęły na kształt ich dzieł, co dziś możliwe jest do odczytania przy zastosowaniu klucza biograficznego. NFM Orkiestrę Leopoldinum poprowadzi tego wieczoru Joseph Swensen, dyrygent do niedawna kierujący zespołem. Swensen jest też autorem opracowań obu utworów na orkiestrę smyczkową. W kwartecie Schönberga w legendarnej partii sopranu wystąpi Aleksandra Kubas-Kruk.

Jean Sibelius był bodaj najbardziej zagadkową postacią w historii muzyki przełomu XIX i XX wieku. W młodości dał się poznać jako twórca fińskiego stylu narodowego, ale poza tym jego muzyka wymyka się etykietom. Wobec świata artystycznego Sibelius

zajmował pozycję peryferyjną, często z własnego wyboru. Jego karierą rządził nierozstrzygalny dylemat pomiędzy afirmacją narodowej odrębności, a partycypacją w życiu muzycznego „centrum” Europy (czyli, najogólniej mówiąc, świata niemieckojęzycznego). Rozstrzygnięciem problemu okazało się zarzucenie komponowania – od roku 1927 do śmierci w 1957 roku Sibelius w zasadzie niczego nie stworzył. Jego przełomowe koncepcje dotyczące traktowania brzmienia i formy stosunkowo niedawno spotkało należne uznanie. Były one, jak na początek XX wieku, wysoce nowatorskie, ale w sposób odmienny niż we wspomnianym „centrum”. Problemy z uznaniem towarzyszyły kompozytorowi przez całe życie. Samokrytycyzm i niskie poczucie własnej wartości niewątpliwie przyczyniły się do uzależnienia od alkoholu, który niestety pełnił dla Sibeliusa rolę katalizatora pracy twórczej.

Sibelius był wykształconym skrzypkiem i sam grał w młodości w kwartetach smyczkowych. Wtedy też powstała większość jego dzieł kameralnych. Później zwrócił się ku gatunkom orkiestrowym – to właśnie na polu symfonii i poematów symfonicznych zdziałał najwięcej. Dojrzały kwartet *Voces intimae* stanowi na tym tle wyjątek. Jest świadectwem czasu kryzysu: twórca dowiedział się o spowodowanym piciem alkoholu nowotworze krtani, który leczono operacyjnie. Bojąc się raka, wszedł w okres głębokiej, introwertycznej i mrocznej zadumy, któremu zawdzięczamy słynną ponurą *IV Symfonię*. Po tym epizodzie Sibelius wytrzymał w abstynencji jedynie kilka lat.

Sięgnięcie przez Sibeliusa po kameralną formę można odczytywać jako efekt zwrotu do „wewnątrz”. Był jednak i inny powód: kompozytor odcinał się w ten sposób od głównego nurtu modernizmu (głównie od ekspresjonizmu) poprzez sięganie do klasycznych, tradycyjnych układów. W *Kwartecie d-moll* potraktował jednak schemat twórczo. Poprzez dodanie po części wolnej drugiego scherza uzyskał układ symetryczny, zwracając uwagę słuchacza na centralne *Adagio*. Pierwsze ogniwo zbudowane jest na klasycznym tonalnym planie formy sonatowej, chociaż pozbawione jest kontrastów. Jedyne wyrazisty temat, o profilu melodycznym otwarcie nawiązującym do fińskiej muzyki ludowej, wprowadzają skrzypce w dialogu z wiończelą. *Scherzo* pierwsze fascynuje szemrzącą fakturą utkaną z repetowanych dźwięków. Niezwykły, skupiony strumień świadomości, jakim jest ogniwo centralne, kryje w sobie muzyczny symbol: w toku utworu pojawiają się trzy obco brzmiące akordy e-moll. Właśnie ponad tymi akordami autor wpisał do jednej z kopii partytury słowa „voces intimae”. *Scherzo* drugie, w odróżnieniu od pierwszego, przywodzi na

myśl obraz jakiegoś egzystencjalnego trudu czy skargi. Finał, pełen niespodzianek fakturalnych, zmierzając do swojego końca nabiera tempa przy stopniowej kumulacji materiału tematycznego, co jest charakterystycznym dla Sibeliusa zabiegiem.

Autor drugiego utworu, Arnold Schönberg, był od Sibeliusa nieco młodszy i stał się najważniejszą postacią muzycznej moderny, od której odcinał się fiński kompozytor. Sibelius nie potępiał jednak jego muzyki. Mając okazję usłyszeć wykonywany dziś *II Kwartet fis-moll* w Berlinie w 1914 roku, odnotował, że estetyka ekspresjonizmu z jednej strony zdała mu się „uprawnionym sposobem postrzegania rzeczy”, a z drugiej generowała muzykę „niezwykle bolesną do słuchania”. To drugie wrażenie dzielił z wieloma odbiorcami. Podczas premierowego wykonania op.10 zostało po prostu wyśmiane. Sposobem Schönberga na bardzo kiepską recepcję jego zarazem osobistej i odkrywczej sztuki było poczucie wyższości i obsadzenie się w roli niezrozumianego proroka postępu.

Późniejszy twórca dodekafonii zaczynał przygodę z muzyką od wiolonczeli. Pierwsze kompozycje konsultował ze swoim przyjacielem i jedynym nauczycielem, Alexandrem von Zemlinskim. Schönberg konsekwentnie poszerzał granice chromatyzmu i doszedł do zupełnego rozluźnienia relacji tonalnych. Nie mogło mu to przynieść uznania konserwatywnej wiedeńskiej publiczności, chociaż cieszył się szacunkiem Gustava Mahlera. Jego twórczość cechował też wykładniczy wzrost siły wyrazu, charakterystyczny dla ekspresjonizmu. Obok ideologii artystycznej o kształcie kompozycji z okresu *II Kwartetu* zdecydowały jednak również problemy osobiste. Brak uznania dla twórczości zbiegł się z kryzysem małżeńskim kompozytora. Jego żona (siostra von Zemlinskiego) zdradziła go z malarzem Richardem Gerstlem, który uczył obojga sztuki malarskiej (rzadziej przypomina się fakt, iż „tematem” *I Kwartetu* najpewniej również była zdrada małżeńska. Tym razem zdradzającym był sam kompozytor).

Idee ekspresjonizmu symbolizuje krzyk, przekroczenie uznanych szeroko środków wyrazu. Tak można odczytywać bezprecedensowe dodanie do kwartetu smyczkowego partii wokalne. Cykl rozpoczyna nowoczesna realizacja wzorca sonatowego. Widoczne są tu zręby tradycyjnej trójdzielności formy, znów brak jednak kontrastu tematycznego, a mocno zachwiane są relacje tonalne. Początek przetworzenia zaznaczony jest tematem granym przez skrzypce przy podstawku, a reprzykę otwiera temat w altówce, grany w niestandardowej tonacji. Forma „scherza” jest niezwykle

trudna do uchwycenia ze względu na ulatywanie muzyki w kierunku abstrakcji, jednak i tu dają się dostrzec zręby formy reprzyzowej. W samym centrum części pojawia się – chyba ironiczny – muzyczny symbol, ludowa melodia *O du lieber Augustin*.

W kolejnych słyszymy głos – kompozytor opracował dwa wiersze Stefana Georga, niemieckiego poety symbolisty. *Litania (Litanei)* jest modlitwą podmiotu zmęczonego, głodnego i spragnionego, z którym Schönberg zapewne się utożsamiał. Modlitwa ta jest jednak przewrotna: błaga o uwolnienie od miłości, sugerując tym samym uwolnienie od życia. Motywika części czerpie z poprzednich, co pozwala na interpretowanie jej jako symbolu wymienionych w tekście „trudów” podmiotu. Dopiero czwarta część doprowadzi go do transgresji (Schönberg wykorzystuje tu strategię, którą w symfoniach podejmował Mahler, a której pierwszym przykładem była *IX Symfonia Beethovena*). W opracowaniu muzycznym kompozytor podkreślił frazy mówiące o „pustych świątyniach” oraz o „rodzącym się w głębi trzewi krzyku”. Jednocześnie od strony formalnej część ta jest cyklem wariacji. Tytuł wiersza użytego w finale, *Entrückung*, można tłumaczyć jako Uniesienie, ale odwołuje się on też do (obecnej w myśli ewangelickiej) idei „porwania” czy też „pochwycenia Kościoła” przed paruzją. Podmiot oddala się od znanego sobie świata ku innej planecie i „gubi się w dźwiękach, krążąc, tkając”. Ostatnie trzy strofy są wizją nieznanej przestrzeni, którą w kontekście utworu zwykło się odnosić do nowego, nieopartego o wzorce tonalne świata dźwięków – sławnej atonalności. Finał nieoczekiwanie posiada dość klasyczną formę złożoną z introdukcji, dwóch grup tematycznych, przetworzenia i cody, a sekcje te powiązane są ze stroficznym podziałem wiersza. Ten „wewnętrzny krzyk” Schönberga otwierał epokę znacznie bardziej dosadnych wypowiedzi artystycznych.

Szymon Atys

7.12

czwartek, 19.00
NFM, Sala Czerwona

Screaming into the Void



Lutosławski Quartet, fot. Sisi Cecylia

Lutosławski Quartet:

Roksana Kwaśnikowska – I skrzypce

Marcin Markowicz – II skrzypce

Marzena Malinowska – altówka

Maciej Młodawski – wiolonczela

Program:

Hanna Kulenty (ur. 1961)

I Kwartet smyczkowy (prawykonanie) [15']

Donald R. Davis (ur. 1957)

*III Kwartet smyczkowy „Screaming Into the Void”** (polskie prawykonanie) [23']

Paweł Mykietyn (ur. 1971)

IV Kwartet smyczkowy [12']

Marcin Markowicz (ur. 1979)

VI Kwartet smyczkowy (prawykonanie) [25']

*Utwór napisany dla Lutosławski Quartet, dedykowany

Krzysztofowi Pendereckiemu oraz pamięci ofiar wojny w Ukrainie,
zamówiony przez Instytut Kultury Polskiej w Nowym Jorku



Czy muzyka może krzyczeć? Kwestię wyjaśni wspaniały Lutosławski Quartet, zespół rezydent Narodowego Forum Muzyki oraz jeden z najbardziej rozpoznawalnych kwartetów smyczkowych w Polsce. Lutosławski Quartet specjalizuje się w utworach XX i bieżącego stulecia, czego świadectwem jest niemały zbiór wydawnictw z najnowszą twórczością kompozytorów polskich i zagranicznych. Wieczór zapowiada się wyjątkowo ze względu na to, że usłyszymy prawykonania aż trzech kompozycji – przy czym jedna z nich wciąż powstaje w momencie pisania tych słów, druga pochodzi z 1983 roku i jest nigdy niewykonanym utworem z młodości uznanej na świecie polskiej twórczyni, a trzecią stworzył Marcin Markowicz – drugi skrzypek Lutosławski Quartet.

