

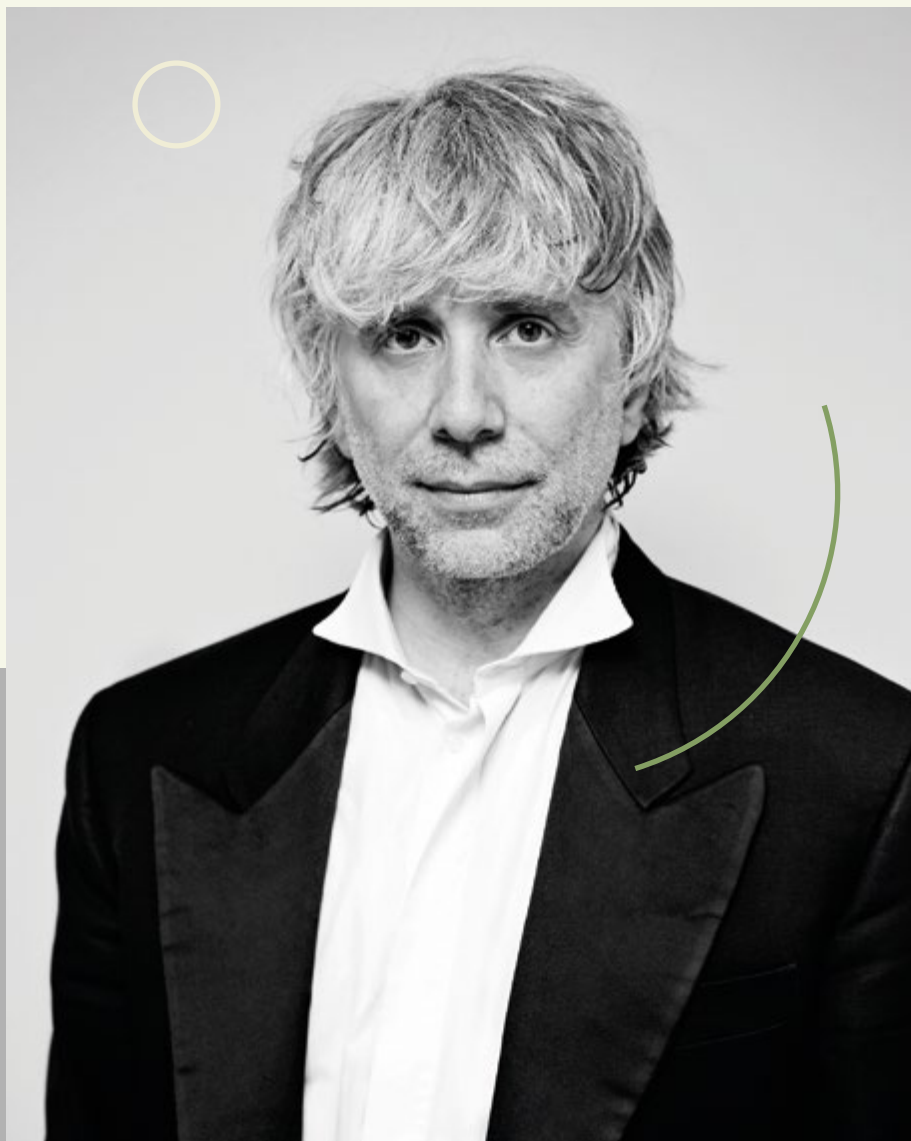
NFM *10^{lat}*

*Omówienia
koncertów*

styczeń
2025

7.01 wtorek, 19.00
NFM, Sala Główna, estrada w odwróceniu

KOMM



Giovanni Antonini, fot. Kemal Mehmet Girgin

Andrzej Kosendiak – dyrygent
Giovanni Antonini, Sheng-Fang Chiu – flety podłużne
Soliści Chóru Chłopięcего NFM: Stanisław Adamus, Antoni Baliński, Tomasz Jakubczyński, Filip Podstawka, Józef Undak, Filip Zyżański – soprany
Małgorzata Podzielný – kierownictwo artystyczne Chóru Chłopięcего NFM
Wrocław Baroque Ensemble:
Daniel Elgersma, Piotr Olech – kontratenory
Krystian Adam Krzeszowiak, Maciej Gocman, Florian Cramer – tenory
Tomáš Král, Jaromír Nosek – basy
Stefano Barneschi, Francesco Colletti – skrzypce
Elżbieta Stonoga, Dymitr Olszewski – altówki
Julia Karpeta – viola da gamba
Krzysztof Karpeta – wiolonczela, viola da gamba
Łukasz Macioszek – violone
Marta Niedźwiecka – pozytyw

Program:

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Komm süßer Tod, komm selge Ruh! – BWV 478 [5']

Komm, du süße Todesstunde – kantata BWV 161 [23']

I. *Komm, du süße Todesstunde*

II. *Welt, deine Lust ist Last*

III. *Mein Verlangen ist, den Heiland zu umfassen*

IV. *Der Schluß ist schon gemacht*

V. *Wenn es meines Gottes Wille*

VI. *Chorale: Der Leib zwar in der Erden*

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit – kantata BWV 106 [22']

I. *Sonatina*

II. *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*

III. *Ach, Herr, lehre uns bedenken*

IV. *Bestelle dein Haus*

V. *Es ist der alte Bund*

VI. *In deine Hände befehl ich meinen Geist*

VII. *Heute wirst du mit mir im Paradies sein*

VIII. *Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit*

Himmelskönig, sei willkommen – kantata BWV 182 [30']

I. *Sonata*

II. *Himmelskönig, sei willkommen*

III. *Siehe, ich komme, im Buch ist von mir geschrieben*

IV. *Starkes Lieben*
V. *Leget euch dem Heiland unter*
VI. *Jesu, laß durch Wohl und Weh*
VII. *Jesu, deine Passion ist mir lauter Freude*
VIII. *So lasset uns gehen in Salem der Freuden*

„Przyjdź, słodka godzino śmierci!”, „Przyjdź, słodka śmierci!”, „wybijajże, śmierci godzino!”. Czy Johann Sebastian Bach miał depresję?

Śmierć.

Największe tabu naszych czasów. Słowo cenzurowane na YouTube. Niewymawialne. Proces, który opisuje, jest usunięty poza margines codzienności, wyrugowany z kultury. Jej (albo – jego) personifikacje kryją się pod eufemizmami „posępny żniwiarz” albo „Zegarmistrz światła purpurowy”.

Umieranie.

Nikt też już nie umiera, tylko „odchodzi” (czasem „na wieczną wachtę”), „przenosi się na łono Abrahama”, „zasypia w Panu”. Język potoczny jest bardziej dosadny, ale nie mniej kreatywny i poetycki. „Wykitować” (albo „odwalić kitę”), „kopnąć w kalendarz”, „powiększyć grono aniołków”... Jest też mało znane, a przeurocze w swej pogodzie i filozoficznej zadumie „odłożyć tychę”.

Nie lubimy o tym mówić, myśleć. Umierających opuszczamy, zostawiając ich pod najlepszą opieką. Dawniej jednak umieranie było sprawą publiczną: zjeżdżała się cała rodzina, schodzili przyjaciele i sąsiedzi. Był to swoisty teatr umierania, a w domu umierającego nie tylko nie zakazywano mówienia o pogrzebie, ale nawet sam zainteresowany wydawał szczegółowe w tym względzie polecenia.

W czasach Bacha umieranie było doświadczeniem codziennym. Przeciętna długość życia wynosiła 35 lat. Ludzie umierali najczęściej podczas narodzin, przy czym dotyczyło to i dziecka, i matki. Przyjmuje się, że co najmniej 10% kobiet umierało w połogu. Co trzecie dziecko umierało przed osiągnięciem pierwszego roku życia, z ocalałych połowa umierała przed piątym rokiem życia, a dziesięciolatki miały tylko 60% szans na dożycie dorosłości.

Do chorób śmiertelnych należały nie tylko ospa i cholera, ale także katar pospolity, grypa, zapalenie wyrostka robaczkowego, zapalenie płuc, zakażenia ran (śmierć Lully'ego), gruźlica. Wiele chorób było spowodowanych brakami w uzębieniu. Gioconda być może ma taką dziwną minę na portrecie Leonarda, dlatego że nie chce pokazać światu swych, nielicznych zapewne, żółto-czarnych zębów. Dentystyka nie poczyniła znaczących postępów przez kilkaset lat i nadal nikt się nie uśmiecha na portretach namalowanych w czasach Bacha.

Kiedy ówczesnego człowieka coś zaczynało boleć, to już najpewniej na zawsze. A potem przychodziła następna chroniczna choroba. I następna. I kolejna. I jeszcze jedna, aż człowiek był już tylko kłębkim cierpienia. To dlatego u progu epoki Hamlet rozważa (przekład Józefa Paszkowskiego), czy wytrwałość w cierpieniu ma sens:

...gdybyśmy wiedzieli,
Że raz zasnąwszy, zakończmy na zawsze
Boleści serca...

Gdyby tylko mieć pewność, że TAM nic nie ma!

Elementem tradycyjnego kostiumu Hamleta jest sztylet w kształcie krzyża. To miżerykordia (łac. 'miłosierdzie') – broń, która służyła do eutanazji. Sztylet kusi księcia i tylko „obawa czegoś poza grobem” wstrzymuje dłoń samobójcy.

Rytuał przejścia.

Teologia barokowa dość szybko uporała się z rozterkami Hamleta. Śmierć istotnie jest „celem najpożądańszym”, lecz wierzący chrześcijanin ma pewność – nie obawę – że istnieje coś poza grobem. TAM – jest Niebo, Raj, czeka Zbawiciel. TAM nie ma chorób, słabości, łez, trosk, cierpienia, starości...

Życie na tym też padole jest drogą do Raju, doczesność i przemijanie to preludia do życia wiecznego, opromienionego chwałą Bożą, szczęśliwego. Kiedy więc umierają nasi bliscy, radujmy się, bo oni już uczują u stołu Pana. Kiedy zbliża się nasza własna śmierć, radujmy się, gdyż otwiera ona przed nami wrota Raju.

Kto w to szczerze wierzy, powinien się zaraz targnąć na swe życie, czyż nie? „W tym sęk właśnie!”. Samobójcy są z tych radości wykluczeni. Tylko Bóg może decydować o godzinie naszej śmierci. Wolno jej pożądać, wolno się o nią modlić, ale spowodować jej – nie wolno.

Muzyka.

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit to wczesna kantata Johanna Sebastiana Bacha skomponowana w 1707 lub 1708 roku. Jej przydomek (*actus tragicus*) dodatkowo podkreśla, że jest to utwór przeznaczony na nabożeństwo żałobne. Nie udało się jednak dotąd wyśledzić, na czyj pogrzeb miałyby być stworzona.

Bach w tym czasie otrzymał posadę w Mühlhausen. Dwa lata wcześniej pomaszewował (dosłownie) do Lubeki, by usłyszeć słynnego organistę Dietriecha Buxtehudego. Wpływ wielkiego mistrza na młodego Bacha nie ograniczył się tylko do techniki gry – można dostrzec znaczące inspiracje również w podejściu do formy kantaty biblijnej opartej na kompilacji tekstów ze Starego i Nowego Testamentu. *Gottes Zeit...* to właśnie taki utwór (są też wstawki poetyckie zaczerpnięte z tekstów Marcina Lutra i Adama Reusnera). Zwraca uwagę mroczna, ale delikatna instrumentacja: brakuje w obsadzie skrzypiec, są dwa flety podłużne, dwie gamby i b.c.

Struktura dzieła jest przemyślana. Nie ma tu recytatywów, tak charakterystycznych dla późniejszych, bardziej dramatycznych dzieł kantora. Konstrukcja opiera się na trzech filarach-chórach rozmieszczonych symetrycznie. Pomiedzy nimi usytuowane zostały ustępy solowe: arioso i aria, w drugiej części kolejność jest odwrócona. Pierwsza część cytuje Stary Testament, druga zaś Ewangelie. Całość poprzedzona jest instrumentalnym wstępem – sonatiną.

Himmelskönig, sei willkommen to pierwsza weimarska kantata Bacha. Jest ona szczególnie uroczysta, 25 marca 1714 roku przypadły bowiem jednocześnie Niedziela Palmowa i Święto Zwiastowania NMP. Libretto napisał zapewne Salomon Franck. Powitanie Chrystusa może się odnosić zarówno do Jego wjazdu do Jerozolimy, jak i do zapowiedzianych Marii narodzin Zbawiciela. Instrumentalny wstęp nosi miano sonaty, instrumentacja podkreśla górne rejestry (flet podłużny, dwoje skrzypiec, i dwie wiole z b.c.). W strukturze widać krok w kierunku udramatyzowania formy kantatowej, ale jeszcze z zachowaniem symetrii: chór występuje na początku i na końcu, a pomiędzy tymi filarami znajdują się ustępy solowe, w tym recytatyw.