Angielski idiom „screaming into the void” (krzyczeć w pustkę, czy też do wnętrza pustki) nie ma odpowiednika w języku polskim. Rzeczownik „void” oznacza jednocześnie fizyczną, kosmiczną próżnię, rodzaj przepaści lub otchłani, a wreszcie pustkę

Czy muzyka może krzyczeć? Kwestię wyjaśni wspaniały Lutosławski Quartet, zespół rezydent Narodowego Forum Muzyki oraz jeden z najbardziej rozpoznawalnych kwartetów smyczkowych w Polsce. Lutosławski Quartet specjalizuje się w utworach XX i bieżącego stulecia, czego świadectwem jest niemały zbiór wydawnictw z najnowszą twórczością kompozytorów polskich i zagranicznych. Wieczór zapowiada się wyjątkowo ze względu na to, że usłyszymy prawykonania aż trzech kompozycji – przy czym jedna z nich wciąż powstaje w momencie pisania tych słów, druga pochodzi z 1983 roku i jest nigdy niewykonanym utworem z młodości uznanej na świecie polskiej twórczyni, a trzecią stworzył Marcin Markowicz – drugi skrzypek Lutosławski Quartet.

Angielski idiom „screaming into the void” (krzyczeć w pustkę, czy też do wnętrza pustki) nie ma odpowiednika w języku polskim. Rzeczownik „void” oznacza jednocześnie fizyczną, kosmiczną próżnię, rodzaj przepaści lub otchłani, a wreszcie pustkę jako uczucie utraty. Echa znaczenia idiomu pobrzmiewają w ewangelicznym „wołaniu na puszcy” i bardziej ironicznym „rzucaniu grochem o ścianę”. „Screaming into the void” wyraża jednak przede wszystkim frustrację i bezradność kogoś, kto w swoich problemach czuje się niewysłuchany i niedostrzeżony. Wyrażenie zaznacza się tu egzystencjalny rodzaj otchłani, czarnej dziury, stającej się powierniczką treści, której drugi człowiek nie jest w stanie przyjąć. Wyrażenie zyskało na popularności w ostatnim czasie – w mediach społecznościowych możemy dzisiaj wyrazić co tylko chcemy, ale często czujemy się, jakby po drugiej stronie nikogo nie było. W Internecie można nawet trafić na rodzaj „symulatorów otchłani” – stron, na których można wpisać cokolwiek, co zostaje natychmiast „pochłonięte”. Być może tak czuje się część twórców sztuki współczesnej, która wkłada wiele wysiłku we własne wypowiedzi artystyczne, nie trafiając jednak na zrozumienie publiczności.

Screaming into the Void to tytuł pierwszego z prezentowanych dzisiaj utworów. Jego autor, Don Davis, pochodzi z Kalifornii. Droga twórcza Davisa jest dość ciekawa: zaczynał jako jazzowy trębacz i aranżer. Podczas studiów w University of California w Los Angeles zainteresował się jednak muzyczną awangardą. Fascynacja była tak silna, że przesądziła o jego przyszłości jako kompozytora. Szczególną miłością obdarzył muzykę filmową. W tej dziedzinie jego mentorem stał się Joe Harnell, autor soundtracku kilku znanych seriali science-fiction z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Spośród dorobku Davisa najbardziej rozpoznawalne są niewątpliwie kompozycje napisane na potrzeby trylogii *Matrix* sióstr Wachowskich. Warto

też odnotować, że twórca ma na koncie operę pod tytułem *Río de Sangre. Screaming into the Void* skomponowany został specjalnie dla Lutosławski Quartet i dedykowany jest pamięci Krzysztofa Pendereckiego oraz ofiarom wciąż trwającej wojny w Ukrainie. Jego tytuł może więc odnosić się do specyficznej sytuacji niemocy obywatela państwa należącego do NATO wobec konfliktu. Do podobnych interpretacji skłania struktura kompozycji – szereg obrazów pełnych ekspresji, ale jednocześnie zdających się prowadzić do bezradności i rezygnacji. Od strony technicznej Davis sięgnął po takie rozwiązania jak flażolety czy smyczkowanie *flautando*, które można interpretować jako muzyczną metaforę bezsilności. Wykorzystał jeszcze oprócz tego ćwierćtony i glissanda alikwotowe. Różnicując element stylistyczny, przeciwstawił minimalistyczne fragmenty repetytywne fakturom eksponującym brak ruchu. Kompozycję zamówił Instytut Kultury Polskiej w Nowym Jorku, a jej pierwsze wykonanie miało miejsce w czerwcu tego roku podczas nowojorskiej edycji Jazztopad Festival.

Zupełnie niezwykłym wydarzeniem jest prawykonanie *I Kwartetu smyczkowego* Hanny Kulenty, utworu będącego dziełem dwudziestodwulatki. Czy rozpoznamy w nim typowe dla autorki zagrania stylistyczne? Kulenty, pytana o swoją muzyczną rolę, określiła siebie jako „szamankę” próbującą wywołać u słuchacza stan transu. Jak sama deklaruje, w młodości realizowała te ambicje za pomocą techniki, którą nazwała „polifonią łuków”. Chodzi o jednoczesne brzmienie kilku „łuków”, struktur, które dla autorki reprezentują oddzielne całości emocjonalne, z ich narastaniem, trwaniem i wygaszaniem. Prezentowany utwór nosi podtytuł *A Song for String Quartet*. Pozostaje zagadką, czy jest to odniesienie gatunkowe, czy też wskazówka dotycząca specyficznej wyrazowości. Kulenty nie stawia na pewno elementu melodycznego na pierwszym planie, natomiast bogato czerpie z klasycznych już w polskiej muzyce rozszerzonych technik wykonawczych instrumentów smyczkowych. Jest to w każdym razie kompozycja młodzieńcza – Kulenty przez całe życie twórcze zainteresowana była czasem i projekcją nań emocji, ale dopiero studia u Louisa Andriessena w Hadze miały zdecydować o odnalezieniu własnej drogi artystycznej.

Twórczość kwartetowa Pawła Mykietyna, najbardziej rozpoznawalnego polskiego kompozytora należącego do tzw. pokolenia X, obejmuje już cztery pozycje, z których drugą (2006) i trzecią (2016) Lutosławski Quartet posiada w swojej dyskografii. Mykietyn, pochodzący z Oławy, tak jak Kulenty studiował w Warszawie u Włodzimierza Kotońskiego, a jego kariera kompozytorska rozwinęła się w Polsce bardzo efektywnie. Twórca znany jest z postmodernistycznego podejścia do tradycji muzycznej – ele-

menty współczesnej muzyki popularnej występują u niego obok starannie formułowanych odniesień do przeszłości. W swoim *II Kwartecie* skupił się na problemie wydobywania fłażoletów od dźwięków skali ćwierćtonowej. Efekt jest specyficznie archaizujący, brzmiący nowocześnie i naiwnie zarazem. W *III Kwartecie* (dedykowanym Lutosławski Quartet) mamy przykład zainteresowania grą z czasem, w ramach której słyszalne jest nieustanne przyśpieszenie. Owo przyśpieszenie jest po części jedynie iluzoryczne – ukryta w utworze sekwencja harmoniczna dystrybuowana jest regularnie. Wykonywany podczas tego koncertu *IV Kwartet smyczkowy* jest kompozycją zeszlóroczną, będziemy więc świadkami jednego z pierwszych wykonań utworu.

Jako ostatnie zabrzmie kolejne dzieło premierowe. Jego autorem jest Marcin Markowicz, drugi skrzypek Lutosławski Quartet. Markowicz jest samoukiem w zakresie kompozycji – tworzenie nowej muzyki wydawało mu się zawsze naturalne, a jego nauczycielami byli twórcy, których muzykę grał – solo i z towarzyszeniem kwartetu. Markowicz jest artystą wszechstronnym. Nie tylko komponuje i gra w kwartecie, ale też występuje jako solista. Piastował on rolę koncertmistrza w NFM Filharmonii Wrocławskiej oraz dyrektora Akademii Orkiestrowej NFM. Ma też na koncie występy w niezwykle popularnym jazz-bandzie Młynarski-Masecki. Trudno w tych okolicznościach przewidzieć, jaki kształt przyjmie VI Kwartet smyczkowy autora.

Niezwykły przegląd muzyki najnowszej, jakiego świadkiem będą Państwo podczas koncertu, zdaje się stawiać pytanie o rolę muzyki w coraz bardziej złożonym i niezrozumiałym świecie. Czy jest ona emocjonalną ucieczką, pustką w którą możemy krzyczeć, czy raczej niewykorzystaną jeszcze możliwością wypowiedzenia tego, co dotąd musiało być w tę pustkę wykrzyczane?

Szymon Atys



9.12

sobota, 18.00
NFM, Sala Czerwona

Platońska Uczta

Kolja Blacher, fot. Felix Broede

Kolja Blacher – skrzypce solo, prowadzenie
NFM Orkiestra Leopoldinum

Program:

Leonard Bernstein (1918–1990)

Serenade (after Plato's „Symposium”) na skrzypce, smyczki, perkusję i harfę [35']

I. *Phaedrus – Pausanias (Lento – Allegro)*

II. *Aristophanes (Allegretto)*

III. *Eryximachus (Presto)*

IV. *Agathon (Adagio)*

V. *Socrates – Alcibiades (Molto tenuto – Allegro molto vivace)*

Claude Debussy (1862–1918)

Kwartet smyczkowy g-moll op. 10 (oprac. Joseph Swensen) [25']

I. *Animé et très décidé*

II. *Assez vif et bien rythmé*

III. *Andantino, doucement expressif*

IV. *Très modéré*

Grecka nazwa uczy to „sympozjon”, co dosłownie oznacza „wspólne picie”. Uczestnicy dialogu Platona o tym tytule zamiast nadmiarowej konsumpcji wina zdecydowali się na wyważoną dyskusję o naturze Erosa. Wypędzili wtedy z sali muzyków, by nie dać im się rozproszyć. Z biegiem historii kompozytorzy nauczyli się łączyć uciechy rozumu ze zmysłową przyjemnością. Ale starożytni Grecy nie potrafiliby sobie wyobrazić współtętnienia muzycznego konstruktywizmu i sensualizmu obecnego na przykład w programie koncertu NFM Orkiestry Leopoldinum. Zespół poprowadzi Kolja Blacher, skrzypek, który wykona też partię solową w utworze Leonarda Bernsteina.

Bernstein, jeden z najważniejszych dyrygentów XX wieku, z powodzeniem zajmował się również kompozycją. Próbkę czasu najlepiej przeszły utwory sceniczne Amerykanina, takie jak operetka *Kandyd* czy musical *West Side Story*, wzorowany na historii Romea i Julii. Inspiracja kanonicznymi dziełami literatury jest dla twórcy charakterystyczna. Bernstein komponował w stylu eklektycznym, zarówno pod względem technicznym (czerpał przede wszystkim z różnorodnych osiągnięć nurtu

neoklasycznego), jak i stylistycznym (często sięgał po elementy muzyki żydowskiej czy amerykański jazz). Mieszał gatunki: jego *II Symfonia „Age of Anxiety”*, w której programową inspiracją jest poemat W.H. Audena, wykazuje cechy koncertu fortepianowego, a prezentowana podczas koncertu *Serenada* z 1954 roku, inspirowana lekturą Platona, zdecydowanie może zostać włączona do gatunku koncertu skrzypcowego.