Komm, du süße Todesstunde na 16. Niedzielę po Trójcy Świętej, również do tekstu Francka, pochodzi z 1715 roku, ale ze względu na żałobę po śmierci księcia Johanna Ernsta utwór wykonano dopiero 27 września 1716 roku. Nie jest to kompozycja żałobna, lecz osnuta wokół czytania na ten dzień: to opowieść o wskrzeszeniu młodzieńca w Nain (Łk 7, 11–17). Śmierć jest tu przedstawiona jako narodziny do życia wiecznego,

a zatem jako rzecz ze wszech miar pożądana. Wszystkie te idee wyraża chorał *Herzlich tut mich verlangen* Christopha Knolla z 1599 roku, a Bach nie tylko wykorzystał ten chorał w całości, ale też w subtelny sposób użył jego melodii jako kontrapunktów. Zwraca uwagę mistrzowskie malarstwo dźwiękowe: życzeniu „schlage doch, du letzter Stundenschlag!” („wybijajże ostatnia godzino!”) towarzyszy naśladowanie zegara przez cały zespół instrumentalny.

Komm süßer Tod, komm selge Ruh! to pieśń zwrotkowa do tekstu nieznanego autora, zamieszczona w zbiorze *Musicalisches Gesang-Buch* wydanym w 1736 roku. Ten prosty utwór jest niemalże streszczeniem kantaty *Komm, du süsse Todesstunde*. Najpierw podmiot liryczny przyzywa „słodką” śmierć, potem odrzuca ten padół łoża, następnie wyraża nadzieję na jak najrychlejsze zjednoczenie z Chrystusem.

KRZYSZTOF KOMARNICKI

10.01 piątek, 19.00
NFM, Sala Czerwona

MOZART I KRAGGERUD



Henning Kraggerud, fot. archiwum artysty

Henning Kraggerud – skrzypce solo, prowadzenie
NFM Orkiestra Leopoldinum

Program:

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Symfonia A-dur KV 201/186a [25']

I. *Allegretto moderato*

II. *Andante*

III. *Menuetto: Allegretto – Trio*

IV. *Allegro con spirito*

Henning Kraggerud (ur. 1973)

Topelius Variations [15']

Wolfgang Amadeus Mozart

V *Koncert skrzypcowy A-dur* KV 219 „Turecki” [30']

I. *Allegro aperto*

II. *Adagio*

III. *Rondeau. Tempo di Menuetto*

Solista tego koncertu, **Henning Kraggerud**, jest jego bohaterem nie tylko ze względu na współwykonanie zaprogramowanych utworów. Norweski skrzypek to także uznany kompozytor. NFM Orkiestra Leopoldinum wykona utwór Kraggeruda w otoczeniu dwóch wczesnych dzieł Wolfganga Amadeusza Mozarta.

Symfonie Mozarta są świadectwem wielkiego rozwoju tego gatunku w drugiej połowie XVIII wieku. *Symfonia A-dur* nosi numer 29 (z zazwyczaj przyjmowanych 41, z których ostatnia to „Jowiszowa”). W kompozycji znajdziemy ugruntowaną przez tradycję kompozytorską obsadę: kwintet oraz oboje i waltornie. Od większości innych utworów Mozarta z tych czasów dzieło to odróżnia natomiast czteroczęściowość, która świadczy o separowaniu się od stylu włoskiego i trójdzielności á la (a raczej all') uwertura. Utwór pochodzi z 1774 roku, czyli z okresu salzburskiego, w którym symfonia była dla mecenasów Mozarta towarem wcale nie pierwszej potrzeby.

Charakterystyczny temat pierwszej części oparty jest na dramatycznym (jak na ówczesne zwyczaje) postępie harmonicznym. Czyż nie jest sobowtórem majestatu tycznej nuty pedałowej tematu ostatniej symfonii Mozarta? Temat dopełniający, w sposób całkowicie klasyczny, następuje niebawem i ma bardziej regularną budowę. Mozart powierza go również smyczkom, co uzmysławia marginalną jeszcze rolę instrumentów dętych. Ciekawe, że przetworzenie nie odsyła wprost do żadnego z tematów – jego materiałem są pochodny gamowe, z których wysnuwa się nowa myśl w trybie mollowym.

Część druga stawia obok siebie – jako dwa tematy formy sonatowej – dwie myśli, które wyśmienicie sprawdziłyby się w operze. Krótki triolowy przerywnik epilogu jest budulcem przetworzenia. Menuet jest tym, czym powinien – tanecznym, przyjemnym wypełnieniem stworzonym ku ucieście dworu, chociaż w pewnych momentach otrzymał od kompozytora zastrzyk symfonicznej energii. Wyrażna dwutematyczność finału zaś osiągnięta została środkami dynamicznymi i fakturalnymi. Jak w pierwszej i drugiej części, Mozart zdecydował się tu na nadającą muzyce krągłości kodę. Co tu dużo mówić – symfonia Mozarta jak zwykle jest utworem dla smakoszy formy.

Jako druga zabrzmia kompozycja *Topelius Variations* Kraggeruda zawarta na albumie z 2018 roku wraz z opracowaniem na skrzypce *Wariacji Goldbergowskich* Johanna Sebastiana Bacha. Symfonię wykonuje tam norweska orkiestra symfoniczna Arktisk Filharmonik składająca się z dwóch zespołów: sinfonietty z siedzibą w Bodø oraz orkiestry kameralnej o formacie przypominającym NFM Orkiestrę Leopoldinum, na stałe funkcjonującej w Tromsø, której dyrektorem jest właśnie Kraggerud (do portfolio Norwega należy też utwór *Romantarctica* zamówiony przez Tasmanian Symphony Orchestra oraz Arctic Philharmonic – najbardziej „polarne” orkiestry świata).

Topelius Variations powstały na zamówienie fińskiej orkiestry kameralnej Keski-Pohjanmaan Kamariorkesteri. Patronuje im postać Zacharisa Topeliusa – pochodzącego z tego kraju pisarza, poety i historyka. Chociaż żył on w czasie, gdy Finlandia pozostawała częścią Imperium Rosyjskiego i choć pisał swoje dzieła w języku szwedzkim, odegrał ważną rolę w konsolidacji fińskiej myśli narodowej. Utwór Kraggeruda ma być luźno inspirowany jego postacią i dziełami literackimi. Stylistycznie są to klasyczne wariacje prowadzone w stylu zbliżonym do romantycznego. To jednak nie epigonizm, ale próba nawiązania do muzyki czasów Topeliusa, choć gęsta faktura i rodzaj ekspresji momentami wyprzedzają wiek XIX.

Wracając zaś do stulecia osiemnastego, przypomnijmy, że podczas okresu salzburskiego Mozarta powstały wszystkie jego koncerty skrzypcowe. Ukończonych zostało pięć. Warto wiedzieć, że nie jest znany adresat żadnego z utworów. Słuchając *Koncertu A-dur*, „cofamy się” do roku 1775.

Za wyraz Mozartowskiego humoru poczytać można pierwsze takty koncertu, w których przedłużający się pasaż staccato każe nam czekać na nienastępujący akord. Pasaż ten zostanie później uzupełniony dźwiękami tematu granymi przez skrzypce solo. Nim to jednak nastąpi, Kraggerud zaprezentuje się w urzekającym epizodzie *Adagio*. Forma pierwszej części jest tak skonstruowana, że wszystko zdaje się prowadzić do wirtuozowskiej kadencji. Z kolei formę części drugiej z tradycyjną dwudzielnością wiąże brak kontrastu tematycznego, a z nowatorską formą sonatową – wyraźne przetworzenie.

W trzeciej części mamy do czynienia z hybrydą. Rondo w tempie menueta jako finał jest rozwiązaniem czyniącym aluzję do tańca wykorzystywanego w klasycznym cyklu czteroczęściowym. Ale jest też pretekstem do ukazania kategorii Innego w muzyce. Po kilku powtórzeniach tematu nagle staje się ona hałaśliwa i groteskowa: słyszymy dysonujące przednutki, chromatykę i perkusyjną artykulację w smyczkach. To dlatego, że za ścianą europejskich salonów grają zagrażający Europie janczary. Największy kompozytor swoich czasów oswaja więc lęk przed wyznającymi Islam obcymi, przerysowując ich muzykę w swoim koncercie skrzypcowym. Przekroczenie kodów języka muzycznego chrześcijańskiego świata było wyraźnym znakiem wyłączenia najeźdźców z pewnej wspólnoty. Jednocześnie pozwalało spojrzeć na siebie jako na ludzi cywilizowanych.

SZYMON ATYS

12.01 niedziela, 12.30
NFM, Sala Kameralna

HISZPAŃSKIE MATINÉE



Krzysztof Peteń, Robert Horna, fot. Łukasz Giza

Krzysztof Pełech – gitara
Robert Horna – gitara
Wojciech Pruszyński – fortepian*

Program:

Celso Machado (ur. 1953)

Sambalanço [4']

Ralph Towner (ur. 1940)

If (oprac. R. Horna) [4']

Ulisses Rocha (ur. 1960)

Meio do caminho [5']

Freddie Mercury (1946–1991)

Bohemian Rhapsody (oprac. R. Horna) [5']

Ralph Towner (ur. 1940)

Duende (oprac. R. Horna, K. Pełech, W. Pruszyński) [7']*

Chick Corea (1941–2021)

Spain (oprac. R. Horna, K. Pełech, W. Pruszyński) [10']*

Keith Jarrett (ur. 1945)

Innocence (oprac. R. Horna, K. Pełech, W. Pruszyński) [9']*

Astor Piazzolla (1921–1992)

Libertango (oprac. R. Horna, K. Pełech, W. Pruszyński) [8']*

Rzysztof Pełech i Robert Horna od lat tworzą jeden z bardziej charyzmatycznych duetów gitarowych w Polsce. W swojej działalności sięgają nie tylko po dzieła muzyki klasycznej – w repertuarach ich koncertów niebagatelne miejsce zajmują również kompozycje jazzowe oraz te bezpośrednio czerpiące z folkloru hiszpańskiego czy argentyńskiego. I tym razem artyści zaprezentują szeroki przekrój literatury muzycznej wzbogaconej o sensualny tembr gitary – od brazylijskiej bossa novy, przez temperamentne *Libertango* Astora Piazzolli aż po dzieła ikon jazzu – Chicka Corei oraz Keitha Jarretta. Muzykom towarzyszyć będzie pianista Wojciech Pruszyński.

Styczniowy poranek rozpoczną subtelne dźwięki utworu Celsa Machada – brazylijskiego wirtuoza gitary, którego twórczość łączy w sobie wpływy muzyki afrykańskiej i europejskiej z wyraźnym zwrotem w stronę jazzu. Wydaje się, że najistotniejszą dla jego twórczości rolę odgrywa jednak klimatyczna bossa nova – rodzimy artyście styl, którego początki sięgają połowy dwudziestego stulecia. „Nowa fala”, bo tak należy tłumaczyć jego nazwę, szybko zawładnęła artystycznymi kręgami Rio de Janeiro. Wkrótce kołyszące brzmienia i charakterystyczny, kojący rytm ogarnęły nie tylko bohemę stolicy Brazylii, lecz ekspandowały na skalę światową głównie za sprawą ikon amerykańskiej wokalistyki jazzowej – Elli Fitzgerald czy Franka Sinatry, którzy chętnie włączali elementy bossa novy do swego repertuaru. W *Sambalanço* Machado kryje się jej harmoniczna esencja, która stała się zarazem źródłem inspiracji dla Pełech & Horna Duo – tak bowiem gitarzyści zatytułowali swój pierwszy wspólny album wydany w maju 2017 roku. W podobnym nastroju utrzymana jest kompozycja brazylijskiego gitarzysty i kompozytora Ulissea Rochy – *Meio do caminho* – hipnotyzująca sentymentalnymi tematami przywołującymi na myśl kulturę Południa.