Natura związku utworu z tekstem Platona nie jest do końca jasna. Sam Bernstein stwierdził, że nie ma tu mowy o programie w ścisłym sensie. Wskazywał raczej na próbę przeniesienia na grunt muzyki greckiej formy dialogu: tak jak każdy kolejny uczestnik wnosi coś nowego do wypowiedzi poprzedników, tak muzyka wprowadza nowe myśli poprzez rozwijanie lub precyzowanie już wybrzmiałych. Część badaczy sądzi, że platoński „program” został niejako „na siłę” dodany do dzieła w późnym stadium kompozycji. Świadczyłoby o tym rozmiękanie się w pewnych miejscach charakteru muzyki i kolejnych wypowiedzi uczestników uczty. Mimo to Bernstein załączył do utworu notę programową, z której wynika, że muzyka jest zgodna z jego własną lekturą tekstu Platona. Pozorne sprzeczności wyjaśnić może rzadko przytaczany w kontekście utworu fakt, iż *Uczta* Platona była dla „wtajemniczonych” w pierwszej połowie XX wieku popularnym znakiem męskiej miłości homoseksualnej. Eros, którego opiewają uczestnicy dialogu, w realiach ateńskiej arystokracji czczony był w związkach męsko-męskich. Istnieje więc możliwość, że pęknięcia w czytelności *Serenady* mają związek z niemożliwością wskazania wprost jej faktycznego przedmiotu. Pozorne przeczenie samemu sobie byłoby wtedy przykładem opisywanego przez studia queerowe syndromu homoseksualnej „szafy”. Na jej szczególnych zasadach sprzeczność może stać się sygnałem, że dzieło wymaga podwójnej lektury, jak gdyby autor, sięgając po *Ucztę* w celu osobistej ekspresji, w akcie paniki jednocześnie zaprzeczał, że sięgnął po kod homoseksualny. W tak opisanej „szafie” życie spędziło wiele ważnych postaci muzyki klasycznej XX wieku.

Serenada jest gatunkiem z założenia wieloczęściowym i lekkim. W pełnej brawury i humoru *Serenadzie według Platona* poszczególne części noszą tytuły odpowiadające kolejnym mowom uczestników sympozjonu. I tak w pierwszym ogniwie napotykamy Fajdrosa i Pauzanasza. Fajdros dowodzi, iż Eros rodzi cnotę, a wojsko złożone z par kochanków byłoby wojskiem najmężniejszym. Pauzanasz – że natura Erosa jest dwojaka: niebiańska i wszeteczna i tylko tego pierwszego Erosa należy poszukiwać. Pierwszego z mówców Bernstein zaklął w lirycznym wstępie fugato, a drugiego w formie sonatowej, której dualizm ma się odnosić do niesymetrycznych

w starożytnej Grecji ról miłośnika i oblubieńca. Trzecim bohaterem, uwiecznionym w drugim ogniwie, jest komediopisarz Arystofanes. Opowiada on znaną przysłówkę o „podwójnych” ludziach, których Zeus rozbił na połówki, skazując na wieczne poszukiwania całości. Wypowiedź lekarza Eryksimachosa dotyczy miłości pojętej jako harmonia elementów sprzecznych. Zobrazowana jest w zwięzłym scherzu. Dotychczas nie wyjaśniono, dlaczego Bernstein zamienił kolejność owych dwóch mówców względem literackiego pierwowzoru, ale z pewnością nie stało się to przypadkiem.

Umuzyczniona w czwartej części mowa Agatona, która jest przede wszystkim pochwałą delikatnego piękna młodości, jest przez Bernsteina ujęta w refleksyjnej formie pieśni. Jej elegijny nastrój najbardziej raził w oczy egzegetów utworu, ponieważ trudno go odnieść do tego, co w dialogu mówi bohater. Być może jest to więc rodzaj melancholijnego kompozytorskiego komentarza? Ostatnie ogniwo cyklu łączy postaci Sokratesa i Alkibiadesa. U Platona ten pierwszy w imponujący sposób sprowadza do sprzeczności kilka pomysłów padłych wcześniej, a muzycznie nawiązuje do środkowej sekcji poprzedniej części (Bernstein pisze o ukrytej formie sonatowej – Agaton był kochany przez Sokratesa). Wreszcie wpada pijany Alkibiades, który quasi-jazzową, współcześnie dionizyjską muzyką w formie ronda prowokuje Sokratesa. Ten jednak – zgodnie z dydaktyczną myślą autora dialogu – zwycięża, okazując wstrzemięźliwość.

Jako drugi zabrzmiał *Kwartet g-moll* Claude'a Debussy'ego powstały w 1893 roku, ale w opracowaniu na orkiestrę autorstwa Josepha Swensena. Dzieło to poprzedza serię najważniejszych dokonań kompozytora z przełomu wieków, takich jak *Preludium do „Popołudnia Fauna”* czy operę *Peleas i Melisanda*. Kwartet był jednym z pierwszych utworów artysty zaprezentowanych szerokiej paryskiej publiczności. Komponując go, Debussy miał już za sobą fascynację muzyką Richarda Wagnera, jak i pierwsze spotkanie z gamelanem jawańskim usłyszanym na wystawie światowej w 1889 roku. Pozostawał natomiast pod wpływem myśli francuskiego symbolizmu. Kompozytor znał osobiście wielu pisarzy, był też bywalcem salonu Stéphane'a Mallarmégo (który ze swojej strony propagował „muzykalizację” poezji). Trafna jest często powtarzana uwaga, pochodząca od pierwszego biografa kompozytora, iż Debussy więcej nauczył się od pisarzy i malarzy niż od muzyków. Mimo że malarstwo było pasją kompozytora, etykieta „impresjonisty”, która doń przylgnęła, wprowadza jednak w błąd. Określenie go „symbolistą” oddaje większą sprawiedliwość jego estetycznym założeniom, które genealogicznie bliskie były właśnie temu ruchowi literackiemu.

Słuchając *Kwartetu*, z jednej strony należy mieć na uwadze klasyczny wzorec formalny, a z drugiej pamiętać, że właśnie przekreślenie germańskiego konstruktywizmu zdecydowało o charakterystyce języka twórcy *Nokturnów*. Dla zrozumienia formy kluczowe jest obserwowanie nie kontrastowania i przetwarzania tematów, ale rozwoju kolejnych emanacji tematu motta, które Debussy generował na organiczny sposób Lisztowski. Motto jest charakterystyczne pod względem rytmicznym (synkopy), ale i melodycznym (modus frygijski). Gęsty tok jego przekształceń w pierwszej części Debussy dookreśla przemianami faktury i tempa. Ekspozycja pozbawiona jest zatem wyraźnych kontrastów tematycznych. Powrót głównej myśli utworu otwiera zarówno nasycone akcją przetworzenie, jak i reprzyżę, gdzie pojawia się w tonacji zasadniczej. Reprzyza jest skrócona, a przypominający huragan unisonowy przebieg wszystkich instrumentów zrywa narrację.

W tematach kolejnych części mniej lub bardziej daje się słyszeć motywika motta. W drugiej na pierwszy plan wysuwa się sensualny, przyjemnościowy aspekt muzyki. Artykulacja pizzicato tworzy tu aluzję do dźwięku gitary, słyszalnego też w „hispanizujących” modalizmach. Fragmenty zapadające w pamięć właśnie dzięki zastosowaniu takiej artykulacji przetykane są epizodami, w których śpiewnym, śmiałym melodiom towarzyszą szemrzące tryle. Z kolei część trzecia to klasyczna forma pieśni, ze zmianą metrum w środkowym ogniwie. Rozpoczyna się ono recytatywem altówki, odcina się od skupionych części skrajnych – i to tu usłyszymy ekspresyjną kulminację całego cyklu. Trudno uchwytna forma finału jest skonstruowana na podobnej zasadzie jak część pierwsza, z tą różnicą, że poprzedza ją wstęp. Jego rolą jest najpierw wprowadzenie refleksyjnego odprężenia, a później budowanie napięcia poprzez fugato. Temat w g-moll rozpoczyna właściwe continuum rozwoju. Podobnie jak w pierwszej części, to, co można by uznać za drugą grupę tematyczną, wydaje się raczej organiczną koniecznością, niż źródłem kontrastu. Materiał ekspozycji jest intensywnie przetwarzany, a początek reprzyzy wyznacza przeniesienie pierwszego tematu na grunt durowy. Jak wcześniej, całość kończy przyśpieszona coda.

Szymon Atys



10.12

niedziela, 18.00
NFM, Sala Czerwona

Proroctwa Sybilli

Lionel Sow, fot. Łukasz Rajchert

Lionel Sow – dyrygent
Chór NFM

Program:

Josquin des Prez (autorstwo sporne) (ok. 1450 lub 1455–1521)

Qui habitat in adjutorio altissimi [6']

Orlando di Lasso (ok. 1530 lub 1532–1594)

Prophetiae Sibyllarum [15']

Prolog: *Carmina chromatico*

I. *Sibylla Libyca*

II. *Sibylla Delphica*

III. *Sibylla Cimmeria*

IV. *Sibylla Samia*

V. *Sibylla Cumana*

Jonathan Harvey (1939–2012)

Forms of Emptiness [14']

Orlando di Lasso (ok. 1530 lub 1532–1594)

Prophetiae Sibyllarum [15']

VI. *Sibylla Hellespontica*

VII. *Sibylla Phrygia*

VIII. *Sibylla Europaea*

IX. *Sibylla Tiburtina*

X. *Sibylla Erythraea*

XI. *Sibylla Agrippa*

Anders Hillborg (ur. 1954)

Mouyayoum [13']

Podczas koncertu dzieła dwóch frankoflamandzkich mistrzów renesansu zabrzmią w zestawieniu z dwiema kompozycjami z końca XX wieku. Wykonywane utwory są zróżnicowane stylistycznie, ale połączą je odniesienia ideologiczne. Z jednej strony w dźwiękach uobecni się matematyczna precyzja i symetria, które mogą nabrać znaczenia mistycznego, a z drugiej – eksplorowane będą ezoteryczne aspekty rzeczywistości, które w muzyce potrafią przekonać na równi z dowodem naukowym. W arkana tak pojętej muzycznej duchowości wprowadzi publiczność Chór NFM pod kierownictwem Lionela Sowa.

Koncert rozpocznie opracowanie Psalmu 91 przypisywane Josquinowi des Prezowi, którego wiele podręczników uznaje za najważniejszego twórcę epoki renesansu (nazywany był Księciem Muzyków). Incipit *Qui habitat in adjutorio altissimi* Jakub Wujek tłumaczył następująco: „Kto mieszka w wspomózeniu najwyższego”. Psalm 91 jest bowiem modlitwą o bezpieczeństwo. Josquin (wykorzystując osiem pierwszych wersów) opracował tekst na zespół aż dwudziestoczworgłosowy. Nie służy to komplikacji faktury, ale stworzeniu wrażenia nieskończonego rozmnożenia czegoś jednostkowego. Naturalnym środkiem do osiągnięcia tego celu jest technika kanonu. Śpiewacy dzielą się w wykonaniu motetu na cztery grupy. Każda z nich współdzieli ten sam materiał melodyczny, śpiewa go jednak w sześciokrotnym kanonie. Jako że żadna z grup nie wykonuje całego tekstu, dopiero wspólny śpiew układa się w słowa psalmu. *Qui habitat* jest przykładem tego, jak za pomocą względnie prostej techniki kompozytorskiej stworzyć można misterne konstrukcje, przywodzące z jednej strony fale nieskończonego oceanu, a z drugiej – onieśmielającą symetrię gotyckich witraży. Drugi (i czwarty) punkt programu, *Prophetiae Sibyllarum*, to z kolei cykl motetów autorstwa Orlanda di Lasso – o pokolenie młodszego twórcy, który syntetyzował osiągnięcia szesnastego wieku. „Sybilla” oznacza po łacinie wieszczkę, od wywodzącego się z antycznej Grecji typu wróżki apollińskiej. Znaczenie tytułu utworu najcelniej odda tłumaczenie „proroctwa sybilińskie”, bo cytowanych tu wieszczek jest aż dwanaście. Wiemy, że w starożytnym Rzymie niektóre proroctwa spisano w tak zwanych księgach sybilińskich. Pisane były one zawsze heksametrem i służyły konsultacjom w sprawach wagi państwowej. Oryginalne księgi spłonęły w 83 r. p.n.e., a zachowane do naszych czasów teksty pochodzą z późniejszego okresu. Pisane były przez chrześcijan, Żydów i pogan, a skompilowano je w jeden zbiór w VI wieku. Kultura średniowiecza traktowała je jako teksty apokryficzne, gdyż dowodziły, że przyjście Chrystusa przepowiedane było nie tylko w Izraelu, ale i w wielu innych zakątkach ówczesnie znanego świata. W epoce renesansu na fali zainteresowania antykiem ponownie odkryto

postaci wieszczek, wówczas też powstał kanoniczny zbiór ich imion. W połowie szesnastego wieku wydano drukiem teksty w języku greckim, a następnie w tłumaczeniu łacińskim. Owe wydania były prawdopodobnie źródłami dla kompozytora *Prorocstw*.

Prophetiae silnie kontrastują z motetem Josquina ze względu na swój chromatyczny styl. Już we wstępie do cyklu tenor, a więc głos główny, wprost określony jest jako „chromatyczny”. Owa „chromatyczność” ma charakter przedtonalny i, choć wyrazista, nie jest na swoje czasy ewenementem. O ile ze współczesnego punktu widzenia fakt zupełnego zagubienia centrum tonalnego we wstępie fascynuje, o tyle nieporozumieniem jest widzenie w nim np. prekursorstwa dwudziestowiecznej atonalności. Stosowanie chromatyki należy interpretować jako zabieg uwydatniający niesamowity i tajemniczy przedmiot tekstu, czyli rzekome antyczne pogańskie prorocтва dotyczące przyścia Mesjasza. Innym, mniej dziś czytelnym środkiem kompozytorskim jest gra pomiędzy łacińską metryką tekstu, a akcentuacją muzyczną, która koresponduje z nieregularnym i zrywany (jak na wersyfikacyjny standard), „wizjonerskim” językiem wieszczek.

Cykl motetów przedzieli utwór, który przeniesie nas z XVI wieku do roku 1986. Jego autorem jest Jonathan Harvey, angielski artysta. Bardzo szeroko pojęta duchowość stanowiła zawsze punkt wyjścia jego kompozycji. Harvey nie był oczywiście jedynym tego rodzaju twórcą w XX wieku. Zainteresowanie jednocześnie mistyczną i fizyczną naturą dźwięku stało za estetycznymi wyborami wielu kompozytorów tej epoki. Włączenie w ich poczet Harvey zawdzięcza ezoterycznym pismom Rudolfa Steinera, twórcy pseudonauki zwanej antropozofią, ale poszukiwania zaprowadziły go do jak najbardziej „naukowego” miejsca – do paryskiego studia IRCAM, gdzie jego uwaga skupiła się na spektrum dźwięku.

Jedną z duchowych inspiracji Harveya były teksty religii dharmicznych. Na przykład *Forms of Emptiness* (*Formy pustki*), którego dziś wysłuchamy, jest opracowaniem fragmentów jednej z buddyjskich sutr (gatunek literacki oznaczający kompilację aforyzmów). Tak zwana Sutra serca jest medytacją nad pustką leżącą w naturze wszelkich form, odczuć i świadomości. Znane sformułowanie „Forma nie jest różna od pustki. Pustka nie jest różna od formy” jest wyrazem kluczowego dla buddyjskiego światopoglądu monizmu i od czasów Schopenhauera fascynuje Europejczyków. Harvey podjął próbę opowiedzenia tego problemu za pomocą muzyki.

W ramach utworu fragmenty sutry intonowane są w sanskrycie, a jednocześnie recytowane po angielsku. Przeciwwagą dla „przedwiecznego” brzmienia sutry jest poezja e.e. cummingsa, amerykańskiego pisarza modernistycznego, która oddaje wrażenia ulotne. Harvey wybrał cztery wiersze (numery 3, 69 i 71 ze zbioru 73 *Poems* oraz numer 40 z 45 *Poems*), w których „nacisk kładziony jest na tu i teraz” i rozdysponował je na trzy chóry czterogłosowe. Są to utwory poetyckie traktujące w eksperymentalny sposób interpunkcję, składnię i wersyfikację. Każdy umuzyczniony jest w nieco innym stylu. Kompozytor przywołuje tu nazwiska Palestriny i Messiaena, a ich styl przedstawia jako wyłaniające się na chwilę z pustki fenomeny, które, zgodnie ze słowami sutry, niczym się od niej nie różnią.

Pozbawiony tekstu utwór *Mouyayoum* Szweda Andersa Hillbarga jest ostatnim stopniem w podróży do wnętrza dźwięku. Sam kompozytor stwierdził, że wprowadzenie warstwy semantycznej przykryłoby oddziaływanie zjawisk czysto muzycznych. *Mouyayoum*, powstałe w podobnym czasie, co *Forms of Emptiness*, było pierwotnie uważane za niewykonalne i zapewne ta właśnie legenda uczyniła je najczęściej wykonywanym utworem Hillbarga. Przedmiotem poszukiwań artysty była maksymalna precyzja w kształtowaniu barwy i natężenia dźwięku, dlatego ograniczył rolę tradycyjnie pierwszoplanowych elementów muzyki, takich jak melodia i harmonia. Do wykonawców skierował wprost życzenie, by jakiegokolwiek przemiany dźwiękowych fenomenów były niezauważalne. Hillborg zadysponował szesnaście głosów, którym powierzył jedynie dwie frazy, śpiewane na różnych wysokościach. Tytuł utworu jest jednocześnie śpiewanym przez muzyków złożonym z piętnastu głosek „słowem”. Zmiany pomiędzy jego kolejnymi głoskami powinny być możliwie słabo percypowalne. To „słowo” śpiewane jest przez śpiewaków w długich frazach, a oprócz tego kompozytor wykorzystał jeszcze krótszą, „szemrzącą” frazę wykorzystującą powtarzanie głosek „u-a-l-a”. Z tych dwóch atomów powstała kompozycja z jednej strony technicznie skrupulatna, z drugiej – otwierająca przed słuchaczem pociągającą zmysło przestrzeń pełną życia: jak widok Ziemi z kosmosu.

Szymon Atys



15.12

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

Amerykańska podróż

Giancarlo Guerrero, fot. Łukasz Rajchert

Giancarlo Guerrero – dyrygent
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Joseph Haydn (1732–1809)

Symfonia fis-moll „Pożegnalna” Hob. I:45 [36’]

I. *Allegro assai*

II. *Adagio*

III. *Menuet: Allegretto – Trio*

IV. *Finale: Presto – Adagio*

John Corigliano (ur. 1938)

Symphony No. 1 [40’]

I. *Apologue: Of Rage and Remembrance*

II. *Tarantella*

III. *Chaconne: Giulio's Song*

IV. *Epilogue*

Moje życie to powieść, która bardzo mnie interesuje” – pisał w 1833 roku w liście do przyjaciela Hector Berlioz, autor *Symfonii fantastycznej* – słynnego „epizodu z życia artysty”, w której muzycznymi środkami przedstawił historię miłosną zainspirowaną własną obsesją na punkcie aktorki Harriet Smithson. Egocentryczni romantycy jednak ani nie jako pierwsi, ani jedyni szukali we własnej biografii osnowy twórczości symfonicznej. Kosta-rykańsko-amerykański dyrygent Giancarlo Guerrero, wieloletni dyrektor artystyczny NFM Filharmonii Wrocławskiej, powraca zza Oceanu do Wrocławia, by zaprezentować dwie symfonie wręcz nierozzerwalnie związane z biografiami ich twórców – Josepha Haydna i współczesnego kompozytora amerykańskiego, laureata Oscara, Johna Corigliano.

Nie ma żadnej pewności, że słynna anegdota dotycząca przebiegu premierowego wykonania otwierającej koncert *Symfonii fis-moll „Pożegnanej”* Haydna jest prawdziwa. Opowiedzmy ją mimo wszystko jeszcze raz. Kiedy Austriak był kapelmistrzem na dworze księcia Nikolausa I Esterházycznego, arystokrata przedłużył o kilka tygodni swój pobyt w letniej posiadłości w Esterházie. Nie zważał przy tym na to,

że towarzyszący mu muzycy woliliby już wrócić do swoich rodzin. Niezadowoleni artyści mieli wówczas zwrócić się do Haydna, żeby ten przekonał księcia do jak najszybszego powrotu. Kompozytor zainterweniował, ale nie wyraził życzenia zespołu wprost. Poinstruował natomiast artystów swojej orkiestry, żeby, kiedy każdy z nich w obecności księcia skończy grać swoją partię w jego nowej symfonii, zgasił świecę przy swoim pulpicie, zabrał instrument i wyszedł, nie czekając na pozostałych. Muzycy mieli kolejno opuszczać scenę aż zostanie ich tam tylko dwóch, którzy zagrają ostatnie takty. Akcja udała się – książe zrozumiał aluzję i dwór już niedługo wyruszył do Eisenstadt. Tę dobrze znaną każdemu chyba melomanowi historię zapisał Georg August Griesinger – przyjaciel Haydna, autor jego biografii, która ukazała niedługo po śmierci kompozytora. To właśnie od niego samego usłyszeć miał ją Griesinger. Sam biograf nie był świadkiem opisanych wydarzeń i jak było naprawdę w rzeczywistości nie wiadomo. Choć orkiestry na całym świecie po dziś dzień praktykują zwyczaj opuszczania sceny kolejno przez muzyków w finale, to warto mieć na uwadze, że autograf utworu nie zawiera instrukcji opisującej taką praktykę – przy końcu każdej z partii notuje jedynie „nichts mehr” („więcej nic”), a utwór w rękopisie zatytułowany jest po prostu *Sinfonia in Fis minore*. Nazwa „Symfonia pożegnalna” najprawdopodobniej nie pochodzi od kompozytora. Tym bardziej nie powinniśmy zatem pozwolić, żeby oczekiwanie na muzyczny żart, czy jest on zgodny z intencją Haydna, czy nie, przysłonił nam niezwykłość i piękno całej 45. *Symfonii*.