Artyści zwrócą się również w stronę północnoamerykańskiej sceny muzyki jazzowej. Należy do niej legendarny gitarzysta i kompozytor Ralph Towner ceniony szczególnie za unikatową barwę, którą potrafi wydobyć z instrumentu. *If oraz Duende* jego autorstwa jak w soczewce skupiają eklektyczne cechy twórczości artysty inspirującego się różnorodną muzyką świata oraz spuścizną dawnych mistrzów, jak John Dowland czy Johann Sebastian Bach. Do najbardziej kluczowych postaci związanych z jazzem niewątpliwie należą Chick Corea oraz Keith Jarrett – wirtuozi fortepianu, mistrzowie improwizacji i kompozytorzy. Gitarzyści w NFM wykonają ich legendarne dzieła z lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia. *Spain* z 1971 roku to prawdopodobnie najpopularniejszy utwór w dorobku pierwszego z nich – obecnie jest także jednym

z chętniej wykonywanych standardów jazzowych, należy też do najbardziej rozpoznawalnych kompozycji w historii tego gatunku. Otwiera ją kantylenowa melodia *Adagia* ze słynnego *Concierto de Aranjuez* Joaquína Rodriga, czołowego hiszpańskiego kompozytora tworzącego w XX wieku. Bezpośrednią inspiracją dla Corei miała być jednak nie oryginalna wersja ogniwa, lecz jego aranżacja nagrana przez Milesa Davisa. Dzieło to poprzedzi *Innocence* Keitha Jarretta – kompozycję, która ukazała się po raz pierwszy na jego albumie *Personal Mountains* nagrany wraz z cenionym saksofonistą Janem Garbarkiem, kontrabasistą Nilsem Paulem Danielsonem oraz perkusistą Jonem Christensenem w Tokio podczas trasy koncertowej po Japonii w kwietniu 1979 roku. Wydany dopiero dekadę później krążek uważa się dziś za jedno ze szczytowych fonograficznych osiągnięć w kontekście kameralistyki jazzowej. Repertuar wzbogaci także opus magnum kultowej brytyjskiej grupy Queen – *Bohemian Rhapsody* autorstwa jej lidera, Freddiego Mercury'ego. Kompozycja o nowatorskiej wówczas formie, łącząca w sobie nastrojowość ballady i operowe fascynacje, jest bez wątpienia jednym z najważniejszych rockowych utworów wszech czasów. Zawierający go album *A Night at the Opera* wydany 21 listopada 1975 roku momentalnie pokrył się platyną, a zespół Queen awansował wówczas do czołowych gwiazd tak brytyjskiego, jak i światowego rocka.

Koncert zwieńczą zaś dźwięki najbardziej znanego dzieła Astora Piazzolli, a więc *Libertanga* z 1974 roku. Jego tytuł jest w istocie połączeniem dwóch słów – „libertad” (hiszp. ‘wolność’) oraz „tango”. W kompozycji nie należy jednak upatrywać tradycyjnej odmiany tego tańca, wpisuje się ona bowiem w barwny nurt tango nuevo będący połączeniem argentyńskiego oryginału z muzyką klasyczną i jazzem. Styl ten jest znacznie bogatszy melodycznie czy rytmicznie, często prezentuje także więcej kontrastów w odniesieniu do jego pierwotnego wariantu. Stanowi zarazem idealne podsumowanie koncertu, którego program jak w mozaice ukazuje różnorodność stylistyczną muzyki ubiegłego stulecia.

MARCELINA WERNER-ŚLIWOWSKA

17.01 piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

KOBAYASHI PLAYS CHOPIN



Aimi Kobayashi, fot. Shuhei Tsunekawa

Jarosław Thiel – dyrygent
Aimi Kobayashi – fortepian historyczny
Wrocławska Orkiestra Barokowa

Program:

Stanisław Moniuszko (1819–1872)

Bajka (Baśń zimowa) – uwertura fantastyczna na wielką orkiestrę [12']

Fryderyk Chopin (1810–1849)

II Koncert fortepianowy f-moll op. 21 [34']

I. *Maestoso*

II. *Larghetto*

III. *Allegro vivace*

Felix Mendelssohn Bartholdy (1770–1827)

IV Symfonia A-dur op. 90 „Włoska” [30']

I. *Allegro vivace*

II. *Andante con moto*

III. *Con moto moderato*

IV. *Saltarello: Presto*

Sledzenie historii postępu w budowie instrumentów sprzed dwóch wieków może przyprawić o zawrót głowy. Jest to właściwie osobna gałąź wiedzy, nie tylko historycznej zresztą, bo wymaga sporej orientacji w dziedzinach czysto technicznych. To, że życie Fryderyka Chopina przypadało na ów burzliwy okres przemian w tym zakresie, daje jednak wykonawcom przebogate możliwości interpretacji utworów tego kompozytora na instrumentach z epoki, a melomanom – szansę na odmienne doświadczenie estetyczne. To właśnie do takiego instrumentu zasiądzie podczas koncertu Aimi Kobayashi, która zachwycała publiczność podczas dwóch ostatnich edycji Konkursu Chopinowskiego. W NFM towarzyszyć jej będzie Wrocławska Orkiestra Barokowa pod dyrekcją Jarosława Thiela.

Powodem, dla którego początek XIX wieku w Europie był czasem tak przełomowych przemian w europejskim życiu muzycznym, było przede wszystkim przejście roli artystycznego mecenatu przez bogacące się mieszczaństwo. Fortepian znalazł się w samym centrum owego przeobrażenia: upowszechnił się w burżuazyjnych salonach, generując rosnące zapotrzebowanie nie tylko na instrumenty, ale też proste utwory przeznaczone do domowego muzykowania. Zwiększony popyt pobudził pomysłowość konstruktorów. Sprawilo to, że z fortepianów wydobyć można było różnorodność brzmień dorównującą możliwościom całej orkiestry, co ułatwiało wirtuozom wzbudzanie zachwyków swoją grą. Dwa główne rodzaje fortepianów na początku XIX stulecia to instrumenty typu wiedeńskiego o delikatniejszym brzmieniu oraz dźwięczniejsze konstrukcje angielskie. Podczas wrocławskiego koncertu Aimi Kobayashi zagra na kopii fortepianu zbudowanego przez firmę Pleyel w 1830 roku. Choć jej założyciel – Ignaz Pleyel – przyszedł na świat w Dolnej Austrii, to jego paryskie przedsiębiorstwo czerpało przede wszystkim z wzorców z Wysp Brytyjskich. Fryderyk Chopin był z nim związany od momentu przyjazdu do Paryża: przyjaźnił się z synem Ignaza – Camille'em Pleyelem oraz grał na wyprodukowanych przez francuski zakład instrumentach.

Zanim jednak Aimi Kobayashi zasiądzie do fortepianu, wysłuchamy *Bajki* Stanisława Moniuszki. Utwór określony przez jego autora jako uwertura fantastyczna to jego pierwsza kompozycja orkiestrowa. Ukończona, gdy artysta miał zaledwie dziewiętnaście lat, do dzisiaj zachwyca powabem niczym z włoskiej opery. Po raz pierwszy wykonano ją 1 maja 1848 roku w Wilnie. Już wiosną kolejnego roku uwerturę grano w Petersburgu. „Ze wszystkich kompozycji *Bajka* najwięcej się podobała” – raportował potem swojej żonie artysta. Mimo sugestywnego tytułu utwór nie jest

dziełem programowym. Zbudowany został z łańcucha pełnych inwencji tematów. Pierwszy z nich smyczki prezentują już w początkowych taktach – ma on charakter marszowy, a kompozytor stopniowo ukazuje go w coraz bogatszej szacie instrumentalnej. Niewiele później pojawia się słodka melodia w powłóczyстым metrum 9/8. Wstępem do kolejnej myśli jest krótkie solo klarnetu. Ożywienie przynosi potem niedługi fragment grany *vivace*, który można traktować jako początek klasycznego przetworzenia. W repryzowej końcowej części kompozycji powracają w różnych postaciach muzyczne pomysły zaprezentowane wcześniej.

Chopinowski *II Koncert fortepianowy* również rozpocznie się w nieco marszowym rytmie. Ukończony został przez artystę zaledwie dwudziestoletniego – wczesną wiosną 1830 roku. Klasyczny trzyczęściowy układ formalny koncertu instrumentalnego twórca zinterpretował, tworząc właśnie otwierające marszowe *Maestoso*, następujące potem *Larghetto* o charakterze nokturnu i finałowe *Vivace* opisywane jako stylizacja kujawiaka – najbardziej zmysłowego tańca polskiej wsi. W obu swoich koncertach fortepianowych twórca posługuje się dojrzałym stylem brillant – melodyjnym i przejrzystym, o korzeniach sięgających XVIII wieku. I tak w pierwszej części utrzymanej w formie allegro sonatowego, jak pisał Mieczysław Tomaszewski, „ekspresja oscyluje między klasyczną wzniosłością a romantycznym entuzjazmem”. Zgodnie z dawnymi wzorcami oba główne tematy prezentowane są najpierw przez orkiestrę. Drugi z nich, o lirycznym charakterze, usłyszymy najpierw w wykonaniu oboju. W partii solisty prezentację pierwszego, cechującego się wyrazistym rytmem, zapowiada erupcja opadających arpeggiów. W zadumany zrazu przetworzeniu fortepian podporządkowuje sobie orkiestrę, rozpoczynając zaraz potem figuracyjne popisy. Druga część – koncertowe *Larghetto* – to nadzwyczaj popularny fragment dzieła. Jak w wielu Chopinowskich nokturnach, mamy tu do czynienia z formą repryzową, a w partii fortepianu – z płynącymi melodiami i pulsującym basem. Oprócz środkowego dramatycznego fragmentu utrzymane jest ono w nastroju rozmarzenia. To ten właśnie ustęp *Koncertu* powstał w wyniku młodzieńczej, niespełnionej miłości kompozytora do śpiewaczki Konstancji Gładkowskiej. Wiadomo też o wielkim wrażeniu, jakie jeszcze w epoce, w której został skomponowany, wywarł na Schumannie i Liszcie. W utrzymanym w tanecznej aurze finale dzieła Chopin wprowadza formę rondo. Kujawiakowy temat pojawia się w dialogu fortepianu z orkiestrą. Pogodniejsze epizody są bardziej mazurkowe; w pierwszym z nich wykorzystuje smyczkowanie *col legno* (a zatem za pomocą drzewca smyczka), co odczytuje się jako naśladowanie surowości brzmienia autentycznych wiejskich

kapel. Gdy usłyszymy natomiast sygnał grany przez róg, będzie to znak rozpoczęcia promiennej, popisowej kody wieńczącej całą kompozycję.

Mniej więcej w tym czasie, gdy Polaka, będącego prawie w tym samym wieku, zajmowało pisanie *II Koncertu*, Felix Mendelssohn Bartholdy odbywał swój europejski grand tour. Nie oznacza to jednak, że Niemiec szukał wrażeń w czasie, który mógł przeznaczyć, jak kompozytor znad Wisły, na doskonalenie się i pracę. Odwiedzając między innymi Wyspy Brytyjskie i Włochy, dawał koncerty, spotykał się z przedstawicielami artystycznych elit, a zwiedzając, gromadził inspiracje do pisania muzyki. Chopin też zresztą na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych dużo podróżował – był między innymi w Wiedniu; w listopadzie opuścił Polskę już na zawsze. Mendelssohn podczas swoich wędrówek nie zarzucił wreszcie samej kompozycji. Jeszcze w czasie podróży po Półwyspie Apenińskim zaczął pracę nad symfonią, która podsumuje jego włoskie doświadczenia. Pomysły dojrzewały jednak przez lata i czteroczęściowe dzieło ukończył w 1833 roku, a po londyńskiej premierze wracał jeszcze do niego i wprowadzał poprawki. Pierwsze z ogniw *Symfonii „Włoskiej”* jak fajerwerk wybucha ósemkowym pulsem i pogodnym nastrojem pierwszego tematu, który w dużej mierze nadaje ton całości. Powściąga go nieco poboczna melodia wprowadzona przez drzewo. Początek przetworzenia zaznaczony jest pojawieniem się nowego tematu w smyczkach. Nadaje on fragmentowi refleksyjny charakter i to właśnie on jest tu w dużej mierze przedmiotem opracowania. Słyszymy go też w re-pryzie. Kolejna część oparta jest na ludowej melodii prowadzonej wspólnie przez oboje, fagoty i altówki, a zainspirowana procesją, którą Mendelssohn Bartholdy napotkał u podnóża Wezuwiusza – w Neapolu. Trzeci ustęp to menuet, którego leniwy z początku rytm przywodzi na myśl walca. Fanfarowe zawołania rogów w triu nadają temu członowi oblicze militarne. Przydomek dzieła znajduje swoje prawdziwe uzasadnienie dopiero w żywiołowym zakończeniu symfonii. Tak jak Chopin w zamknięciu *Koncertu* połączył kujawiaka z mazurkiem, tak Mendelssohn Bartholdy sięgnął tu po dwa tańce włoskie – popularne w Lacjum skoczne saltarello i tarantellę o południowej proveniencji. Kończy dzieło w momencie, w którym najwytrwalsi tancerze próbujący dotrzymać kroku jego muzyce opadliby już z sił.

BARNABA MATUSZ

19.01 niedziela, 18.00
NFM, Sala Czerwona

NORTHERN LIGHT



Chór NFM, fot. Łukasz Rajchert

Gary Graden – dyrygent
Bartosz Kokosza – wiolonczela
Janusz Musiał – kontrabas
Marta Niedźwiecka – pozytyw
Chór NFM
Lionel Sow – kierownictwo artystyczne Chóru NFM

Program:

Ludvig Norman (1831–1885)

Jordens oro viker – motet op. 50 [5']

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Der Geist hilft unser Schwachheit auf – motet BWV 226 [8']

Sven-David Sandström (1942–2019)

Komm, Jesu, komm – motet [9']

Agneta Sköld (ur. 1947)

Let Your Light Come [5']

Andres Hillborg (ur. 1954)

Mouyayoum [13']

Improwizacja na temat szwedzkiej pieśni *Den blomstertid nu kommer*

Moses Hogan (1957–2003)

My Soul's Been Anchored in the Lord [4']

Wizyta w NFM Gary'ego Gradena, dyrektora muzycznego między innymi sztokholmskiego Chóru Kameralnego św. Jakuba, jest okazją do zapoznania się ze szwedzkim repertuarem religijnym. Amerykanin, prowadząc Chór NFM, przypomni również utwory Johanna Sebastiana Bacha i twórcy baptystycznych spirituals Moseosa Hogana, a do tego poprowadzi improwizację na temat szwedzkiej pieśni ludowej.