To dzieło Austriaka jest reprezentatywne dla stylu, który prezentował on na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XVIII wieku – określanym zapożyczonym z historii literatury terminem *Sturm und Drang*. Okres ten cechowało komponowanie muzyki utrzymanej w burzliwym nastroju, molowych tonacjach i często o eksperymentalnej formie. W pierwszych taktach *Symfonii fis-moll* ów burzliwy nastrój graniczy już właściwie z brutalnością. Otwierająca utwór część, utrzymana w szybkim tempie, od razu uderza głównym tematem – chmurnym trójdźwiękiem molowym opadającym na tle rozkołysanego, synkopowego akompaniamentu. Muzyczna kaskada z impetem wpada wprost na temat poboczny. Ten zaskakuje – ma taki sam kształt, zmienia się tylko tonacja, zatem dźwięki spadają teraz z jeszcze większej wysokości, sprawiając wrażenie krążącego fatum. Prawdziwie kontrastujący muzyczny pomysł odnajdujemy dopiero w przetworzeniu – oddzielony pauzami pogodny epizod w D-dur – tonacji odległej od głównej tonacji dzieła – fis-moll (swoją drogą na tyle w tym czasie nietypowej, że wymagała od wykonujących ją wówczas waltornistów przebudowania swoich instrumentów). Druga, powolna, część dzieła,

podobnie jak pierwsza, utrzymana jest w formie allegra sonatowego. Nastrój, z początku pogodny, kontemplacyjny, bliski temu wspomnianego wcześniej epizodu z pierwszej części, z czasem znów zaczyna nabierać groźnej powagi. Następującym potem dostojnym menuet przez dynamiczne wybuchy i wejścia rogów w środkowym fragmencie – tzw. trio – brzmi jak przynaglenie do działania. Docieramy do krótkiej, szybkiej i dramatycznej części finałowej. Dopisana jest do niej owa słynna zaskakująca coda, w której muzycy kolejno kończą swoje partie. I choć nie wiemy na pewno, czy tradycyjny, teatralny sposób wykonywania dzieła odzwierciedla to, co wydarzyło się dwieście pięćdziesiąt lat temu w Esterházie, to żeby pozwolić mu poruszyć nas dzisiaj, warto podążyć tym tropem i poszukać klucza do interpretacji symfonii właśnie w doświadczeniu tęsknoty czy żalu. Postąpił tak James Webster – amerykański muzykolog specjalizujący się w twórczości Haydna. Nawet samemu podając w wątpliwość prawdziwość opowieści o symfonii jako dworskim dowcipie, dostrzega w niej wręcz dzieło programowe – przedstawienie uczucia tęsknoty za domem i bliskimi. Patrzy w ten sposób na pełne mroku fragmenty utworu, ale nawet pogodny, majorowy epizod w pierwszej części miałby według niego być ulotną, dającą nadzieję wizją szczęśliwego powrotu.

I Symfonia współczesnego amerykańskiego kompozytora Johna Corigliano również wyraża tęsknotę, jednak innego rodzaju, bo pozbawioną nadziei na zaspokojenie. Ukończony w 1989 roku utwór to dzieło elegijne – artysta postanowił upamiętnić nim ofiary wirusa HIV. Zagrożenie zarażeniem w ostatnich dekadach poprzedniego stulecia było dla zachodnich społeczeństw szokiem. Wywołany przez HIV zespół nabytego niedoboru odporności (AIDS) pochłonął w całej swojej historii ok. trzydzieści–czterdzieści milionów ludzkich istnień. Epidemia dotknęła samego Corigliano osobiście, kiedy jej ofiarami zostawali jego przyjaciele i znajomi. To ich pamięci poświęcony jest ten monumentalny, emocjonalny fresk.

Jego pierwsza część zatytułowana *Apologue: Of Rage and Remembrance* rozpostarta jest między tytułową wściekłością i żalem a pełnym ciepła wspomnianiem. Całość rozpoczyna się niepozornie – pojedynczym dźwiękiem (który będzie potem wielokrotnie powracał). Masa brzmieniowa szybko narasta – pojawia się przyspieszenie, perkusyjny puls i rozpaczliwy wrzask instrumentów dętych. Potem zza kulis dobiega brzmienie fortepianu rozpoczynającego część liryczną. To *Tango* ze suity *España* Isaaca Albéniza w aranżacji Leopolda Godowskiego – ulubiony utwór chorującego na AIDS przyjaciela Corigliano. Symbolika kulis jest tu czytelna – to, co za nimi, jest

wyraźnie oddzielone, niedostępne – tak jak w przypadku tradycyjnego, parateatralnego wykonania „Pożegnanej”. Tam akt wchodzenia za kulisy miał być znakiem dążenia do zjednoczenia, zaspokojenia tęsknoty. U Corigliano obiekt tęsknoty oddzielony jest trwale, generuje natomiast wspomnienia symbolizowane przez dobiegające zza sceny dźwięki, a emocjonalna reakcja na nie ilustrowana jest przez orkiestrę – to kolejny wybuch przerażenia i złości. Umieszczona przez kompozytora w następnej części tarantela – żywiołowy włoski taniec mający według ludowych wierzeń leczyć szaleństwo wywołane rzekomo ukąszeniem tarantuli – upamiętnia człowieka dotkniętego chorobą psychiczną w wyniku zarażenia HIV. W trzeciej części dzieła Corigliano wspomina znajomego wiolonczelistę, z którym wspólnie muzykował w czasach studenckich. Partię solo wiolonczeli skomponował w niej, opierając się na jego improwizacji zachowanej na taśmie. Materiał ten przeplata się z tematami symbolizującymi inne ofiary AIDS. W końcu trąbka sygnalizuje nadejście kolejnej fali wściekłości i żalu, usłyszymy też pogrzebowy marsz. Nadchodzi *Epilog*, w którym powracają najważniejsze muzyczne symbole poprzednich części na tle fal brzmienia instrumentów dętych mających oznaczać bycie poza czasem.

Barnaba Matusz



17.12

niedziela, 12.30
NFM, Sala Kameralna

Energia skrzypiec

Wojciech Niedziółka, fot. archiwum artysty

Wojciech Niedziółka – skrzypce

Michał Francuz – fortepian

Program:

Johannes Brahms (1833–1897)

II Sonata A-dur na skrzypce i fortepian op. 100 [19']

I. *Allegro amabile*

II. *Andante tranquillo* – *Vivace*

III. *Allegretto grazioso, quasi Andante*

Pablo de Sarasate (1844–1908)

Carmen Fantasy op. 25 [11']

I. *Allegro moderato*

II. *Moderato*

III. *Lento assai*

IV. *Allegro moderato*

V. *Moderato*

Krzysztof Penderecki (1933–2020)

Cadenza [7']

Ernest Chausson (1855–1899)

Poème op. 25 [17']

Henryk Wieniawski (1835–1880)

Wariacje na temat własny op. 15 [13']

Koncert kameralny skrzypka Wojciecha Niedziółki i pianisty Michała Francuza złożony jest z utworów należących do dwóch nurtów wiolinistyki. W pierwszym z nich znajdują się dzieła liryczne, w których na pierwszy plan wysuwają się śpiewność i piękno melodii. Do drugiego należą kompozycje popisowe, dające solistę możliwość zaprezentowania zdolności technicznych.

Koncert rozpocznie *II Sonata A-dur* Johannesa Brahmsa, najkrótsze i najbardziej pogodne z trzech napisanych przez niego dzieł tego gatunku. Charakter muzyki wzmocniony został poprzez wybór określonych tonacji. W przypadku ogniw skrajnych jest to A-dur, natomiast w przypadku drugiego ogniwa – niosące pastoralne skojarzenia F-dur. Sonata zwyczajowo obdarzana jest dwoma alternatywnymi podtytułami. Pierwszy z nich, „Thun”, odnosi się do szwajcarskiej miejscowości, w której utwór

powstał latem 1886 roku i która zauroczyła kompozytora. Drugi, „Meistersinger”, odnosi się do cytatu z dramatu muzycznego Richarda Wagnera *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Śpiewacy norymberscy*). Jest to zresztą cytat dość paradoksalny, gdyż należący do muzycznego obozu progresywnego Wagner powszechnie uważany był za ideowego adwersarza konserwatywnego Brahmsa. W sonacie pojawiają się także cytaty z pieśni napisanych tego samego lata dla śpiewaczki Hermine Spies, która była gościnią gospodarza kompozytora, Josefa Widmanna, i którą artysta był wyraźnie zauroczony.

Powstała w 1882 roku *Carmen Fantasy* Pabla de Sarasatego jest dziełem bardzo odmiennym od sonaty Brahmsa. O ile ten ostatni utwór jest liryczny, o tyle w fantazji opartej na operze Georges’a Bizeta na pierwszym plan wysuwa się element wirtuozowski. Dzieło to jest najeżone rozmaitymi komplikacjami technicznymi i zróżnicowanymi efektami artykulacyjnymi, takimi jak pizzicata, glissanda, flażolety czy arpeggia. Pierwsze ogniwo to aranżacja *Aragonaise*, pełnego temperamentu tańca otwierającego czwarty akt opery francuskiego kompozytora. Podstawą *Moderato* jest sławna aria, śpiewana przez tytułową bohaterkę w pierwszym akcie, *L’amour est un oiseau rebelle*. To stylizacja kubańskiego tańca, habanery, i pod takim też tytułem jest powszechnie znana. Bogato zdobione trylami ogniwo trzecie, *Lento assai*, to opracowanie fragmentu, w którym Carmen wyśmiewa oficera Zunigę (*Coupe-moi, brûle-moi*). *Près des remparts de Séville*, czyli *Seguidilla*, to baza dla kolejnej części fantazji. Całość wieńczy efektowne, dynamiczne opracowanie *Tańca cygańskiego* z drugiego aktu opery.

Cadenza Krzysztofa Pendereckiego pochodzi z 1984 roku. W oryginale przeznaczona była na altówkę, wersja na skrzypce napisana została dwa lata później, a opracowała ją Christiane Edinger. Dzieło to powstało po okresie odważnych sonorystycznych eksperymentów z brzmieniem z okresu młodości twórcy. Tytuł oznacza wirtuozowski odcinek pierwszej części koncertu instrumentalnego, w którym solista ma okazję do swobodnego popisania się sprawnością techniczną. Kompozycja jest paradoksalną kadencją bez koncertu, igraniem z muzycznymi konwencjami. Rozpoczyna się ona od powolnego, ponurego wstępu, później napięcie rośnie, zaś po kulminacji wyrazowej muzyka stopniowo wycisza się i uspokaja.

Poème z 1896 roku to jeden z najbardziej znanych utworów Ernesta Chaussona. Francuski twórca nosił się początkowo z zamiarem zatytułowania swego dzieła *Pieśń*

triumfującej miłości, co wskazuje, że źródłem inspiracji była dla niego nowela rosyjskiego pisarza Iwana Turgieniewa, notabene dobrego znajomego kompozytora. Ostatecznie jednak Chausson pozbawił swe dzieło odniesień pozamuzycznych. Wstęp jest spokojny i melancholijny, jednak w trakcie budowania narracji nastroj kilkunrotnie nieoczekiwanie się zmienia. Uwagę zwraca w tym ekstatycznym i pełnym namietności utworze także zaawansowana i wyrafinowana harmonika. Kompozycja powstała na zamówienie belgijskiego wirtuoza Eugène'a Ysaÿe'a. Poprosił on artystę o napisanie koncertu skrzypcowego. Chausson odmówił, ale obiecał skrzypkowi stworzenie krótszej kompozycji. Słowa dotrzymał, a dzieło powstało podczas wakacyjnego pobytu twórcy we Florencji. Ysaÿe prawykonał *Poème* na przyjęciu zorganizowanym przez hiszpańskiego malarza Santiago Rusiñola w Sitges niedaleko Madrytu. Goście byli tak zachwyceni nowym utworem, że wykonawcy musieli trzykrotnie go bisować! Popularność tej kompozycji utrzymuje się do dziś.

Ostatnie dzieło w programie tego koncertu to *Wariacje na temat własny* op. 15 Henryka Wieniawskiego, utwór młodzieńczy, bo skomponowany przez zaledwie dwiętnastoletniego artystę. Wieniawski napisał je w 1854 roku i jeszcze w tym samym roku zostało ono opublikowane w Lipsku. Zbudowane jest w nietypowy sposób. Rozpoczyna je utrzymany w tonacji molowej ponury wstęp oznaczony jako *Maestoso*, zawierający też elementy kadencji wirtuozowskiej. Dopiero po nim Wieniawski prezentuje główną, lekką i dowcipną, myśl utworu, a potem oparte na niej trzy wariacje w tonacjach durowych. Później artysta nagle powraca do tematu introdukcji, który przekształca w walc. Całość wieńczy efektowne i pełne blasku zakończenie. Wariacje wymagają od wykonawcy nienagannej i bardzo dopracowanej techniki gry.

Oskar Łapeta



20.12

środa, 19.30
NFM, Sala Główna

Recital organowy Władysława Szymańskiego

Organy NFM, fot. Karol Sokółowski

Władysław Szymański – organy

Program:

Percy Fletcher (1879–1932)

Festival Toccata [7']

August Gottfried Ritter (1811–1885)

II Sonata organowa e-moll op. 19 [15']

Alexandre Guilmant (1837–1911)

Livre de Noël op. 60: *Offertoire „Le Messie vient de naître”*;

Offertoire „Joseph est bien marié”; Communion „Noël écossais” [13']

Władysław Szymański (ur. 1955)

Sky Tower (prawykonanie) [9']

Charles-Marie Widor (1844–1937)

V Symfonia organowa f-moll op. 42 nr 5 [22']

I. *Allegro vivace*

IV. *Adagio*

V. *Toccata*

Wirtuoz organów, wybitny znawca tego instrumentu, kompozytor, muzykolog oraz urzędujący rektor Akademii Muzycznej w Katowicach. Czego jeszcze w czasie recitalu dowiemy się o Władysławie Szymańskim? W programie aż gęsto od mistrzowskiej literatury organowej XIX i XX wieku, którą przełamię dzieło zupełnie nowe, napisane przez artystę specjalnie na tę okazję.

Władysław Szymański jest autorem licznych publikacji na temat muzyki organowej i organów. Przez lata badał zabytkowe instrumenty na Górnym Śląsku. Także tam – w bazylice św. Wojciecha w górnośląskim Mikołowie – pełni funkcję organisty i szefuje Mikołowskiemu Dniom Muzyki, które współtworzy od początku istnienia festiwalu. Artysta występuje, nagrywa, prowadzi działalność pedagogiczną, a także komponuje. W jego dorobku znajdziemy pozycje kameralne, wokalo-instrumentalne i – oczywiście – przeznaczone na organy solo. Jedna z nich znalazła się w programie recitalu.

Percy Fletcher przyszedł na świat 12 grudnia 1897 roku w angielskim Derby. Mimo że urodził się w rodzinie muzyków, przygodę z grą na skrzypcach, fortepianie i organach

rozpoczął jako samouk. Zainteresowania pchnęły go jednak w stronę dyrygentury, której poświęcił się bez reszty, piastując stanowiska między innymi w londyńskich teatrach Prince of Wales, Savoy, Drury Lane oraz His Majesty's Theatre, gdzie pracował aż do śmierci. Choć historia muzyki zapamiętała go przede wszystkim dzięki utworom pisanym z myślą o orkiestrach dętych i wojskowych, to ma w swoim dorobku także muzykę organową. Ukończona w 1915 roku *Festival Toccata* jest pełnym energii, popisowym utworem, którego radosne i uroczyste fanfary świetnie posłużą za inaugurację koncertu. *Toccata* udowadnia też zdolności grającego – wszak dedykowana jest słynnemu Edwinowi Lemare'owi, mistrzowi, który – według słów sir Malcolma Sargenta – „sprawiał, że organy tańczą”.

Z wirtuozerii słynął także August Gottfried Ritter – niemiecki kompozytor, pedagog, ale przede wszystkim organista. Cieszył się uznaniem, pozwalającym mu wywierać duży wpływ na ówczesne życie muzyczne. Uchodził za autorytet w dziedzinie historii muzyki organowej, był autorem własnej szkoły gry na organach, często współdecydował o budowie nowych instrumentów w kościołach. Niewątpliwie przysłużył się również rozwojowi romantycznej sonaty organowej i to jego, obok Felixa Mendelssohna Bartholdy'ego, wskazuje się jako prekursora tej formy. Ritter napisał cztery sonaty (pierwsza datowana na rok 1845) z charakterystycznym wewnętrznym podziałem w ramach jednej części. W obrębie całości stosował natomiast różne formy – łączył formę sonatową z fugą lub wariacjami albo układ ABA¹ z rondowym. W czasie koncertu wsłuchamy się w *II Sonatę* organową e-moll op. 19 z efektownym, hymnicznym wstępem. Trzy główne części utworu wyznacza wyraźna zmiana metrum, łączy je natomiast wielość tematów, które kompozytor z dużą swobodą miesza, przekształca i rozwija.

Następna pozycja to dzieło jednego z największych mistrzów muzyki organowej drugiej połowy XIX wieku i początku wieku XX. Alexandre Guilmant należał do czołowych przedstawicieli francuskiej szkoły organowej tego czasu. Przez pierwsze lata uczył się gry pod okiem ojca, cenionego organisty w kościele św. Mikołaja w rodzinnej miejscowości Boulogne-sur-Mer, którego później zastąpił na tym stanowisku. Jego kariera nabrała rozpędu, gdy został organistą tytularnym kościoła św. Trójcy w Paryżu. Funkcję tę sprawował następnie przez trzy dekady. O wielkości i nieprzeciętnym talencie Guilmanta świadczą trasy koncertowe w Europie i Ameryce Północnej, tytuł honorowego organisty katedry Notre-Dame, a także nazwiska absolwentów jego klasy w Konserwatorium Paryskim, w której kształcili się Marcel Dupré, Gabriel Dupont czy Charles Henry Galloway. Artysta pozostawił po sobie niemały dorobek twórczy.

Poza muzyką kameralną i wokalną chętnie pisał na swój ukochany instrument. Na grudniowy koncert, odbywający się zaledwie kilka dni przed świętami Bożego Narodzenia, Władysław Szumański wybrał kilka pozycji z jego obszernego, czterotomowego zbioru *Livredes Noël* sop. 60, który tworzą opracowania kolęd i pastorałek. Usłyszymy pochodzące z pierwszego tomu (1884) ofertoria na melodie francuskie: *Le Messie vient de naître* (Mesjasz właśnie się narodził, pasterze obudźcie się!), czyli muzyczną emanację radości Narodzenia Pańskiego i *Joseph est bien marié* (Józef jest dobrze poślubiony), w którym kompozytor rozpoczyna od uroczystej, pełnej powagi ekspozycji tematu. Zaraz po nim żywiołowe *Allegro assai* przynosi radykalną zmianę charakteru, a znajomy materiał powraca w toku utworu, każdorazowo poddany interesującej modyfikacji. Ostatnia z miniatur, *Noël écossais*, to kolęda szkocka. Otwierając ją spokojnie prowadzony temat szybko zapada w pamięć dzięki obecności triol i rytmu punktowanego. Tytułowe nawiązanie do szkockiej tradycji muzycznej nie jest przypadkowe – zdaniem niektórych w kolędzie można usłyszeć imitację brzmienia dud.

Z dziewiętnastowiecznego Paryża do Wrocławia roku 2023 przeniesie nas utwór Władysława Szumańskiego. Od jednego z architektonicznych symboli stolicy Dolnego Śląska, ponad dwustumetrowego wieżowca Sky Tower na osiedlu Południe, pochodzi tytuł utworu, którego prawykonania będziemy świadkami. Jaką panoramę miasta twórca zobaczył ze szklanej wieży? A może będąc na jej szczycie, wcale nie patrzył w dół? Wszystko to do ostatniej chwili pozostanie tajemnicą...

Koncert ukoronuje mistrzowska organowa symfonia Charles'a-Marie Widora – pochodzącego z Lyonu kompozytora i profesora Konserwatorium Paryskiego. Choć w jego pokaźnym dorobku znajdziemy utwory pisane na wiele różnych instrumentów i składów – symfonie, koncerty, opery czy balet – na czoło wysuwa się twórczość organowa – przede wszystkim dziesięć symfonii przeznaczonych na ten instrument, wpisujących się w nurt zapoczątkowany przez Césara Francka. Największą sławę zdobyła *V Symfonia organowa f-moll* op. 42. To właśnie wybór z tego monumentalnego dzieła usłyszymy na zakończenie recitalu – najpierw otwierające *Allegro vivace*, będące mozaiką wariacji, początkowo łagodnych w charakterze, z biegiem zyskujących na narracyjnym zagęszczeniu i dynamicznym skonstrastowaniu, następnie pełne delikatności *Adagio* w tonacji C-dur, a na finał – *Toccata* – popisowa, przeprowadzająca przez wszystkie tonacje, żeniąca subtelne staccata z monumentalnymi blokowymi akordami. Mocne zwieńczenie wieczoru.