Wieczór otworzy kompozycja Ludwiga Normana, szwedzkiego twórcy doby dojrzalego romantyzmu. Norman odbył studia w Lipsku między innymi dzięki zainteresowaniu znanej w całej Europie śpiewaczki Jenny Lind. Gdy powrócił do Sztokholmu, został wykładowcą tamtejszego konserwatorium, a później także dyrygentem królewskiej orkiestry. Jego styl kompozytorski zakorzeniony był mocno w tradycji saksońskiej z jej Bachowskim rdzeniem muzyki protestanckiej. Motet op. 50 powstał

w 1878 roku, a mówi o momencie śmierci jako chwili ustąpienia wszelkiego niepokoju. Dwuczęściową formę rozdysponowano na dwa chóry. Jak zwykle w motecie, niektóre słowa podkreślone są retorycznie w muzyce, jak wysoko zadysponowane „himmlenallt” i nieco dramatyczne „graven”.

Zaraz potem zabrzmiał motet Johanna Sebastiana Bacha. *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* to słowa z Listu do Rzymian mówiące o kierującej mocy Ducha Świętego w modlitwie. Słuchając dzisiaj utworu, trudno byłoby odgadnąć, że powstał – tak jak inne bachowskie motety – z okazji pogrzebu. Sytuacja podyktowała wybór tekstu, a ten – charakter muzyki. Zmarły rektor Thomasschule, Johann Heinrich Ernesti, wybrał bowiem wspomniany fragment jako motyw przewodni kazania na ceremonii swojego pochówku. Radosny charakter pierwszej części ma związek właśnie z życiodajną mocą jednej z osób Trójcy Świętej. Później – stosownie do niuansów tekstu biblijnego – pojawia się fugato i tradycyjna fuga, w których Bach symbolicznie pokazuje przejście od wątpliwości do pewności. Jak w innych motetach kompozytora, koniec cyklu zawiera chorał protestancki do słów Marcina Lutera. Skomponowany w 1729 roku utwór wykonywany był oryginalnie z towarzyszeniem instrumentów.

Kolejny, trzeci motet *Komm, Jesu, komm* wyszedł spod pióra Svena-Davida Sandströma, szwedzkiego twórcy drugiej połowy XX wieku. Do nauczycieli tego artysty należeli Ingvar Lidholm, György Ligeti oraz Per Nørgård – wykładowcy Królewskiej Wyższej Szkoły Muzyki w Sztokholmie. Wszechstronny kompozytor już jako twórca doświadczony sięgnął w 2006 roku po tekst wykorzystany wcześniej przez Bacha. Niewątpliwie jest to zatem hołd dla lipskiego kantora. Bogate współbrzmienia i statyczna faktura odpowiadają tu potrzebom (post-) duchowości XXI wieku, czasu, w którym wyciszenie, także to w obliczu śmierci, przychodzi o wiele trudniej. Przekomponowany tekst, wpisujący się w tradycję określania śmierci jako słodkiego momentu spotkania z Jezusem, uzyskał tradycyjne zwieńczenie w postaci chorału. Utwór dedykowany jest Gary’emu Gradenowi.

Let Your Light Come to kompozycja Agnety Sköld, twórczyni również szwedzkiej. Sköld jest absolwentką Szwedzkiej Królewskiej Akademii Muzycznej jako organistka oraz kantorka, a także śpiewaczką. Całe życie poświęciła pracy muzyka kościelnej, od lat dziewięćdziesiątych w katedrze rodzinnego miasta Västerås. Sköld prowadziła tam chór Mariakören, w którym sama śpiewała w młodości. Artystka dopiero na emeryturze zajęła się szerszą kompozycją. *Let Your Light Come*, obok kilku innych dzieł, powstało w ramach współpracy Sköld z Garym Gradenem. Jest to

kompozycja z 2019 roku do słów z psalmów 42. i 43. Stylistycznie jest lekką modlitwą, a w końcowej partii za pomocą synkop kompozytorka osiągnęła nawet atmosferę przypominającą amerykańskie pieśni spiritual.

Mouyayoum wiodącego szwedzkiego twórcy Andersa Hillborga to utwór pozbawiony tekstu i jedyny niereligijny tytuł tego wieczoru. Kompozytor stwierdził wprost, że sensem dzieła jest eksploracja zjawisk czysto muzycznych. Do utworu przyłgnęła opinia „niewykonalnego”, ale Chór NFM zrealizował go chociażby w ubiegłym sezonie. Dziwny tytuł to składające się z szesnastu zgłosek „słowo”, które szesnastogłosowy chór wypowiada jak najwolniej i bez słyszalnych kontrastów. Tak Hillborg osiągnął maksymalną precyzję pod względem barwy dźwięku przy ograniczeniu innych, tradycyjnych elementów muzyki.

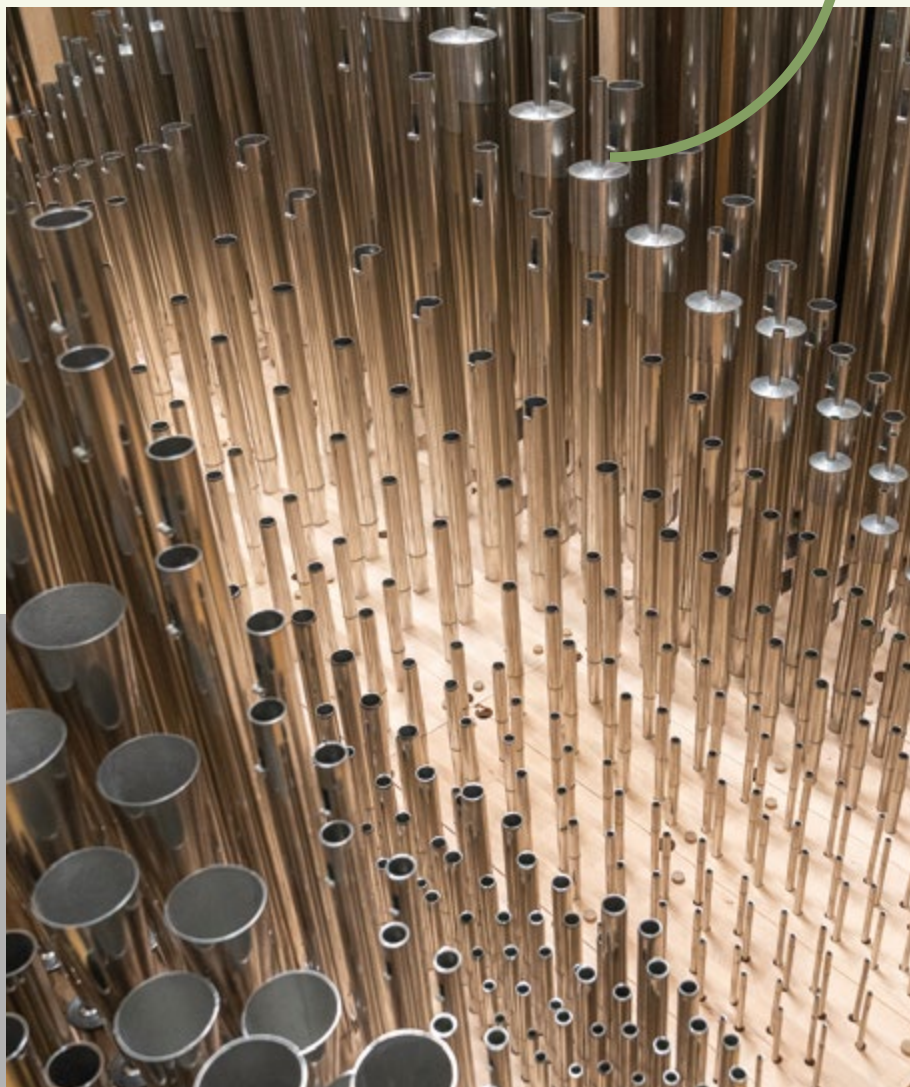
Dopełnieniem migotliwej i szemrzącej faktury karko- czy też językołomnego *Mouyayoum* będzie kolektywna improwizacja na temat pieśni *Den blomstertid nu kommer* (*Nadchodzi czas kwiatów*) opartej na szwedzkiej melodii ludowej. Jest to hymn śpiewany w Szwecji i (z fińskim tekstem) w Finlandii w okolicy przesilenia letniego, najczęściej na zakończenie roku szkolnego. Za autora słów uznaje się tradycyjnie siedemnastowiecznego pastora Izraela Kolmodina. Jak brzmieć będzie nowy, wielogłosowy hymn dla lata, który wykreuje Chór NFM? Jakie dźwiękowe ogrody „zakwitną w naszych uszach”? O tym muszą się Państwo przekonać sami.

Ostatnim utworem – nieco nieoczekiwanie – będzie kompozycja amerykańskiego twórcy spirituals, Mosesa Hogana. Urodził się on w Nowym Orleanie i tam ukończył szkołę New Orleans Center for Creative Arts. Był założycielem kilku zespołów, z których najbardziej rozpoznawalny stał się Moses Hogan Singers. Twórca niestety zmarł młodo, pozostawiając ponad osiemdziesiąt chóralnych aranżacji. Modlitwa *My Soul's Been Anchored in the Lord* jest żywiłowa i zdecydowana, a w końcowej części zawiera charakterystyczne pytania i odpowiedzi prowadzone pomiędzy głosami. Jako taka stanowi rodzaj pokrzepienia przed wyjściem z Sali Czerwonej w codzienny świat z jego troskami i przeciwnościami.

SZYMON ATYS

22.01 środa, 19.00
NFM, Sala Główna

STUDENCKI KONCERT ORGANOWY



Organy NFM, fot. Karol Sokotowski

Program:

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Fantazja i Fuga g-moll BWV 542 [11']

Wyk. **Kamil Majchrzak** – organy

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Fantazja f-moll KV 608 [11']

Wyk. **Piotr Mróz** – organy

César Franck (1822–1890)

Chorał E-dur FWV 38 [16']

Wyk. **Przemysław Kojs** – organy

Charles-Marie Widor (1844–1937)

VI Symfonia organowa op. 42 nr 2: cz. I. *Allegro* [9']

Wyk. **Maciej Żórawik** – organy

Mieczysław Surzyński (1866–1924)

Capriccio fis-moll op. 36 nr 3 [7']

Wyk. **Anna Groeger** – organy

Pierre Cochereau (1924–1984)

Boléro sur un thème de Charles Racquet [13']

Wyk. **Piotr Bywalec** – organy, **Wiktoria Chełczyńska** – perkusja

Tego wieczoru studenci klasy organów Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu zaprezentują melomanom różnorodny repertuar obejmujący dzieła największych mistrzów. W programie znajdą się między innymi perły muzyki baroku, klasycyzmu, ale i romantyzmu, ukazujące szerokie spektrum możliwości brzmieniowych organów, eksplorowane przez takich twórców, jak Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart czy César Franck.

Życie Johanna Sebastiana Bacha długo wiązało się z wędrówką. Przez lata działał on jako organista między innymi w Arnstadt, Mühlhausen czy Weimarze, pracował także na stanowisku kapelmistrza w Köthen. Przełom w kontekście jego późniejszych losów nadszedł przy okazji podjęcia starań o uzyskanie posady organisty w kościele św. Jakuba w Hamburgu. To wówczas, w ramach recitalu, podczas którego mógł

zaprezentować się zarówno jako doskonały instrumentalista, jak i jako interpretator własnej twórczości, po raz pierwszy miała zabrzmieć *Fantazja i Fuga g-moll BWV 542* jego pióra. Choć uważa się, że ogniwa te skomponowane zostały oddzielnie – fantazja za czasów jego pobytu we wspomnianym Köthen, fuga zaś w Weimarze – ujęcie ich we wspólnej konfiguracji nadało każdej z nich nowy charakter. Początkowe dźwięki fantazji – nazywanej czasem również preludium – to w istocie ustęp w stylu recytatywnym z wykorzystaniem efektownych ornamentacji. Bach przeplata w niej fragmenty o dramatycznym, bliższym kontrapunktycznemu rygorowi rysie, jednocześnie pozostawiając sporo swobody na wybrzmienie finezyjnej wirtuozerii. Za kanwę tematu żywiołowej fugi posłużyła Bachowi zaś holenderska melodia *Ik ben gegroet van...*, a to za sprawą Johanna Adama Reinckena, jednego z najwybitniejszych przedstawicieli północno-niemieckiej szkoły organowej – miał on być obecny podczas owego koncertu ważącego losy Bacha przy manuale organowym instrumentu w Hamburgu. Po mistrzowsku kompozytor wplótł jej brzmienia w gęstą polifonię przy równoczesnym precyzyjnym kształtowaniu poszczególnych głosów. Bachowi nie udało się uzyskać tej posady, ale wkrótce nadarzyła się kolejna szansa – po nagłej śmierci organisty kościoła św. Tomasza w Lipsku, Johanna Kuhnaua, artysta zaczął ubiegać się o upragnioną funkcję i ostatecznie cel osiągnął, na zawsze stając się znany jako „lipski kantor”.