21.12

czwartek, 19.00
NFM Sala Kameralna

Delicious

Tomasz Radziszewski, Mateusz Kowalski, fot. Monika Rokicka

Mateusz Kowalski, Tomasz Radziszewski – gitary

Program:

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Uwertura do opery *Łaskawość Tytusa* (oprac. M. Giuliani) [5']

Ferdinando Carulli (1770–1841)

Petit duo G-dur nr 2 ze zbioru *6 Petits duos* op. 34 [5']

I. *Largo*

II. *Rondeau*

Petit duo e-moll op. nr 6 ze zbioru *6 Petits duos* op. 34 [7']

I. *Largo*

II. *Allegro con poco moto*

Manuel de Falla (1876–1946)

Taniec hiszpański z opery *La vida breve* (oprac. E. Pujol) [4']

Victor Magnien (1802–1885)

Nocturne concertante op. 10 [13']

I. *Nocturne*

II. *Minuetto – Trio – Da Capo*

III. *Andante*

IV. *Rondo*

César Franck (1822–1890)

Prélude, Fugue et Variation op.18 (oprac. M. Ophee) [12']

Joaquin Rodrigo (1901–1999)

Concierto de Aranjuez (oprac. T. Radziszewski) [23']

I. *Allegro con spirito*

II. *Adagio*

III. *Allegro gentile*

Gioacchino Rossini (1792–1868)

Uwertura do opery *Kopciuszek* [8']

Wiedzeni artystycznym porozumieniem, wspierani wykonawczym kunsztem gitarzyści Mateusz Kowalski i Tomasz Radziszewski nagrali album o nęcącym zmysły tytule *Delicious*. Na płycie znalazła się oryginalna selekcja utworów napisanych w różnych epokach i utrzymanych w odmiennych stylach w połączeniu z nie mniej frapującymi pozycjami orkiestrowymi w odświeżających opracowaniach. Już niebawem nadarzy się okazja, by zapisaną na nośniku przyjemność uwolnić w warunkach koncertowych i doświadczyć jej na żywo.

Autorzy płyty to uznani wirtuozi z długą listą sukcesów na kontach. Ważnym punktem w karierze Mateusza Kowalskiego było zwycięstwo w prestiżowym EuroStrings International Competition w Londynie, które pozwoliło mu wyruszyć w międzynarodową trasę po Europie, Stanach Zjednoczonych i Azji. Poza koncertowaniem artysta poświęca się działalności pedagogicznej – wykłada na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie i udziela lekcji mistrzowskich. Na estradzie Sali Kameralnej NFM Kowalskiemu partnerować będzie Tomasz Radziszewski, również uznany muzyk i laureat konkursów gitarowych (Międzynarodowy Konkurs Gitarowy w Tallinie, Międzynarodowy Konkurs im. Czesława Drożdżewicza w Krynicy-Zdroju). Ponadto Radziszewski w swoim muzycznym rękawie ma jeszcze kilka innych asów: jest kompozytorem i – co jeszcze bardziej interesujące – śpiewakiem operowym.

Może dlatego w programie nie zabraknie wątków teatralnych, o czym przekonamy się już na początku koncertu. Artyści przywitają publiczność pełną blasku, energetyczną uwerturą do *Łaskawości Tytusa* – ostatniej opery seria Mozarta. Dwuaktowe dzieło z librettem Caterino Mazzoli (opartym na dramacie Pietra Metastasia) zostało zamówione u Wolfganga Amadeusa z okazji koronacji cesarza Leopolda II na króla Czech. Na stworzenie partytury kompozytorowi wyznaczono czas zaledwie dwóch miesięcy – oficjalne zlecenie otrzymał w lipcu, a premiera miała odbyć się już we wrześniu. Choć opera powstawała w pośpiechu i przy natłoku innych obowiązków (pracował między innymi nad *Czarodziejskim fletem*), udało się dotrzymać szalonego terminu i 6 września 1791 roku *La clemenza di Tito* zabrzmiała w murach Gräfflich Nostitzches National-Theater w Pradze. Nie święciła jednak spektakularnych triumfów – być może za sprawą samej cesarzowej, która przedstawienie miała skwitować krótką recenzją: „niemieckie bzdury”. Można podejrzewać, że na opinii Marii Teresy nie zaważyła jednak uwertura, której –zgodnie z inną anegdotą – królewska para nie usłyszała, gdyż dotarła do teatru długo po tym, jak kurtyna poszła w górę. Przypuszczalnie więc kompozytor rozpoczął uwerturę uroczystymi fanfarami unisono

nie tylko z myślą o akcji opery rozgrywającej się na dworze rzymskiego cesarza, ale też o koronowanych głowach obecnych na premierze. Główny temat oparł na dobrze sprawdzonych rozwiązaniach – rację będą mieli ci, którzy usłyszą w nim otwarcie *Symfonii C-dur* KV 338 z 1780 roku. Napisana muzyka zdaje się całkowicie ignorować poważną tematykę i pouczające przesłanie opery – w ostatnich taktach słychać echa początkowych fanfar, a kolejne opadające pochody orkiestrowe crescendo budują porywający finał.

Młodszy od Mozarta o czternaście lat włoski wirtuoz gitary klasycznej i pedagog Ferdinando Carulli w historii muzyki zasłynął również jako twórca literatury przeznaczonej na ten instrument. Z niemałych rozmiarów dorobku kompozytora wykonawcy wybrali dwa dzieła ze zbioru *6 Petits duos* op. 34 i nieprzypadkowo umieścili je tuż po wspaniałej uwerturze mistrza z Salzburga – w drobnych rozmiarów duetach wyraźnie usłyszymy ducha epoki. Królować będą tu mozartowski umiar, elegancja i wdzięk.

Na swój moment, tak jak *Łaskawość Tytusa*, musiała poczekać również opera *La vida breve*. Od chwili ukończenia pracy w roku 1905 do zapoznania ze scenicznym efektem Manuel de Falla czekał bowiem osiem lat. Droga do finalizacji również nie była pozbawiona problemów. Dzieło, które zwyciężyło w konkursie madryckiej Akademii Sztuk Pięknych na operę w języku hiszpańskim, miało mieć premierę w Teatro Real. Scena nie wywiązała się jednak z umowy, a pierwszemu wystawieniu świadkowała publiczność... nicejska. Libretto Carlosa Fernándeza-Shawa musiało być też wówczas zamienione na francuski tekst Paula Milleta. W Hiszpanii dzieło zabrzmiało dopiero rok później – 14 listopada 1914 roku – rodzimej publiczności przedstawiając muzykę sugestywnie odmalowującą dzielnicę Grenady, pełną charakterystycznych seguidilli, jota i innych tańców. Jeden z nich, popularny *Taniec hiszpański*, zawdzięcza sławę czarującemu, wielokrotnie powtarzanemu tematowi, który hipnotyzuje słuchacza, migrując w orkiestrze między sekcją instrumentów smyczkowych i dętych drewnianych. Poza meandrującą linią melodyczną kompozytor wyeksponował w muzyce między innymi hemiole, formułę rytmiczną charakterystyczną dla jego ukochanego flamenco. Utwór będący niegasnącą inspiracją dla aranżerów, tego dnia zabrzmiał w opracowaniu hiszpańskiego kompozytora i gitarzysty Emilia Pujola.

Ważną pozycją w programie jest *Nocturne concertante* Victora Magniena. W dorobku tego zapomnianego francuskiego kompozytora, dyrygenta i instrumentalisty odnajdziemy przede wszystkim utwory przeznaczone na gitarę oraz skrzypce. Zami-

łowanie do tych instrumentów było efektem rozwijanej pasji wykonawczej – artysta od wczesnych lat szkolił się w grze na nich, mając szczęście czerpać z najlepszych wzorców. Będąc w Paryżu, przez dwa lata uczył się u Ferdinanda Carulliego oraz pod okiem Rudolphe’a Kreutzera, słynnego autora zbioru etiud skrzypcowych i ostatecznego adresata dedykacji *Sonaty skrzypcowej* op. 47 Ludwiga van Beethovena, zwanej dziś „Sonatą Kreutzerowską”. Do niedawna niedoceniana, dziś muzyka Magniena przyciąga instrumentalistów bogactwem melodii i wirtuozowskim potencjałem, charakteryzującymi także *Nocturne concertante*. To dobra okazja, by świetnie znany z pianistyki styl brillant odkryć także w brzmieniu gitar.

Pozostając w kręgu francuskim, artyści wykonają utwór o paryskim rodowodzie. Jego inspiracją były organy projektowane przez genialnego Aristide’a Cavaillé-Colla. Jeden z najwspanialszych, trzymanuałowy symfoniczny instrument stanął w roku 1859 w bazylice świętej Klotydy w Paryżu. Niewątpliwy zaszczyt jego inauguracji przypadł Césarowi Franckowi, który stanowisko organisty świątyni objął niewiele wcześniej. Zafascynowany możliwościami instrumentu regularnie improwizował po nabożeństwach, odkrywając przed wiernymi jego nieskończone kolorystyczne możliwości. Część swoich pomysłów zachował w *Six Pièces pour Grand Orgue*. Trzecim z utworów zbioru jest *Prélude, Fugue et Variation* op. 18, ukończony w 1862 roku, zadedykowany Camillowi Saint-Saënsowi. Otwiera go pełne łagodności, melancholijne preludium, oryginalnie utrzymane w tonacji h-moll, a następujący po nim łącznik zapowiada przejrzystą fakturalnie fugę. Ta płynnie przechodzi w wariację, w której materiał z pierwszej części Franck wieńczy świetlistym H-dur. Autorem opracowania na dwie gitary jest Matanya Ophee.

W autorskim opracowaniu Tomasza Radziszewskiego usłyszymy następnie *Concierto de Aranjuez* Joaquína Rodriga. Kompozytor na cały świat rozsławił miasto, od którego nazwy tytuł wziął słynny koncert na gitarę i orkiestrę. Sama miejscowość, położona na południe od Madrytu, zasłynęła natomiast z Palacio Real de Aranjuez – rezydencji hiszpańskiej rodziny królewskiej, której piękno uwiodło i zainspirowało Rodriga. W utworze nie brak też wątków smutnych – zgodnie z różnymi interpretacjami twórcą przemycił w nim przeżycia związane z trwającą wówczas w Hiszpanii wojną domową oraz dramatem śmierci własnego dziecka. *Concierto de Aranjuez* jak w soczewce skupia najważniejsze cechy stylu kompozytora – stanowi oryginalne połączenie osiemnastowiecznej muzyki gitarowej z mieszanką hiszpańskich i włoskich wpływów, flamenco oraz dwudziestowiecznego neoklasycyzmu.

Na koniec wieczoru wirtuozowskie gitarowe duo kolejny raz zmierzy się z wyzwaniem symfonicznego brzmienia. Artyści pożegnają się z publicznością opracowaniem uwertury z opery *Kopciuszek* Gioachina Rossiniego do libretta Jacopa Ferrettiego. Podobnie jak inne dzieła mistrza, także *La Cenerentola* powstawała w wielkim pośpiechu i – jak choćby w przypadku *Cyrulika sewilskiego* – po premierowym niepowodzeniu kolejne spektakle podbiły już serca publiczności. Od pierwszych dźwięków ogromna rozpiętość dynamiczna utrzymuje uwagę słuchacza, podążającego za wyciszoną melodią graną przez kilka instrumentów, przerywaną potężnymi blokami orkiestrowego tutti. Muzyczna opowieść nabiera tempa, które kompozytor umiejętnie podkreśla przy pomocy ulubionego środka – orkiestrowego crescendo stosowanego na mniejszych i większych odcinkach. Uwertura na finał? Czemu nie! Zwłaszcza gdy jedynym scenariuszem tej bajki jest szczęśliwe zakończenie.

Agnieszka Szynk



30, 31.12

sobota, niedziela, 18.00
NFM, Sala Główna

Koncert sylwestrowy

Michał Juraszek, fot. Liliya Namisnyk

Michał Juraszek – dyrygent

Amber Norelai – sopran

Simon Schnorr – baryton

NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Johann Strauss syn (1825–1899)

Uwertura do operetki Baron cygański [10']

Als flotter Geist – aria z operetki *Baron cygański* [3']

Champagner-Polka op. 211 [2']

Mein Herr Marquis – aria z operetki *Zemsta nietoperza* [4']

Dieser Anstand, so manierlich – duet „Z zegarkiem” z operetki *Zemsta nietoperza* [5']

Im Krapfenwald'l – polka op. 336 [4']

Frühlingsstimmen – walc op. 410 [8']

Unter Donner und Blitz – polka-schnell op. 324 [3']

Wiener Blut – walc op. 354 [12']

Tritsch-Tratsch-Polka op. 214 [3']

Franz Lehár (1870–1948)

Gold und Silber – walc op. 79 [9']

Robert Stolz (1880–1975)

Mein Liebeslied muss ein Walzer sein z singspielu *Im weißen Rössl* [4']

Ich hab' mich tausendmal verliebt – aria z operetki *Trauminsel* [4']

Ob blond, ob braun, ich liebe alle Frau'n – aria z filmu *Ich liebe alle Frauen* [3']

Franz Lehár (1870–1948)

Ballsirenen – walc na motywach z operetki *Wesoła wdówka* [7']

Dein ist mein ganzes Herz – aria z operetki *Kraina uśmiechu* [3']

Meine Lippen, sie küssen so heiß – aria z operetki *Giuditta* [5']

Lippen Schweigen – duet z operetki *Wesoła wdówka* [4']

Podczas aż dwóch koncertów z okazji Sylwestra w Narodowym Forum Muzyki świętujemy nadejście nowego roku w wiedeńskim stylu. Odległość czterystu kilometrów między Wrocławiem a stolicą Austrii w tę wyjątkową noc nie będzie miała żadnego znaczenia – NFM przeniesie się na wiedeńską Ringstraße, a Odrą popłynie woda z Dunaju! Razem z NFM Filharmonią Wrocławską wystąpią śpiewacy Amber Norelai i Simon Schnorr, a koncert poprowadzi doskonale znający muzyczną atmosferę austriackiej metropolii Michał Juraszek, absolwent Konserwatorium Wiedeńskiego i pierwszy dyrygent Vienna Ensemble.

Przez setki lat Wiedeń był wspaniałą stolicą wielkiego austriackiego imperium. Artystyczny mecenat władającej państwem dynastii Habsburgów oraz gromadzących się wokół cesarskiego dworu arystokratów stworzył środowisko doskonale umożliwiające muzykom rozwój talentów. Nic dziwnego zatem, że do rozrastającego się miasta ściągało wielu znakomitych twórców, którzy osiedlali się tu i pisali swoje nieśmiertelne dzieła. Muzyczna tradycja trwa w tym mieście od wieków, a jej rozkwit nie zakończył się wcale wraz ze zmierzchem epoki wiedeńskich klasyków. Wiedeń do dzisiaj pozostaje muzyczną stolicą świata! W latach siedemdziesiątych XIX wieku miastem zaczęła rządzić królowa noworocznych balów – operetka. Styl wiedeńskiej odmiany tego gatunku ustalił Johann Strauss II. To on przełamał w stolicy Austrii monopol, jakim cieszyła się paryska odmiana tego gatunku. Operetkę austriacką charakteryzował raczej romantyczny niż satyryczny charakter i częste wykorzystywanie rytmów tanecznych, szczególnie walca.

Jako pierwsze z obszernej spuścizny Johanna Straussa (syna) zabrzmiały fragmenty przebojowego, słynącego z odmalowania austro-węgierskiego klimatu *Barona cygańskiego*. Tytułowy bohater dzieła, Sandor Barinkay, powraca w nim po latach nieobecności w rodzinne strony, żeby odzyskać utracony przez ojca majątek. W arii *Als flotter Geist* przechwala się, w mocno podkoloryzowany sposób relacjonując kolejne własnego życia w czasie nieobecności w ojczyźnie. Kolejna aria włączona do programu tego wieczoru to kokietyryjna *Mein Herr Marquis* z najbardziej znanej operetki Straussa *Zemsta nietoperza*. Śpiewana jest ona przez Adelę – pokojówkę, która szukając incognito protektora na książęcym balu, zostaje rozpoznana przez głównego bohatera przedstawionej w dziele intrygi – Gabriela von Eisensteina. Von Eisenstein flirtuje potem ze wszystkimi młodymi dziewczętami, starając się im imponować drogim zegarkiem. W końcu trafia jednak na własną żonę, której nie rozpoznaje i której

również nadskakuje, co kończy się tym, że małżonka kradnie mu cenny gadżet. Ta właśnie sytuacja przedstawiona jest w słynnym duecie *Dieser Anstand, so manierlich*.

Zanim Strauss po śmierci brata skupił się na pisaniu operetek, przez ćwierć wieku był najpopularniejszym w Europie kompozytorem muzyki tanecznej. Ze swoją własną orkiestrą podróżował, docierając nawet do Stanów Zjednoczonych i Rosji. Urok niektórych utworów, a należy do nich słynny walc *Frühlingsstimmen*, choć premierowo zaprezentowanych w Wiedniu, należycie doceniony został dopiero na obczyźnie. Za granicą premierę miały też niektóre jego przebojowe polki, takie jak *Champagner-Polka*, *Im Krapfenwald'l* i *Tritsch-Tratsch-Polka*. W Austrii prawykonana była natomiast utrzymana w szybkim tempie, włączana niekiedy do *Zemsty nietoperza*, *Unter Donner und Blitz*. Zabrzmiła ona po raz pierwszy w wiedeńskiej Diana-Saal i pamięta karnawał 1868 roku. Pochodzący już z lat siedemdziesiątych walc *Wiener Blut* został skomponowany z okazji ślubu córki cesarza Franciszka Józefa – księżniczki Gizeli Habsburg z Leopoldem Bawarskim, a dyrygując wykonaniem utworu Strauss po raz pierwszy w życiu poprowadził słynną orkiestrę Wiedeńskich Filharmoników.

Godnym następcą Johanna Straussa II, zarówno jako twórcy operetkowego, jak i kompozytora walców, był Franz Lehár. Przyszedł na świat w Komárom nad Dunajem. Do cesarskiej stolicy trafił jako kapelmistrz orkiestry wojskowej 26. węgierskiego pułku piechoty. Zwróciła tam na niego uwagę księżna Paulina Metternich i dwukrotnie poprosiła o dyrygowanie orkiestrą na karnawałowym balu 1901 i 1902 roku. Na drugi z nich zamówiła u Lehára skomponowanie walca. Napisany przez niego na tę okazję melodyjny, pobrzmiwający nutą nostalgii walc *Gold und Silber* nie zrobił dużego wrażenia na uczestnikach zabawy. Ogromną popularność zyskał dopiero później. W tym samym roku Lehár porzucił również pracę w wojsku i objął posadę dyrygenta w Theater an der Wien. Wówczas też premierę miały jego dwie pierwsze operetki. Zarówno *Wiedeńskie kobiety*, jak i *Druciarz* spotkały się z uznaniem publiczności, jednak prawdziwym przebojem (i to na skalę światową) stała się *Wesoła wdówka* zaprezentowana po raz pierwszy w 1905 roku. Najbardziej udane walce z dzieła, które go unieśmiertelniło, sam Lehár zebrał w wiązance zatytułowanej *Bal-Isirenen*. Podczas koncertu zabrzmiał też oczywiście duet pochodzący z tego dzieła – słynny *Lippen schweigen*. Posłuchamy również dwóch arii pochodzących z utworów pisanych przez Lehára w późniejszej fazie, tzw. „tauberowskiej”. Ambicje artystyczne Węgry wykraczały już wówczas poza ograniczenia gatunkowe operetki, a główne partie tenorowe swoich dzieł dramatycznych układał z myślą o Richardzie Tauberze

jako ich wykonawcy. Reprezentowane tego wieczoru przez słynne arie zarówno *Kraina uśmiechu*, jak i *Giuditta* są zaliczane do najświetniejszych utworów Lehára z tego okresu.

Trzecia z wielkich postaci operetki – Robert Stolz – tak jak Lehár, najpierw pracował w armii (podczas I wojny światowej), potem został dyrygentem w Theater an der Wien. To spotkanie z Johannem Straussem w 1899 roku, na krótko przed śmiercią autora *Zemsty nietoperza*, zadecydowało o tym, że poświęcił się on muzyce lekkiej. To wtedy, jak sam pisał, ostatecznie przekonał się, „że nie ma czegoś takiego, jak muzyka lekka i poważna, jest tylko dobra i zła”. Stolz, dzięki aktywności na polu nagraniowym, również w roli dyrygenta, oraz wykorzystywaniu stylu operetki w kompozycjach pisanych na potrzeby filmu i przedstawień rewiowych, na dobre wprowadził ten gatunek w XX stulecie. Dzięki długiemu życiu (zmarł jako dziewięćdziesięciopięciolatek) dla kolejnych pokoleń melomanów był też łącznikiem między nimi a sentymentalnym światem cesarskiego Wiednia. Rodzajem rewii była właśnie *Im weißen Rössl* z 1930 roku znana też pod angielskim tytułem *White Horse Inn*. Swój sukces zawdzięczała prostemu humorowi, technicznym innowacjom i zaangażowaniu tancerzy, którzy, jak pisał historyk Kurt Gänzl, „wykorzystywali każdy pretekst, by dokonywać inwazji na scenę”. Stolz jest tu autorem tylko dwóch piosenek. Należy do nich *Mein Liebeslied muss ein Walzer sein* – finał jednego z fabularnych wątków przedstawienia – będąca wyznaniem miłości w rytmie wiedeńskiego walca. O żywotności Stolza i operetkowego stylu niech zaświadczy fakt, że *Trauminsel*, z której pochodzi *Ich hab' mich tausendmal verliebt*, została premierowo wystawiona w 1962 roku – osiemdziesiąt osiem lat po *Zemście nietoperza*! Za przykład twórczości filmowej Stolza posłuży piosenka *Ob blond, ob braun, ich liebe alle Frau'n* śpiewana w niemieckim filmie *Ich liebe alle Frauen* z 1935 roku przez Jana Kiepurę.

Barnaba Matusz

Podaruj muzykę



Prezenty pełne sztuki w NFM

- 🎵 płyty
- 🎵 bilety
- 🎵 specjalne koncerty noworoczne
- 🎵 karty podarunkowe
- 🎵 Fotel Konesera

Dostępne w Kasie NFM
oraz na nfm.wroclaw.pl



NFM.WROCLAW.PL



Organizator:

NFM – instytucja kultury współprowadzona przez:



Wrocław miasto spotkań



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



DOLNY
ŚLĄSK

Mecenas Edukacji NFM:

Partner strategiczny NFM:

Partnerzy NFM:



LOKUM
DEVELOPER



Mineral Zdrój FANUC



CRÉDIT AGRICOLE
EFL LEASING



DEICHMANN

Partnerzy medialni NFM:



POLSKIE
RADIO



dwójka
POLSKIE RADIO