Program wzbogacił *Fantazja f-moll* Mozarta z 1791 roku, o podniosłym, momentami heroicznym wręcz tonie – może on wynikać z tego, iż została ona zadedykowana pamięci feldmarszałka Gideona Laudona, cieszącego się uznaniem i popularnością dowódcy austriackiego. Dzieło, opublikowane zaledwie parę miesięcy przed śmiercią Mozarta, stanowi przykład dojrzałego, w pełni wykrystalizowanego stylu artysty. Po marszowym w wyrazie wstępie kompozytor prezentuje temat poddawany następnie licznym wariacyjnym przekształceniom. Stosując zasadę kontrastu, zestawia pełne, dosadne brzmienia z tymi o momentami idyllicznej aurze, co nadaje całości subtelny wydźwięk. Zwieńczona majestatyczną kadencją fantazja poprzedzi *Chorał E-dur* Césara Francka – utwór należący do cyklu *Trzech chorałów* będących zarazem ostatnimi w katalogu jego dzieł organowych. Powstały one w 1890 roku z myślą o dobrym przyjacielu artysty, a zarazem doskonałym organiście i kompozytorze – Eugène Gigout, pod którego okiem kształcił się niegdyś choćby Gabriel Fauré. Chorał ten cechuje się podniosłą aurą rozwijaną na gruncie ascetycznej na pozór faktury. Franck wydobywa maksimum możliwości brzmieniowych mimo zastosowania nieskomplikowanych środków, co sprawia, że dzieło staje się niezwykle wyraziste, a zarazem pełne wdzięku. Po latach jego autor zyskał miano

twórcy zapoczątkowanego w XIX wieku tzw. symfonizmu organowego. Nurt ten charakteryzował się orkiestrowym podejściem do brzmienia organów oraz wykorzystaniem potencjału ich technicznych możliwości. Jednym z utworów utrzymanych w tym stylu jest *VI Symfonia organowa* op. 42 nr 2 Charles'a-Marie Widora. Urodzony w 1844 roku artysta już jako dziecko zachwycał swoją grą na organach – gdy miał zaledwie jedenaście lat, pełnił funkcję organisty w jednym z liceów we francuskim Lyonie. W jego spuściźnie największe znaczenie ma dziś właśnie dziesięć symfonii organowych – stosunkowo nowego wówczas gatunku. W złożonej z pięciu ogniw kompozycji, która zabrmi tego wieczoru, objawiają się zarówno figuracyjna wirtuozeria, jak i monumentalne akordy podkreślające niezwykły tembr organów. Podczas koncertu zostanie wykonana jej pierwsza część – efektowne *Allegro*.

W repertuarze nie zabraknie także polskiego akcentu, a będzie nim *Capriccio fis-moll* op. 36 nr 3 Mieczysława Surzyńskiego – najwybitniejszego przedstawiciela nurtu romantycznego w polskiej muzyce organowej. Był on nie tylko kompozytorem i instrumentalistą, ale także wybitnym pedagogiem, improwizatorem oraz organizatorem życia muzycznego w Polsce przełomu XIX i XX wieku. „Doprawdy nie mielibyśmy chyba wcale literatury organowej koncertowej w wielkim stylu, gdyby nie p. Mieczysław Surzyński, który ukochawszy ten piękny instrument, a rozporządzając wybitną techniką wirtuozowską i kompozytorską, postanowił wzbogacić naszą ubogą literaturę cennymi dziełami” – wspominał w swoich notatkach polski twórca, pianista i publicysta muzyczny Feliks Starczewski. Melodyjne i pełne energii *Capriccio fis-moll* należące do cyklu *Improwizacje* z opusu 36 to dzieło lekkie, choć przepełnione trudnościami technicznymi wymagającymi od wykonawcy wyjątkowej wprawy. Wieńczące koncert *Boléro sur un thème de Charles Racquet* Pierre'a Cochereau, znakomitego francuskiego organisty i improwizatora, to jedyny utwór w programie zakładający obecność innego instrumentalisty na estradzie. Charakterystyczny dla tytułowego hiszpańskiego tańca jednostajny rytm wybijany przez perkusję stanowi jednocześnie oś dla głosów prowadzonych przez organy. Źródłem tematu utworu należy upatrywać w twórczości Charles'a Racqueta, legendarnego siedemnastowiecznego organisty z katedry Notre Dame. Utwór ten o zdecydowanie improwizacyjnym charakterze jest dziś filarem repertuaru organowego ubiegłego wieku.

MARCELINA WERNER-ŚLIWOWSKA

23.01 czwartek, 19.00
NFM, Sala Kameralna

OPOWIEŚĆ O WITOLDZIE LUTOSŁAWSKIM



Lutosławski Quartet, fot. Sisi Cecylia

Lutosławski Quartet:

Roksana Kwaśnikowska – I skrzypce

Marcin Markowicz – II skrzypce

Artur Rozmysłowicz – altówka

Maciej Młodawski – wiolonczela

Program:

Słowno-muzyczna opowieść o Witoldzie Lutosławskim z wykorzystaniem fragmentów utworów kompozytora i improwizacji

Witold Lutosławski (1913–1994)

Kwartet smyczkowy [26']

I. *Część wstępna*

II. *Część główna*

Melodie ludowe [oryg. na fortepian] [20']

I. *Ach, mój Jasieńko*

II. *Hej, od Krakowa jadę*

III. *Jest drożyna, jest*

IV. *Pastereczka*

V. *Na jabłoni jabłko wisi*

VI. *Od Sieradza płynie rzeka*

VII. *Panie Michale*

VIII. *W polu lipieńka*

IX. *Zalotny*

X. *Gąsior*

XI. *Gąsior*

XII. *Rektor*



Opowieść o patronie Narodowego Forum Muzyki zaczyna się jeszcze przed wybuchem I wojny światowej, a dokładnie w 1913 roku, kiedy Witold urodził się w Warszawie. Jego rodzina posiadała majątek w Drozdowie pod Łomżą, nabyty jeszcze w XVIII wieku drogą intercyzy ślubnej...

Ojciec kompozytora był patriotą i ziemianinem związanym z Narodową Democacją; bolszewicy rozstrzelali go w 1918 roku. Wśród stryjów kompozytora znaleźli się filozof Wincenty – krzewiciel abstynencji i jeden z pierwszych polskich joginów oraz ksiądz Kazimierz – poseł i współpracownik Romana Dmowskiego, który wstawił się działalnością na rzecz harcerstwa i narodowo-katolicką, niepozabawioną antysemityzmu publicystyką. Pokolenie ojca dzięki majątkowi odebrało szerokie wykształcenie na zagranicznych uczelniach, lecz Witold nie wychowywał się już w dostatku. W niepodległej Polsce Lutostawski kształcił się jako pianista, skrzypek i kompozytor, najpierw prywatnie, a później jako student Warszawskiego Konserwatorium. W sztuce pianistycznej jego przewodnikiem był tam Jerzy Lefeld, kompozycji natomiast uczył go Witold Maliszewski. W dziedzinie dyrygentury Witold Lutostawski był samoukiem. Oprócz tego autor *Muzyki żałobnej* przez dwa lata studiował matematykę na Uniwersytecie Warszawskim. Maliszewski nazwał go najzdolniejszym studentem warszawskiego konserwatorium po Fryderyku Chopinie.

Wybuch II wojny światowej uniemożliwił Lutostawskiemu wyjazd na stypendium do Paryża. Większość okupacji artysta spędził w Warszawie, grając sam oraz na cztery ręce z Andrzejem Panufnikiem w kawiarniach, między innymi „U aktorek”. Spośród aranżacji muzyki każdego rodzaju na ów skład (a miało ich powstać ponad dwieście) zachowały się tylko niezwykle popularne *Wariacje na temat Paganiniego*. W kawiarni Witold poznał swoją przyszłą żonę, zamężną jeszcze w tym czasie, Danutę, siostrę pisarza Stanisława Dygata. Stała się ona później kopistką artysty i – jak coraz częściej się podkreśla – współtwórczynią wielu rozwiązań w notacji jego utworów. Przenosiny rodziny do Komorowa pod Warszawą w 1944 roku zagwarantowały Witoldowi bezpieczeństwo podczas Powstania Warszawskiego.

W krótkim okresie po wojnie, w którym twórcy cieszyli się względną ideologiczną wolnością, podróżował na Zachód i pisał utwory dla dzieci, a prawykonaniem jego *I Symfonii* dyrygował Grzegorz Fitelberg. Od roku 1949 zaczęły obowiązywać jednak normy stylu socrealistycznego. Strategią przetrwania Lutostawskiego stało się zanurzenie w folklorze, którym i tak już się interesował, a który akceptowany był przez władzę w osobie Włodzimierza Sokorskiego. Pod pseudonimem Lutostawski napisał

też przeboje muzyki popularnej. O tym, że folklorizm Lutosławskiego nie był narzucony, świadczy fakt, iż wykonywane podczas koncertu *Melodie ludowe* powstały jeszcze w 1945 roku (w 1954 powstały aranżacje części tych utworów na czworo skrzypiec, zatytułowane *Melodie śląskie*). Użyty w tych dydaktycznych kompozycjach folklor pochodzi z całej Polski, a jego opracowanie polega na dodaniu – zaiste niebanalnego – modernistycznego akompaniamentu. Składają się nań atonalne współbrzmienia oraz ościnowa rytmika wskazujące na więź intelektualną Lutosławskiego z mistrzem przedwojennego folkloryzmu – Belą Bartókiem.

Trzy lata po śmierci Stalina nastąpiła w kulturze polskiej odwilż, której symbolem dla środowiska muzycznego stał się festiwal Warszawska Jesień. Lutosławski zwrócił się ku środkom modernistycznym i awangardowym, z których korzystał będzie zawsze w charakterystycznej równowadze z tradycją kompozytorską. Krótko interesował się też technikami serialnymi. W 1961 roku wprowadził autorską technikę aleatoryzmu kontrolowanego (pozostawienie dowolności wykonawcom w sprawie wzajemnej synchronizacji czasowej wobec ustalonych przez kompozytora wysokości dźwięków). W latach sześćdziesiątych eksperymentował też z formą, wprowadzając dualistyczny jej podział na część wstępną i główną.

Pierwszym z przykładów tego rozwiązania jest *Kwartet smyczkowy* z 1964 roku. Współpraca pomiędzy muzykami oparta jest tu na w dużej mierze niezależnej grze instrumentalistów oraz złożonym systemie dawanych sobie znaków. W pierwszej części utworu napięcie jest stopniowo budowane przez użytek z ciszy oraz oszczędność środków. W części głównej faktury są bardziej złożone, a odcinki dłuższe, dzięki czemu słyszeć dają się całkiem nowe, fascynujące efekty brzmieniowe. Mimo postulowanego braku treści niektóre fragmenty mają być grane appassionato lub funebre.

Dzięki podróżom na Zachód Lutosławski stał się szeroko rozpoznawalny jako największy żyjący twórca polski. Otworzyło to przed nim między innymi możliwość wyjazdów do Norwegii, w której osiedlił się jego pasierb. Kompozytor kupił nawet mieszkanie w Oslo i letni domek położony nieopodal, w którym lubił tworzyć. Podczas karnawału Solidarności zdecydowanie opowiedział się za jej postulatami, a gdy ogłoszono stan wojenny, czasowo wycofał się z publicznego życia muzycznego w kraju. W muzyce Lutosławskiego natomiast miał miejsce ciągły rozwój. Do głosu doszła na przykład forma łańcuchowa, w której poszczególne fragmenty zająbiają się pod względem materiału. Do ostatnich dzieł, które zabrzmiały już po transfor-

macji ustrojowej, należą *Chantefleurs et Chantefables* oraz *IV Symfonia*. Niecały miesiąc przed śmiercią Lutosławski otrzymał Order Orła Białego z rąk prezydenta Lecha Wałęsy.

Witold Lutosławski zapisał się w kulturze polskiej jako postać niemal wyłącznie publiczna, archetypiczny modernistyczny Kompozytor, tworzący dzieła abstrakcyjne, wyrazistym i oryginalnym stylem gwarantujący sobie nieśmiertelność. Snując opowieść o Lutosławskim, trudno więc uciec przed wyliczaniem po pierwsze przyjętych przezeń publicznych ról i odebranych nagród, epatowaniem wciąż emocjonalnie przeżywanymi w naszej kulturze losami wojennymi i politycznymi po drugie, a po trzecie wyliczaniem niszowych nazw technik kompozytorskich. Lutosławski jako człowiek zapewne daje się odnaleźć tylko w muzyce, w opowieści dźwiękowej, do uczestnictwa w której niniejszym zapraszamy.

SZYMON ATYS

24.01 piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

ŚPIEWOKWIATY I ŚPIEWODAJKI



Christoph Eschenbach, fot. Jonas Holthaus

Christoph Eschenbach – dyrygent
Marisol Montalvo – sopran
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Witold Lutosławski (1913–1994)

Pięć pieśni do słów Kazimiery Hłakowiczówny (wersja na orkiestrę) [11']

- I. *Morze*
- II. *Wiatr*
- III. *Zima*
- IV. *Rycerze*
- V. *Dzwony cerkiewne*

Chantefleurs et chantefables [25']

- I. *La belle-de-Nuit*
- II. *La Sauterelle*
- III. *La Véronique*
- IV. *L'Églantine, l'aubépine et la glycine*
- V. *La Tortue*
- VI. *La Rose*
- VII. *L'Alligator*
- VIII. *L'Angélique*
- IX. *Le Papillon*

Antonín Dvořák (1841–1904)

VIII Symfonia G-dur op. 88 [40']

- I. *Allegro con brio*
- II. *Adagio*
- III. *Allegretto grazioso – Molto vivace*
- IV. *Allegro ma non troppo*

Wwigilię sto jedenastych urodzin patrona Narodowego Forum Muzyki w Sali Głównej NFM zabrzmiały aż dwa jego cykle pieśni z orkiestrą. Pozornie przeznaczone dla dzieci teksty Kazimierzy Iłkowiczówny oraz Roberta Desnosa usłyszymy w wykonaniu amerykańskiej sopranistki Marisol Montalvo. Przeciwwagą dla muzyki Witolda Lutosławskiego będzie *VIII Symfonia Antonína Dvořáka*, która mimo symfonicznej, poważnej aury nie jest utworem tylko dla dorosłych.

Pierwszym kompozytorem, który sięgnął po twórczość poetycką Kazimierzy Iłkowiczówny, był – osobiście zresztą z autorką zaznajomiony – Karol Szymanowski. Jego *Rymy dziecięce* powstałe na przełomie 1922 i 1923 roku obejmowały niemal połowę liryków zawartych w tomie o tym samym tytule. Utwory były tak popularne i wysoko cenione, że Witold Lutosławski nie odważył się skomponować na nowo żadnego z nich, ale wybrał do swojego zbioru ukończonego w 1957 roku pięć innych wierszy. W kolejnym roku powstała wersja na orkiestrę.

W *Morzu* mamy do czynienia z niepokojąco abstrakcyjnym pejzażem marynistycznym. Kompozytor za pomocą długich dźwięków w smyczkach oraz brzmienia harfy splótł na chwilę obraz „zwierza nieuśniętego”, by tylko udało się o nim opowiedzieć. Zaraz potem groza się rozmywa. W *Wietrze* przedstawiona jest być może ta sama niszczycielska siła. Klastery orkiestry podkreślają krótkimi, precyzyjnymi brzmieniami gestami burzliwe zjawisko atmosferyczne. Niezwykłą atmosferę *Zimy* zawdzięczamy cichym glissandom w iskrzącym się (różnokolorowym) śniegu smyczków. Pacyfistyczny w wydźwięku wiersz *Rycerze* powstał w cieniu wojny polsko-bolszewickiej w 1920 roku. Lutosławski za pomocą złożonej rytmiki z wycuciem podkreślił pierwotny tromtadracki charakter bohaterów. Osobliwy obraz *Dzwonów cerkiewnych* można natomiast interpretować jako manifest kompozytora muzyki współczesnej. A czy my lubimy tylko dźwięki miłe i „śpiewne”?

5 Pieśni nie były ani pierwszymi, ani ostatnimi utworami dla dzieci, do których Lutosławski napisał muzykę. W okresie socrealizmu sięgał on między innymi do wierszy Lucyny Krzemienieckiej i Janiny Porazińskiej. Natomiast późnymi kompozycjami należącymi do tej grupy są pieśni z cyklu *Chantefleurs et chantefables* do słów Roberta Desnosa, ukończone w 1990 roku. Wykorzystanie poezji Desnosa łączy nurt „dziecięcy” Lutosławskiego z jego zainteresowaniem tekstami surrealistów (inne

działa powstały do słów Henriego Michaux oraz Jeana-François Chabruna). Warto też wiedzieć, że do twórczości Desnosa komponowali też Francis Poulenc i Henri Dutilleux. Dziewięć utworów wykorzystanych przez Lutosławskiego należy do zbioru w całości wydanego po śmierci poety pod tytułem *Chantefables et chantefleurs à chanter sur n'importe quel air* (*Śpiewobajki i śpiewokwiaty do śpiewania na dowolną melodię*). Liryki są jednymi z najpopularniejszych wierszy czytanych przez frankofońskie dzieci.

Dziewięć pieśni w niesamowitych wizjach – jeśli tak można nazwać pewne ujęcie dziecięcego spojrzenia – przywołuje obrazy zwierząt i roślin. Język muzyczny cyklu nawiązuje do prostoty przedwojennej muzyki francuskiej. Daje się wyczuć pewna ilustracyjność wraz z przypisaniem barwom konkretnych instrumentów określonego charakteru (na przykład wibrafon przy świetle księżycy czy fagot przy krokach aligatora). Jest tu jednak i nieuchwytna poezja instrumentalna, abstrakcyjna logika sztuki, która sprawia, że muzyka nie traci w żadnej chwili siły oddziaływania na dorosłego zazwyczaj słuchacza. Trudno się oprzeć skradającemu się dziwaczkowi (nr 1), szalonemu „widzeniu” pełnemu kwiatów i ptaków (nr 4), sennym obrazom lata (nr 6 i 8) oraz rojowi motyli odmalowanym dzięki słynnej technice aleatoryzmu kontrolowanego (nr 9).

VIII *Symfonia* Antonína Dvořáka powstała w 1889 roku, a więc dokładnie sto lat przed śpiewocyklem Lutosławskiego. To przykład klasycyzującej symfoniki dziewiętnastowiecznej, w tym konkretnym przypadku czyniącej aluzje do muzyki Ludwiga van Beethovena. W kontekście *Ósmej* Dvořáka przywołuje się zwłaszcza *Symfonię „Pastoralną”* wiedeńczyka, a to ze względu właśnie na sielski, bukoliczny ton. Opus 88 został skomponowany w letniej posiadłości autora w miejscowości Vysoká u Příbramě na południe od Pragi.

W pierwszej części tradycyjny sonatowy schemat formalny uzupełnia dodatkowy temat, który pojawia się w pierwszych taktach dzieła, a później na początku i na końcu przetworzenia. Jest to melancholijna melodia, która mocno kontrastuje z euforycznym pierwszym tematem, w reprzyzie wyraźnie już zgaszonym. *Adagio* często określa się jako zapowiedź poematów symfonicznych Dvořáka. Istotnie, poszczególne fragmenty mają tu charakter i ilustracyjny, i sugerujący jakąś narrację, być może snutą podczas letniego, wiejskiego zmierzchu. W przypominającej walca części trzeciej zawiera się chyba smutna prawda o tym, że po każdym lecie nadejdzie czas jesiennego rozpadu życia. Migoczące triole nadają melodii kruchego pędu – niestety

wkrótce opada ona w smutnej katabasis. W finale, po fanfarze budzącej słuchacza z refleksji, wiolonczele prezentują temat lirycznych wariacji. Liryczność ta wybucha dwukrotnie na przestrzeni formy witalistycznym szaleństwem: raz na jej początku, a drugi raz prowadząc do potężnej kody.

SZYMON ATYS

25.01 sobota, 18.00
NFM, Sala Czerwona

NIGUN



Elena Bashkirova, fot. archiwum artystki

Soliści NFM Orkiestry Leopoldinum

Elena Bashkirova – fortepian

Program:

Erwin Schulhoff (1894–1942)

Duo na skrzypce i wiolonczelę WV 74 [18']

I. *Moderato*

II. *Zingaresca. Allegro giocoso*

III. *Andantino*

IV. *Moderato*

Wyk. **Karolina Podorska** – skrzypce; **Marcin Misiak** – wiolonczela

Alfred Schnittke (1934–1998)

Kwintet fortepianowy [25']

I. *Moderato*

II. *In Tempo di Valse*

III. *Andante*

IV. *Lento*

V. *Moderato Pastorale*

Wyk. **Magdalena Ziarkowska-Końska**, **Agata Kasperska** – skrzypce;

Michał Micker – altówka; **Tomasz Daroch** – wiolonczela; **Elena Bashkirova** – fortepian

Ernest Bloch (1880–1959)

Baal Shem B. 47

II. *Nigun* [7']

Wyk. **Christian Danowicz** – skrzypce; **Elena Bashkirova** – fortepian

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)

Oktet Es-dur op. 20 [35']

I. *Allegro moderato con fuoco*

II. *Andante*

III. *Scherzo. Allegro leggierissimo*

IV. *Presto*

Wyk. **Christian Danowicz**, **Karolina Podorska**, **Magdalena Ziarkowska-Końska**,

Tymoteusz Rapak – skrzypce; **Michał Micker**, **Agnieszka Żyniewicz** – altówki;

Marcin Misiak, **Tomasz Daroch** – wiolonczele

Podczas koncertu zatytułowanego *Nigun* muzycy NFM Orkiestry Leopoldinum przybliżą publiczności utwory kompozytorów żydowskiego pochodzenia niekoniecznie identyfikujących się z tą narodowością czy wyznaniem. Chociaż muzyka z rzadka odślania życiowe perturbacje artystów, tym razem poznanie kontekstu biograficznego pozwoli zastanowić się, czym była w XIX i XX wieku żydowska tożsamość.

Erwin Schulhoff urodził się jako poddany cesarza austriackiego, uznawał się za kompozytora czeskiego, jego nazwisko wskazuje na pochodzenie niemieckie, a miał korzenie żydowskie. Zmienne były jego preferencje stylistyczne. W młodych latach eksplorował możliwości stylu neoromantycznego. Po kryzysie estetycznym wywołanym przeżyciami z I wojny światowej począł interesować się wiedeńską dodekafonią z jednej strony, z drugiej zaś – berlińskim dadaizmem. Do tej ostatniej grupy należy na przykład *Sonata erotica*, w którym zderzone są ze sobą wokalistyka i dźwiękowy obraz. Trzeci kierunek, do którego należy *Duo*, to utwory godzące nowoczesność z tradycją (między innymi z czeskim folklorem). Czwarty jest efektem przyjęcia stalinowskiej estetyki socrealizmu. Żarliwy komunista – jednym z powodów, dla których Schulhoff nim został, był wzmagający się antysemityzm – zmarł na gruźlicę w niemieckim obozie koncentracyjnym w Wülzburgu.

Duo na skrzypce i wiolonczelę powstało w 1925 roku. W pierwszym ogniwie w dialektyczny sposób przeplatają się epizody moderato o abstrakcyjnej melodyce i te żywe, o melodyce ludowej, przedstawionej bez upiększenia i przez to nieco brutalne. Rytmiczna *Zingaresca* to już czysty folklorizm. Na uwagę zasługuje tu szerokie wykorzystanie artykulacji pizzicato. Po takim „scherzu” tradycyjny cykl sonatowy oczekiwałby na trzecim miejscu liryki i tam właśnie ją znajdziemy: urzekającą i dostatecznie – jak na studenta najlepszych niemieckich ośrodków – skomplikowaną. W części finałowej znów zderzają się ze sobą style ekspresjonizmu i folklorystyki. Ta druga estetyka doprowadzona jest do eksplozji w zakończeniu opisanym presto fantastico.

Kwintet fortepianowy Alfreda Schittkego skomponowany został w 1976 roku. Obrazy alienacji i beznadziei – takie, jak w pierwszym ogniwie utworu – przeplatają się tu z reminiscencjami utworów własnych i obcych. *Kwintet* jest kompozycją żałobną, napisaną z powodu śmierci matki jej autora. Była ona nadwoźniaczką Niemką (grupa etniczna złożona z potomków osadników niemieckich z XVIII wieku), natomiast ojciec Schnittkego był niemieckim Żydem. Sam artysta muzycznie przede wszystkim czuł się spadkobiercą wiedeńskich klasyków, chociaż do 1990 roku żył i tworzył w ZSRR.

Już od pierwszych taktów słyszmy motyw przewodni. Ma on klasyczny, kadencyjny rys, ale jest przewrotnie zharmonizowany. Drugie ogniwo skonstruowane zostało w charakterze walca pełnego harmonicznymi i rytmicznymi usterek, który dosłownie rozpada się na kawałki. W trzeciej części smyczki zmieniają się w rój natrętnych much, a gesty melodyczne w romantycznym stylu okazują się zawieszony w próżni. Powraca tu też motyw uporczywie powtarzanego dźwięku, który zwraca uwagę na upływ czasu. Część czwarta jest dramatycznym apogeum, w którym skrajną ekspresję udało się pożenić z czytelnością faktury. W ostatniej części pojawia się tonalna wielowarstwowość. Diatoniczna melodia (ironiczne podjęcie topiki pastorałki) w fortepianie współbrzmi z grany w innej tonacji przygnębiającym motywem głównym utworu. Kwintet został też zaaranżowany na orkiestrę jako *In memoriam*.

Tytuł omawianego koncertu i utworu *Nigun* odnosi się do żydowskiego, przede wszystkim chasydzkiego śpiewu niezawierającego słów. Brak tekstu pozwala inkantującemu na przekroczenie porządku racjonalnego i otwarcie się na przeżycie mistyczne. Jednocześnie *Nigun* to tytuł nawiązującego do tego gatunku utworu Ernesta Blocha, należącego do cyklu *Baal Shem* skomponowanego w 1923 roku. „Baal Shem” oznacza z kolei kabalistycznego cudotwórcę. Najśłynniejszą tego typu postacią był założyciel tradycji chasydzkiej Baal Shem Tov. W cyklu znajdziemy trzy fragmenty (*Vidui*, *Nigun* i *Simchas Torah*). *Nigun* dodatkowo określony jest jako „improwizacja”, co niewątpliwie stanowi próbę odniesienia kultury żydowskiej do zachodniej biblioteki gatunków muzycznych.

Ernest Bloch (nie mylić z filozofem Ernstem) urodził się w Szwajcarii w żydowskiej rodzinie. W młodości oprócz kompozycji studiował grę na skrzypcach, a w wieku trzydziestu lat przeniósł się do Stanów Zjednoczonych. Działał zarówno w Nowym Jorku, jak i na Zachodnim Wybrzeżu i wkrótce otrzymał amerykańskie obywatelstwo. W swojej karierze wypracował sobie reputację kompozytora muzyki żydowskiej, chociaż część jego dorobku utrzymana jest raczej w stylu neoklasycznym. Warto dodać, iż „judaizujące” działania twórcze Blocha były próbą włączenia się w tendencję epoki, w której od każdego narodu zaczęto oczekiwać skryzalizowanego stylu narodowego.

Także jeden z największych niemieckich twórców romantyzmu, Felix Mendelssohn, urodził się w rodzinie żydowskiej. Jego dziadkiem był oświeceniowy filozof Moses Mendelssohn, lecz ojciec muzyka dokonał konwersji na luteranizm. Uczynił to jednak

dopiero kilka lat po chrzcie syna i wtedy przyjął drugie nazwisko – Bartholdy – które miało ułatwić jego rodzinie życie w Królestwie Prus.

Oktet op. 20 to jedno z pierwszych dzieł mistrzowskich Mendelssohna. Powstał w 1825 roku, a więc jest utworem cudownego szesnastolatka. Pomyślany był jako quasi-symfonia. Kompozytor nakazał między innymi, by różnice dynamiczne były podkreślone mocniej niż w typowej muzyce kameralnej. Początkowe ogniwo ma niezwykle czytelną formę sonatową. Grupa pierwszego tematu opartego na pasażach została po Beethovenowsku rozbudowana i płynnie przekształcona w łącznik. Melodia drugiego tematu z kolei jest prowadzona w sekundach. Przetworzenie wykorzystuje tematy w tej samej kolejności, a reprzyza – mniej monumentalna od ekspozycji – zawiera rozszerzoną kodę.

Druga część oktetu jest mglista formalnie, lecz niezwykle organiczna w odbiorze. Główny temat jest tu przekształcany w nastroju ciemnych barw i niepokoju. Niezwykle scherzo, grane „sempre pianissimo e staccato” miało według siostry kompozytora być inspirowane sceną nocy Walpurgii z *Fausta* Goethego (młody Mendelssohn często występował dla poety). Niesamowity finał o charakterze perpetuum mobile bierze swój temat z poprzedniej części. Chłonący utwory poprzedników Felix Mendelssohn wykorzystuje tu swoje umiejętności w sztuce kontrapunktu i wkracza do niemieckiego kanonu, z którego wyrzuci go dopiero nazistowskie szaleństwo.

SZYMON ATYS

30.01 czwartek, 19.00
NFM, Sala Czerwona

POLISH CELLO QUARTET MEETS JOSÉ TORRES



Polish Cello Quartet, fot. Łukasz Rajchert

Polish Cello Quartet:

Tomasz Daroch, Wojciech Fudala, Krzysztof Karpeta, Adam Krzeszowiec – wiolonczele
José Torres – perkusja

Program:

Richard Klemm (1902–1988)

Bolero [6']

Michael O'Brien

Tres danzas populares argentinas [10']

Baden Powell (1937–2000)

Samba em Prelúdio (oprac. J. ter Haar) [4']

Silvestre Revueltas (1899–1940)

Caminando (oprac. J. ter Haar) [4']

Yamandu Costa (1980)

Milonga Choro (oprac. J. ter Haar) [4']

Porro (oprac. J. ter Haar) [4']

Silvestre Revueltas

Sensemaya (oprac. J. ter Haar) [7']

Joan Manuel Serrat (1943)

Fiesta (oprac. F. Torres) [3']

Consuelo Velázquez (1916–2005)

Bésame mucho (oprac. F. Torres) [4']

Eliseo Grenet (1893–1950)

Drume Negrita – kołysanka (oprac. F. Torres) [6']

Bobby Capó (1922–1989)

Poquita fe (oprac. F. Torres) [3']

Filip Torres (1990)

Nuestro viaje [7']

Czasem najlepsze połączenia to te kompletnie nieoczekiwane. Podczas koncertu mistrzowski kwartet wiolonczelowy, Polish Cello Quartet, spotka się na scenie z José Torresem – popularnym kubańskim perkusistą mieszkającym w Polsce, specjalistą od salsa i jazzu. W pierwszej części wieczoru artyści wprowadzą na scenę rytmy Ameryki Łacińskiej za sprawą stworzonych przez kompozytorów z tego obszaru dzieł w opracowaniu na kwartet wiolonczelowy i perkusję. Zaprezentowane zostaną także oryginalnie przeznaczone na cztery wioloncze utwory Richarda Klemma i Michaela O'Briena, których latynoskie brzmienia zainspirowały. Po przerwie muzycy sięgną po repertuar Kubańczyka zaaranżowany przez jego syna, Filipa Torresa.

Wieczór rozpocznie wykonanie *Bolera* autorstwa Richarda Klemma – dawnego wiolonczelisty Staatskapelle Berlin, ale także uznanego w Niemczech pedagoga. I chociaż bolero jako forma tańca wywodzi się z Hiszpanii, nie z Ameryki, to z łatwością rozpoznamy w nim zadzierzysty puls obecny również w utworach z drugiej strony Atlantyku. Bezpośrednio muzyką Ameryki Południowej i Środkowej mógł z całą pewnością inspirować się Michael O'Brien – etnomuzykolog pochodzący ze Stanów Zjednoczonych. Naukowiec ponad piętnaście lat spędził w Buenos Aires, gdzie prowadził badania terenowe. Skomponowane przez niego *Tres danzas populares argentinas* to suita ludowych tańców pochodzących z Argentyny, Peru oraz Chile i wykonywanych w tych krajach najczęściej na gitarach. W programie koncertu nie zabraknie też opracowań autorstwa holenderskiego wiolonczelisty Joba ter Haara. Z myślą o muzykach Polish Cello Quartet muzyk ten sięgnął po kompozycje artystów brazylijskich, również w swym pierwotnym kształcie gitarowe. Pierwszym z tych twórców był słynący jako wykonawca bossa novy i jazzu Baden Powell, drugim – młodszy od niego o dwa pokolenia Yamandu Costa, któremu talent z wielką łatwością pozwala poruszać się po całym spektrum stylów muzycznych popularnych w Ameryce Południowej. Dla Polish Cello Quartet ter Haar opracował również porównywaną do słynnego *Święta Wiosny* Strawińskiego kompozycję o tytule *Sensemaya* autorstwa Meksykanina Silvestre'a Revueltasa. W stworzonej przez siebie nowej wersji dzieła Holender przewidział towarzyszącą muzykom na scenie partię odtwarzaną z taśmy. Przygotowane przez niego nowe odsłony utworów Powella, Costy i Revueltasa artyści kwartetu prawi konali podczas Cello Biennale Amsterdam 2022.

José Torres, który wystąpi tego wieczoru z wiolonczelistami, ma na koncie nie tylko występy i płyty zrealizowane z najpopularniejszymi artystami polskiej estrady, jak

Maryla Rodowicz, Kayah, Ryszard Rynkowski, Stanisław Soyka czy Grzegorz Ciechowski. Jest niezwykle ceniony w środowisku jazzowym – nagrywał i koncertował również z między innymi Tomaszem Stańką, Ewą Bem, Wojciechem Karolakiem, Zbigniewem Namysłowskim, Jarosławem Śmietaną i Leszkiem Możdżerem. Przyniósł na świat na Kubie. Studiował muzykę w Instituto Superior de Arte w Hawanie, jednak porzucił studia i wyjechał do Polski. Tutaj podjął naukę w Akademii Muzycznej we Wrocławiu. W naszym kraju już w okresie studiów był członkiem wielu zespołów muzycznych. Szybko, bo już w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, dołączył do estradowej elity. Od prawie trzech dekad w plebiscycie „Jazz Forum” jest uznawany za najlepszego jazzmana w Polsce w kategorii „instrumenty perkusyjne”. Zasłynął szczególnie jako niestrudzony popularyzator salsy.

Z tego powodu łączenie przez Torresa w jego grze elementów latynoamerykańskich z jazzem czy niestronienie od występów z muzykami rockowymi nie powinny dziwić. Salsa bowiem to styl muzyczny, który od zarania cechuje eklektyzm, a jego historia odzwierciedla wręcz kolejne fale globalizacji. Można śmiało powiedzieć, że bez nich salsa nie mogłaby nigdy zaistnieć. Mimo karaibskich korzeni powstała w Ameryce Północnej, a dokładnie w kulturowym tyglu Nowego Jorku. Artyści pochodzący z Ameryki Południowej, Środkowej i Meksyku tworzyli tam odrębne i wyraziste muzyczne społeczności już w latach dwudziestych XX wieku. Latynosi wykonywali pieśni i tańce z krajów swego pochodzenia, nie byli jednak odporni na wpływy jazzu – znacznie popularniejszego w Stanach Zjednoczonych niż ich własna muzyka. Oddziaływanie było obopólne, a wśród ukształtowanych w ciągu dziesięcioleci stylów znajdziemy między innymi mambo czy cubop. Muzycznym centrum latynoskiej kultury muzycznej w Nowym Jorku od drugiej połowy lat czterdziestych była sala balowa Palladium. Kiedy przeminęła już moda na mambo, co w 1966 roku poskutkowało zamknięciem słynnego klubu, kolejną postacią nowojorsko-latynoskiej hybrydy stała się właśnie salsa.

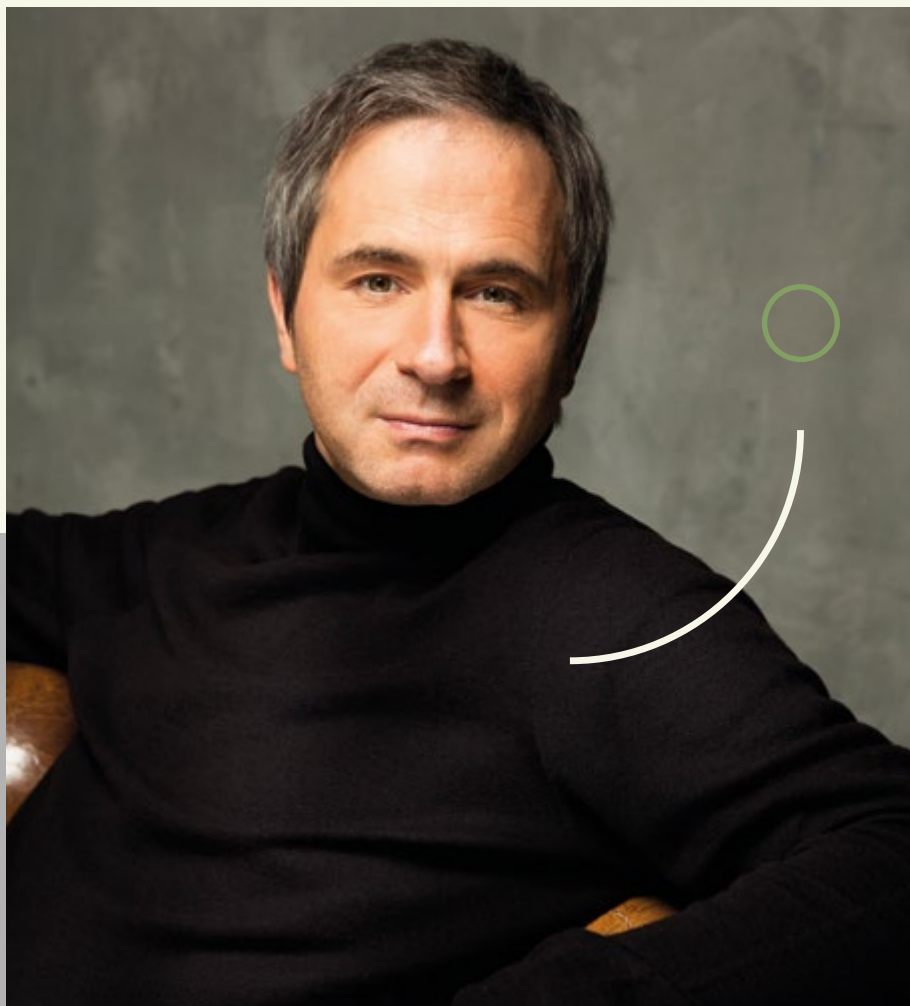
Jeśli ktoś kojarzy to hiszpańskie słowo z pikantnym meksykańskim sosem, to jest na dobrym tropie: wykorzystując to właśnie jego znaczenie, jako metafory dla muzyki latynoskiej wykonywanej w Nowym Jorku, pioniersko terminem tym posłużył się Izzy Sanabria – dziennikarz i grafik kierujący czasopismem „Latin New York”. Chodziło o stanowiący mieszankę różnych składników dodatek, dzięki któremu potrawy nabierały smaku. Analogia była więc oczywista. Już w latach trzydziestych kubański bandleader Ignacio Piñero krzyczał do swoich muzyków „Salsa!”, kiedy chciał skłonić ich, by grali bardziej energicznie. Najważniejszym składnikiem muzycznej salsy

w latach sześćdziesiątych była kubańska muzyka son, która stanowiła połączenie zachodnioafrykańskich rytmów i muzyki gitarowej o hiszpańskich korzeniach. Już w latach dwudziestych funkcjonowała jako symbol tej karaibskiej wyspy. Nowojorska kultura muzyczna odziedziczyła po niej skomplikowany polirytmiczny wzór, tzw. clave. Zaskakiwać może jednak, że na dźwiękowy kształt salsa w najważniejszym dla niej okresie kluczowy wpływ miało odseparowanie Nowego Jorku od kubańskiego ośrodka. W 1959 roku na wyspie zwyciężyła rewolucja, co doprowadziło do politycznego zbliżenia tego kraju do Związku Sowieckiego. Kiedy zaczęto tam instalować wyrzutnie rakiet balistycznych, karaibskie państwo położone zaledwie 150 kilometrów od wybrzeża Florydy, zgodnie ze słowami Nikity Chruszczowa, stało się „jeżem w spodniach Wujka Sama”; Stany Zjednoczone odpowiedziały wówczas blokadą morską i całkowitą izolacją kraju. Wśród nowojorskich Latynosów zaczęli wtedy dominować Portorykańczycy, a muzyka i taniec całej tej społeczności rozwijały się bardziej niezależnie. Zespoły ograniczały liczbę muzyków, a w ich brzmieniu wyraźniejsze stały się wpływy zarówno portorykańskie właśnie (w zakresie rytmu i instrumentarium), jak i rocka oraz rhythm and bluesa. Wykonywaną przez te grupy muzykę charakteryzowała jeszcze większa od kubańskich wzorców werwa, a w ich składach częściej pojawiał się puzon. Śpiewane teksty skupiały się na realiach życia w Portoryko lub w hiszpańskojęzycznych dzielnicach Nowego Jorku, tzw. barrios. Zdziałał „efekt pizzy” i to właśnie w nowojorskiej interpretacji, jak owa pizza właśnie, karaibska muzyka szybko stała się ogólnosiwiatowym fenomenem, w tej nowej postaci wracając również na samą Kubę. Na przedmieściach Hawany dorastał już wówczas młody José Torres. Dzięki kaprysowi historii, politycznej bliskości Kuby Fidela Castro i PRL, już wkrótce miał on pomóc salsie przekroczyć kolejne granice, dzięki czemu stała się stylem par excellence globalnym.

BARNABA MATUSZ

31.01 piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

PIOTR ANDERSZEWSKI I NFM FILHARMONIA WROCŁAWSKA



Piotr Anderszewski, fot. Simon Fowler

Omer Meir Wellber – dyrygent
Piotr Anderszewski – fortepian
NFM Filharmonia Wroclawska

Program:

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

I Koncert fortepianowy C-dur op. 15 [38']

I. *Allegro con brio*

II. *Largo*

III. *Rondo: Allegro scherzando*

Alfred Schnittke (1934–1998)

Moz-Art à la Haydn [12']

Dymitr Szostakowicz (1906–1975)

IX Symfonia Es-dur op. 70 [26']

I. *Allegro*

II. *Moderato*

III. *Presto*

IV. *Largo*

V. *Allegretto*

Dla Piotra Anderszewskiego Ludwig van Beethoven na zawsze pozostanie postacią wyjątkową. To od piorunującego wykonania 33 *Wariacji C-dur na temat walca Diabellego* tego kompozytora w półfinale Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego w Leeds rozpoczęła się wspaniała kariera pianisty. Choć turniejowe zmagania w 1990 roku skończyły się dla niego dyskwalifikacją, to już pół roku później zadebiutował w londyńskiej Wigmore Hall. Łącząc po raz kolejny siły z NFM Filharmonią Wrocławską, muzyk sięgnie po pogodny *I Koncert fortepianowy* Niemca – dzieło stworzone na zupełnie innym etapie kariery niż poprzednio wspomniane. W drugiej części koncertu Wrocławscy Filharmonicy pod dyktando Omera Meira Wellbera wykonają utwór Alfreda Schnittkego swobodnie posługujący się nawiązaniami do kompozycji dwóch pozostałych klasyków wiedeńskich oraz symfonię Dymitra Szostakowicza, w której ostentacyjne odwołania do stylu klasycznego są znakiem ironicznego sprzeciwu wobec oczekiwań stalinowskiej władzy.

I Koncert fortepianowy jest dziełem pisany przez Beethovena z myślą o samym sobie jako wykonawcy. Kompozytor prawił go osobiście prawdopodobnie podczas koncertu w wiedeńskim Teatrze Miejskim 29 marca 1795 roku – choć część źródeł wskazuje dopiero 1798 rok i Pragę. Później Beethoven wracał do utworu, kończąc pracę nad nim w 1800 roku (mimo że nowe wirtuozowskie kadencje do części otwierającej dopisywał jeszcze po roku 1804). Zbudowany jest w sposób typowy dla klasycznego koncertu instrumentalnego: po otwarciu ujętym w formie allegro sonatowego następuje ustęp w wolnym tempie, a całość kończy żywiołowe rondo. Dzieło otwiera ekspozycja orkiestry, a pierwszy temat zawarty jest w jej początkowych taktach. Beethoven, prezentując po raz pierwszy drugi temat, wplata go w łańcuch zaskakujących modulacji. W zgodnej z klasycznymi wzorcami tonacji dominanty twórca wprowadza go już po wejściu solisty. Fortepian z początku jest jakby niezdecydowany, szybko jednak podporządkowuje sobie orkiestrę, prowadząc ją za sobą przez rozmarzone przetworzenie. W podobnym, tęsknym nastroju utrzymane jest kolejne ogniwo – *Largo*. Na kameralny nastrój części skomponowanej w formie reperyzowej wpływa na pewno ograniczenie obsady – milkną tutaj bowiem flety i oboje. Warto zwrócić za to szczególną uwagę na podejmujący dialogi z solistą klarnet. Finał w formie rondo zaskakuje tanecznym, galopującym refrenem, dając pianistcie w kupletach wiele możliwości wirtuozowskich popisów.

Do wiedeńskiego klasycyzmu, któremu poświęcona będzie pierwsza część koncertu NFM Filharmonii Wrocławskiej, sowiecki kompozytor Alfred Schnittke podchodził –

jak pisał muzykolog David Fanning – „z rodzajem zobojętniałego rozbawienia, jak przybysz z kosmosu w zetknięciu z pozostałościami wymarłej cywilizacji”. Najbliżej owych resztek artysta znalazł się młodości, gdy miał okazję spędzić kilka lat właśnie w stolicy Austrii. To tam rozpoczął swoją przygodę z muzyką – w rzeczywistości alianckiej okupacji będącej następstwem II wojny światowej. Schnittke rozwijał swoje zainteresowania podczas studiów w Konserwatorium Moskiewskim. Po śmierci Dymitra Szostakowicza stał się jedną z najważniejszych postaci rosyjskiego życia muzycznego. Uprawiana przez niego estetyka wpisuje się już w prądy postmodernistyczne. On sam ukuł dla niej termin „polistylizm” – polega ona na reinterpretacji zachodniego kanonu poprzez nagromadzenie cytatów i aluzji, na bezustannym dialogowaniu z przeszłością. „Muzyka stylistycznie sterylna byłaby martwa” – twierdził artysta. Do skomponowania *Moz-Art à la Haydn* przyczyniło się zamówienie złożone u niego przez słynnego skrzypka Gidona Kremera na utwór przeznaczony na koncert noworoczny. Data prawykonania dzieła jest niepewna – pewne jest, że nastąpiło ono w połowie lat siedemdziesiątych. Schnittke na podobieństwo *Symfonii fis-moll* „Pożegnalnej” Josepha Haydna do napisanego utworu włączył elementy teatru instrumentalnego. Zasadniczym źródłem materiału prekompozycyjnego stało się tu jednak niezachowane w całości dzieło Wolfganga Amadeusa Mozarta napisane do przedstawienia zaplanowanego jako pantomima. Dwudziestowieczny artysta wyciąga z dwustuletniej kompozycji całe tematy. W *Moz-Art à la Haydn* modyfikuje ich brzmienie, zderza je z sobą i umieszcza w kontekście własnego języka muzycznego. Ten zaś ma zarówno radykalne, jak i bardziej łagodne, neoklasyczne oblicze.

Mimo że Niemcy skapitulowały dopiero 9 maja 1945 roku, sytuacja na froncie wschodnim II wojny światowej właściwie rozstrzygnęła się już latem 1943 roku. Po tragicznych w wyrazie i monumentalnych symfoniach *VII* i *VIII* Dymitra Szostakowicza spodziewano się, że jego kolejne dzieło w tym gatunku będzie apoteozą okupionego gigantycznymi stratami sowieckiego triumfu nad Trzecią Rzeszą. Agencja TASS zapowiadała, że kompozycja będzie „poświęcona naszemu wielkiemu zwycięstwu”. Spodziewano się dzieła inspirowanego *Dziwiewiątą symfonią* Ludwiga van Beethovena. Nawet sam autor zapowiadał, że tak jak klasyk, włączy on do obsady swojej nowej symfonii chór. To, co premierowo zaprezentowano 3 listopada 1945 roku w Leningradzie, było jednak wielkim zaskoczeniem. Rosjanin wybrał co prawda tonację heroiczną Beethovenowskiej *III Symfonii*, lecz po chórze nie było nawet śladu, a prezentacja utworu nie zajęła choćby połowy czasu, który trzeba było przeznaczyć na wykonanie dwóch poprzednich symfonii. Całość ma pięć części. Otwarcie, przypominające groteskowy wojskowy marsz, w niemal szkolny sposób realizuje schemat

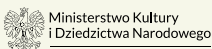
formalny allegro sonatowego z powtórzoną ekspozycją. Następujące potem *Moderato* nie jest typową wolną częścią – z początku to melancholijny taniec z pięknymi melodiami rozpisany na długie frazy drzewa. Wyraźnie wyczuwalna jest tu też atmosfera zagrożenia. W sarkastyczny wyraz *Symfonii* doskonale wpisuje się następujące potem, momentami cyrkowe wręcz, scherzo. Attacca przechodzi ono w część czwartą. Ponura pieśń fagotu stanowi wstęp do finału. Tam powraca klasyczna forma wykorzystana w otwarciu dzieła i stylistyka pastiszu, oczywiście genialnie zrealizowana. „Nie mogłem napisać apoteozy Stalina, po prostu nie byłem w stanie” – wspominać miał Szostakowicz.

BARNABA MATUSZ

Organizator: NFM – instytucja kultury współprowadzona przez:



Wrocław miasto spotkań



Mecenas
tytułarny NFM:



Mecenasi
NFM:



Mecenas
Edukacji NFM:



Partner
strategiczny NFM:



Partnerzy NFM:



Partnerzy medialni NFM:

