

NFM *10^{lat}*

*Omówienia
koncertów*

luty
2025

2.02

niedziela, 18.00
NFM, Sala Główna ORLEN

JAKUB JÓZEF ORLIŃSKI & WROCŁAWSKA ORKIESTRA BAROKOWA



Jakub Józef Orliński, fot. Jiyang Chen

Jarosław Thiel – wiolonczela, prowadzenie

Jakub Józef Orliński – kontratenor

Boris Begelman – koncertmistrz

Wrocławska Orkiestra Barokowa

Program:

Antonio Vivaldi (1678–1741)

Koncert g-moll na skrzypce, obój i orkiestrę RV 576 [10']

I. *[Allegro]*

II. *Larghetto*

III. *Allegro*

Stabat Mater RV 621 [18']

I. *Stabat Mater dolorosa*

II. *Cujus animam gementem*

III. *O quam tristis*

IV. *Quis est homo*

V. *Quis non posset*

VI. *Pro peccatis suae gentis*

VII. *Eja mater, fons amoris*

VIII. *Fac ut ardeat*

IX. *Amen*

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Concerto z kantaty Tritt auf die Glaubensbahn BWV 152 [3']

Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust – aria z kantaty *Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust* BWV 170 [6']

Georg Friedrich Händel (1685–1759)

Otton, qual portentoso oraz *Voi che udite* – aria i recytatyw z opery *Agrippina* HWV 6 [6']

Un zeffiro spiro – aria z opery *Rodelinda* HWV 19 [5']

Concerto grosso B-dur op. 3 nr 1, HWV 312 – wybór [6']:

II. *Largo*

III. *Allegro*

Lusinghiera mia speranza – aria z opery *Agrippina* HWV 6 [4']

Torna sol per un momento – aria z opery *Tolomeo, re d'Egitto* HWV 25 [5']

Concerto z opery Ottone, re di Germania HWV 15 [3']

Agitato da fiere tempeste – aria z opery *Riccardo Primo* HWV 23 [4']

Był 26 czerwca 1920 roku. Oskar Hagen, wielbiciel i propagator twórczości Jerzego Fryderyka Händla, doprowadził do pierwszego od ponad półtora wieku wykonania opery *il caro Sassone*. Dźwięki *Rodelindy* zwiastowały nadejście nowej epoki w historii tego gatunku – do dziś trwającej fascynacji barokową *dramma per musica*.

Czym dla spuścizny Händla była *Rodelinda*, tym dla młodego kompozytora była *Agrippina*. Wystawiona w Wenecji w 1710 roku okazała się wielkim sukcesem: miała dwadzieścia siedem przedstawień. Jest to opowieść o walce o rzymski tron, aczkolwiek postaci znane z historii niekoniecznie przedstawione są w swoich rzeczywistych działaniach – to raczej kukiełki służące autorowi libretta, kardynałowi Vincenzowi Grimaniemu, do przedstawienia aktualnej politycznej satyry. Aluzje okazują się dziś w większości niezrozumiałe, ale też nie są ważne, bo sama anegdota jest dostatecznie zajmująca. Intryga Agrippiny kręci się wokół... Poppei, która jest śliczna, niewinna i każdy z męskich protagonistów chce ją za żonę (jej o zdanie nikt nie pyta). Ostatecznie wszystko rozwiązuje się pomyślnie: Neron zadowala się tronem, a Otton zrzuca się praw do niego w zamian za rękę Poppei. Historyczna Poppea nie wyróżniała się statusem, ale miała kapitał w postaci nieprzeciętnej urody, determinację, by jej użyć, oraz ambicję na miarę imperium. Otton był przyjacielem, a nie rywalem Nerona, który, gdy został cesarzem, nie był jeszcze żonaty. Poppea zatem uwiodła Ottona i wkrótce za niego wyszła. Neron poprosił przyjaciela, by ten przedstawił mu swą żonę. Gdy tylko Poppea znalazła się w pałacu, omotała Nerona, rozwiodła się z Ottonem i, jako małżonka Nerona, została cesarzową Rzymu. Zabawne jest to, że następcą Nerona został właśnie Otton, więc Poppea mogłaby być cesarzową tak czy inaczej (gdyby dożyła...). Historia ma niesamowitą inercję, a może po prostu Klio ma poczucie humoru. Partia Ottona w *Agryppinie* jest rolą spodenkową, czyli rolą męską realizowaną przez kobietę; tego rodzaju rozwiązanie obsadowe było na tyle częste, że istniały śpiewaczki specjalizujące się właśnie w takim repertuarze – wykonywała ją Francesca Banini-Boschi.

Rodelinda stała się niewątpliwym sukcesem artystycznym Händla. W Londynie opera doczekała się czternastu przedstawień w 1725 roku i dwóch wznowień. Wystawiono ją za życia kompozytora także w Hamburgu. Partia Unulfa została napisana dla kastrata Andrei Paciniego. Ów bohater jest przyjacielem i doradcą uzurpatora o imieniu Bertarido, którego żoną jest tytułowa protagonistka. Akt trzeci *Rodelindy* otwiera aria pełna nadziei. Bertarido jest uwięziony, Unulfo zaś planuje go uwolnić.

W zupełnie innym charakterze utrzymana jest aria *Agitato da fiere tempeste*, pierwotnie zamykająca pierwszy akt opery *Riccardo Primo* z 1727 roku. W 1734 roku Händel użył jej ponownie w pasticcio *Oreste* – operze zestawionej wyłącznie z wcześniej skomponowanych arii. Tytułowy Ryszard (chodzi o Lwie Serce) to partia napisana dla słynnego kastrata, znanego jako Senesino. *Agitato...* wykorzystuje ulubiony w boku motyw porównania targających bohaterem gwałtownych uczuć do burzy. Bardzo podobna w charakterze, pod względem zarówno tekstu, jak i muzyki, jest słynna aria Antonia Vivaldiego *Agitata da due venti* skomponowana w 1735 roku.

Zaledwie pół roku po *Riccardo Primo* Londyńczycy mogli po raz pierwszy posłuchać innego dzieła Händla, skomponowanego dla Royal Academy of Music – *Tolomeo, re d'Egitto*. Tutaj również główny bohater, wygnaniec z Egiptu rządzonego przez Kleopatę, śpiewał głosem Senesino. W kończącej pierwszy akt arii *Torna sol per un momento* rozpacza on z powodu rozłąki z Seleuce – ukochaną żoną.

Aria Johanna Sebastiana Bacha *Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust* otwiera kantatę na szóstą niedzielę po Trójcy Świętej (1726 roku). Jest to utwór kameralny, pozbawiony chóru, na alt solo. Życzenie cnotliwego życia jest wyrażone zaskakująco zmysłową muzyką. Przypuszczalnie Bach zachwycił się konkretnym głosem, w krótkim czasie skomponował bowiem trzy kantaty na alt solo (BWV 35, 169 i 170).

Instrumentalną część programu tworzą koncerty z udziałem obojów. Pozwala to prześledzić istotną zmianę w myśleniu o komponowaniu na instrumenty, jaka zaszła w drugiej dekadzie XVIII wieku za sprawą Antonia Vivaldiego. W tym czasie weneccjanin zaczął komponować *Concerti con molti istromenti* na najróżniejsze składy. Jednym z nich jest ten stworzony dla księcia-elektora saksońskiego, późniejszego Augusta III, na dziesięć instrumentów, w tym dwa flety, trzy oboje i smyczki. Jeden z obojów i pierwsze skrzypce oznaczone są jako *principale*, ale i flety, zawsze odzywające się w parze, mają swoje istotne sola. W tych koncertach, które pod względem formy nie mają nic wspólnego z *concerti grossi* Arcangela Corellego, Vivaldi powierza kolejne frazy instrumentom, których brzmienie najlepiej oddaje charakter muzyki. Jako pierwszy wstąpił na drogę wiodącą ku instrumentacji; dotąd to było pisanie na głosy, w którym każda partia „sklejona” jest niejako z jednym instrumentem, niezależnie od tego, co się w utworze dzieje. W instrumentacji abstrakcyjny „głos” struktury muzycznej może być podzielony na fragmenty, które są kolejno powierzane różnym instrumentom.

Aby zrozumieć znaczenie tego przełomu, porównajmy zawartą w niniejszym programie sinfonię z kantaty BWV 152 Bacha, skomponowaną kilka lat przed utworem

Vivaldiego, z *Koncertami brandenburskimi* powstałymi po tym, jak Rudy Książdz dokonał przełomu w myśleniu o orkiestrze. *Koncerty brandenburskie* napisane zostały na różne obsady – trudno czasem wskazać solistów, a w koncertach Trzecim i Szóstym w ogóle ich nie ma. Warto zwrócić uwagę na to, jak sam Bach je nazwał: *Concerts avec plusieurs instruments* – dokładnie słowami Vivaldiego, tylko po francusku wyrażonymi.

Tymczasem sinfonia to uwertura francuska, czyli powolny wstęp i szybsza fuga. Bach komponuje ją na cztery głosy, każdy z nich powierzając na stałe innemu instrumentowi. To właśnie jest owo archaiczne myślenie, z którym zerwał Vivaldi, który nie rozpisuje na głosy abstrakcyjnej konstrukcji, lecz tworzy muzykę, w której barwa instrumentu odgrywa niepoślednią rolę.

Model Vivaldiego przyjął także Händel. W *Concerto grosso* HWV 312 korzysta z brzmienia instrumentów dętych drewnianych na sposób Vivaldiański (a przecież w młodości zetknął się w Rzymie z Corellim i wzory jego muzyki były Händlowi znane). Bardziej tradycyjny jest koncert z opery od *Ottone, re di Germania*, jednak partia koncertujących instrumentów dętych potraktowana została tyleż efektownie, ile epizodycznie: to ritornelle tutti napędzają formę utworu.

KRZYSZTOF KOMARNICKI

7.02 piątek, 19.00
NFM, Sala Główna ORLEN

TRZEJ KLASYCY



István Várdai, fot. Marco Borggreve

István Várdai – dyrygent, wiolonczela
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

VI Serenada D-dur KV 239 „Serenata notturna” [12']

I. *Marcia. Maestoso*

II. *Minuetto*

III. *Rondo. Allegretto*

Joseph Haydn (1732–1809)

I Koncert wiolonczelowy C-dur Hob. VIIb:1 [24']

I. *Moderato*

II. *Adagio*

III. *Finale. Allegro molto*

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

II Symfonia D-dur op. 36 [30']

I. *Adagio molto – Allegro con brio*

II. *Larghetto*

III. *Scherzo. Allegro – Trio*

IV. *Allegro molto*

Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart i Ludwig van Beethoven – pomimo że żaden z nich nie urodził się w Wiedniu, od lat sformułowanie „klasycy wiedeńscy” stawia ich na artystycznym piedestale historii muzyki. Mimo tego koncerty prezentujące przekrój ich mistrzowskiej twórczości są zwykle rzadkością. Muzycy NFM Filharmonii Wrocławskiej z towarzyszeniem znakomitego węgierskiego wiolonczelisty i dyrygenta Istvána Várdaia – dyrektora artystycznego budapeszteńskiej Orkiestry Kameralnej im. Ferenc Liszta – zinterpretują trzy dzieła pióra tych właśnie kompozytorów, reprezentatywne dla świata wiedeńskiego klasycyzmu.

Pogodna i pełna energii *VI Serenada D-dur KV 239 „Serenata notturna”* Wolfganga Amadeusa Mozarta powstała w styczniu 1776 roku w jego rodzinnym Salzburgu. Dwudziestoletni wówczas artysta miał już za sobą trzy podróże do Włoch, które odbył wraz z ojcem Leopoldem oraz również uzdolnioną muzycznie siostrą Marią

Anną, pieśczoćliwie nazywaną przez bliskich Nannerl. Mozartowie odwiedzili najważniejsze włoskie miasta, w tym choćby Rzym czy Mediolan, w którym młody artysta miał szansę zaprezentować się przed arystokracją i szerszym kręgiem włoskiej publiczności. Leopold, jako muzyk, a wkrótce kapelmistrz na dworze arcybiskupa w Salzburgu, był doskonale świadom działań koniecznych do rozwoju kariery artystycznej syna, tak w kraju, jak i poza jego granicami. Słusznie uznawał ówczesną Italię za najodpowiedniejsze miejsce dla muzyka, o którym wkrótce miał usłyszeć cały świat. Włoskie tournée okazało się niebagatelne dla życiorysu młodego Wolfganga, który chłonał w jego trakcie tajniki sztuki muzycznej pod okiem między innymi Giovanniego Battisty Martiniego, cenionego kompozytora i pedagoga prowadzącego niegdyś Christopha Willibalda Glucka czy Johanna Christiana Bacha. Tworzył wtedy na zlecenie największych teatrów operowych, ale koncentrował się także na dziełach przeznaczonych na składy strictly instrumentalne. Bogata perspektywa niewątpliwie przysłużyła się młodemu, coraz częściej komponującemu Mozartowi. Nieodłącznym elementem zawodowego życia początkującego artysty stało się wkrótce tworzenie także na specjalne zamówienie. Wszystko wskazuje na to, że do grona tak powstałych utworów należy również serenada, która rozpocznie wrocławski koncert. W 1776 roku Mozart stworzył dwie tego rodzaju kompozycje: wspomnianą „Serenata notturna” oraz *Serenadę D-dur* KV 250 zwaną „Haffnerowską”, bo przygotowaną specjalnie na ślub Marie Elisabeth Haffner – córki bogatego przedsiębiorcy działającego w Salzburgu, Siegmunda Haffnera. Przypuszcza się, że na podobną okazję Mozart mógł skreślić również dźwięki pełnej humoru, lekkiej w wyrazie *VI Serenady D-dur* KV 239. Niewielkich rozmiarów kompozycja przeznaczona na instrumenty smyczkowe i kotły zbudowana jest z trzech zróżnicowanych ogniw. Rozpoczyna ją euforyczny marsz ustępujący urokliwemu opracowaniu części tanecznej, jaką w partyturze pełni menuet, całość zaś wieńczy brawurowe rondo. Barwna inwencja melodyczna Mozarta oraz doskonały balans i finezja w kształtowaniu poszczególnych partii instrumentalnych – lekkich smyczków i donośnego tembru kotłów – sprawia, że serenada nabiera prawdziwie ludycznego charakteru.

Ponad dekadę wcześniej pracę nad jednym ze słynniejszych obecnie koncertów wiolonczelowych rozpoczął najstarszy z klasyków wiedeńskich – Joseph Haydn. Spośród wielu gatunków instrumentalnych, jakie uprawiał w swojej twórczości, szczególnie koncerty wiolonczelowe uznawane są za prawdziwe perły muzyki klasycznej. Pracę nad dziełem, które zostanie zaprezentowane tego wieczoru, twórca rozpoczął w 1761 roku, jeszcze za czasów służby na dworze księcia Pála Antala Esterházygo w Eisenstadt.

Stosunkowo wczesna kompozycja Haydna jest w historii muzyki jednym z rzadkich, a zarazem szczęśliwych, przypadków odnalezienia utworu uznawanego wcześniej za zaginiony. W 1961 roku bowiem muzykolog Oldřich Pulkert odkrył jej kopię w zbiorach archiwalnych pochodzących z zamku Radenín w południowych Czechach. Koncert ten powstał z myślą o jednym z wiolonczelistów dworskiej orkiestry, a dokładnie znakomitym, niezwykle cenionym wówczas wirtuozie tego instrumentu, jakim był Joseph Weigl. Złożone z trzech ogniw dzieło – podniosłe *Moderato*, subtelne *Adagio* i ekspresyjne *Finale* – stanowi zarazem syntezę klasycznej wirtuozerii i lirycznego, intymnego nastroju, a jego partytura, najeżona wręcz trudnościami technicznymi, jest zarazem cennym dziedzictwem ukazującym dojrzały, ukształtowany już język kompozytorski jego twórcy. Nic więc dziwnego, że po bliższym naszym czasom ponownym prawykonaniu – podczas festiwalu Praska Wiosna – koncert momentalnie znalazł się w repertuarach największych wiolonczelistów ubiegłego stulecia, jak choćby Mściław Roztropowicz, Mischa Maisky czy Jacqueline du Pré.

Dzieło wieńczące koncert stanowi z kolei wyraźny zwiastun zmierzchu popularności klasycznego idiomu i nadejścia romantycznej burzy. W twórczości ostatniego z trzech klasyków – Ludwiga van Beethovena – można bowiem dostrzec pierwiastek zapowiadający zupełnie nową epokę. Pomimo że w ostatnich latach osiemnastego stulecia mistrz wyraźnie skupiał się na muzyce fortepianowej i kameralnej, przełom wieków był dla niego czasem zwrotu w stronę znacznie większego aparatu wykonawczego, co antycypowało powstanie legendarnych symfonii. Druga z nich, choć datowana na 1802 rok, zdradza już ogromny potencjał tkwiący w śmiałym, a zarazem – z perspektywy czasu – wizjonerskim języku kompozytorskim Beethovena. Jest ona jednym z dzieł zamykających wczesny, formacyjny okres jego twórczości. Symfonia ta ukończona została podczas pobytu kompozytora w 1802 roku w Heiligenstadcie – niewielkiej miejscowości, w której Beethoven znalazł się według sugestii swego lekarza, co miało pomóc artyście w zmaganiach z nieubłaganiem postępującą utratą słuchu. Trudności związane ze stanem zdrowia kompozytora przerodziły się w poważny kryzys na tle psychicznym, o czym świadczy stworzony wówczas testament heiligenstadzki. Opisuje w nim swoją walkę z głuchotą jako największym przeciwieństwem, z jakim przyszło mu się mierzyć. Wydaje się, że w poradeniu sobie z tą sytuacją mogła pomóc mu praca nad partyturą symfonii, będąca dlań wręcz źródłem katharsis. W procesie twórczym Beethovena postępowe nastawienie uwydatnia się stopniowo. Z perspektywy utworów pochodzących ze schyłkowego okresu życia jego efekty mogą sprawiać wrażenie utrzymanych w wręcz zachowawczej estetyce. Nic bardziej mylnego. W II *Symfonii* kompozytor przełamał dotychczas panującą klasyczną konwencję, cho-

ciężby odchodząc od zwyczajowo umieszczanego w trzecim ogniwie dostojnego menueta na rzecz błyskotliwego scherza. Artysta innowacyjnie ujął także instrumentację, zwiększając rolę instrumentów dętych pogłębiających wolumen brzmieniowy obsady. Symfonia jest dziełem niezwykle energicznym, przepełnionym urokliwymi figuracjami, choć nie brakuje w niej zwrotów o zdecydowanie bardziej dramatycznej barwie. Być może to w nich upatrywać należy załączków idei zrealizowanych na kanwie partytury kolejnej, *III Symfonii Es-dur* op. 55 „Eroiki”, która zrewolucjonizowała muzykę już na zawsze.

MARCELINA WERNER-ŚLIWOWSKA

9.02

niedziela, 18.00
NFM, Sala Czerwona

DIALOG



Chór NFM, fot. Łukasz Rajchert

Lionel Sow – dyrygent

Agata Choderek, Małgorzata Kątnik, Violetta Wysocka-Marciniak – sopran

Aleksandra Michniewicz, Joanna Rot, Ewelina Wojewoda – alty

Adam Cieślak, Andrzej Górniak, Paweł Zdebski – tenory

Maciej Adamczyk, Dawid Dubec, Michał Pytlewski – basy

Chór NFM

Program:

Henryk Mikołaj Górecki (1933–2010)

Euntes ibant et flebant op. 32 [9']

Alfred Desenclos (1912–1971)

Nos autem [4']

Krzysztof Penderecki (1933–2020)

Pieśń Cherubinów [8']

Jean Yves Daniel-Lesur (1908–2002)

Le Cantique des cantiques (fragmenty) [12']

I. Dialogue

II. *La Voix du Bien-Aimé*

V. *Le jardin clos*

Krzysztof Penderecki

Stabat Mater [9']

Caroline Marçot (ur. 1974)

Nigra sum [5']

Krzysztof Penderecki

O gloriosa virginum [4']

Francis Poulenc (1899–1963)

Salve Regina FP 110 [5']

Krzysztof Penderecki

Agnus Dei z Polskiego Requiem [7']

Maurice Ravel (1875–1937)

Trois beaux oiseaux du Paradis ze zbioru *Trois chansons* [3']

Koncert utrzymany w formie dialogu sprzyja czynieniu porównań w trakcie słuchania. Tym razem ich przedmiotem będą dzieła Krzysztofa Pendereckiego oraz Henryka Mikołaja Góreckiego – jednych z najbardziej rozpoznawalnych polskich kompozytorów doby powojennej – oraz licznych dwudziestowiecznych twórców francuskich. Ich ambasadorem we Wrocławiu jest Lionel Sow, dyrektor artystyczny Chóru NFM.

Koncert rozpocznie kompozycja medytacyjna, minimalistyczna, a jednocześnie wybitnie ekspresyjna, jedna z pierwszych tego rodzaju, jakie wyszły spod pióra Henryka Mikołaja Góreckiego. Mowa o *Euntes ibant et flebant* z 1972 roku. W tym chóralnym dziele katolicki kompozytor wykorzystał słowa Psalmów 96 i 126, stawiając pytanie o miejsce znoju i cierpienia w planie zbawienia. Za pomocą archaizacji (między innymi stylizacja psalmidii) i redukcji środków Górecki starał się dotrzeć do źródeł chrześcijańskiej duchowości powiązanej genealogicznie z tradycją muzyki europejskiej.

Archaizującą, choć jedynie pod względem melodyki odpowiedzią Francuzów będzie *Nos autem [gloriarī oportet in Cruce Domini nostri Jesu Christi]*. Alfred Desenclos, choć tworzył w czasie erupcji awangardy, nie porzucił stylu konserwatywnej, romantyzującej muzyki katolickiej swojego kraju. W utworze *Nos autem* wykorzystał słowa introitu śpiewanego podczas uroczystości Podwyższenia Krzyża Świętego. Katolickie – czy szerzej, chrześcijańskie – ujęcie tajemnicy Krzyża, przywołane w kompozycji, jest z pewnością odpowiedzią na pytania stawiane przez psalmistę u Góreckiego.

Do czasu rozpadu Związku Radzieckiego wymiana kulturowa pomiędzy Polską a państwami położonymi na wschód od niej była bardziej płynna, dlatego w prezentowanym dialogu polsko-francuskim znalazł się utwór oparty na tekście pochodzącym z liturgii prawosławnej. *Pieśń Cherubinów* Krzysztofa Pendereckiego powstała w 1986 roku. Wykorzystany w niej tekst w języku starocerkiewno-słowiańskim stanowi stały element liturgii tego obrządku, będący modlitwą o pełniejsze uczestnictwo w nabożeństwie. Melodie o podniosłym, uroczystym charakterze oraz burdony (tzw. ison) i paralelizmy tak fascynujące zachodnich słuchaczy są tu na różne sposoby wplatane w faktury chóralne brzmiące bardziej znajomo.

Nazwisko Jeana Yves'a Daniel-Lesura rzadko pojawia się w koncertowych programach, chociaż ów rówieśnik Oliviera Messiaena w młodości współtworzył razem z autorem *Kwartetu* na koniec czasu postulującą odejście od neoklasycyzmu grupę

kompozytorską *La Jeune France*. Aż dwunastogłosowe opracowanie fragmentów *Pieśni nad Pieśniami* powstało w 1953 roku. *Le Cantique des cantiques* obejmuje całość narracji księgi i jest dziełem niezwykłym. Gęsta faktura gwarantuje tu efekt obcowania z orkiestrą, kompilacja różnych francuskich tłumaczeń Biblii – brzmieniowo-fonetyczną doskonałość, a dodatek uzasadnionych kontekstowo wyrażań łacińskich, hebrajskich oraz fragmentów innych części Biblii – mistyczne objęcie całości.

W 1962 roku Krzysztof Penderecki stworzył *Stabat Mater*. Był to zarówno przewrotny gest najbardziej rozpoznawalnego kompozytora awangardowego, jak i deklaracja sprzeciwu wobec ustroju komunistycznego i postulowanego przezeń ateizmu. Andrzej Chłopecki wskazał również na gest trzeci: mało kto spośród członków awangardowych środowisk Zachodu zainteresowany był dawnymi gatunkami religijnymi. *Stabat Mater* powstało na trzy chóry. Penderecki nawiązał w ten sposób do technik przełomu XVI i XVII wieku, ale równocześnie wykorzystał też całkowicie współczesną dodekafonię. Dobiegające z różnych stron sylaby, wypowiedane czasem parlando lub sussurando i składające się na opisy cierpienia, potrafią zjeżyć głos na głowie słuchacza. Cztery lata po napisaniu utworu Penderecki otrzymał z RFN prestiżowe zamówienie na *Pasję według św. Łukasza*, w którą dzieło zostało włączone, a w której przypieczętował swój odwrót od radykalnej awangardy.

Francuska kompozytorka Caroline Marçot znana jest jako mezzosopranistka, chociaż ukończyła również studia z fortepianu i kompozycji w Konserwatorium Paryskim oraz muzykologii na Sorbonie. Zainteresowania Marçot zwrócone są w daleką przeszłość – w średniowiecze i renesans, kiedy muzyka wokalna królowała nad instrumentalną. Siedmiogłosowy utwór *Nigra sum* wykorzystuje tekst z przywołanej już *Pieśni nad Pieśniami*: „Śniada jestem, lecz piękna...”, do którego wcześniej sięgali chociażby Palestrina czy Monteverdi. Śniada skóra jest w tym kontekście metonimią pracy na słońcu, której mogły uniknąć tylko kobiety z wyższych warstw społecznych.

Tekst krótkiej kompozycji *O gloriosa virginum* pochodzi z hymnu maryjnego, którego najstarsze zapisy datowane są na VIII wiek. Uwagę w nim zwraca wyjątkowy obraz karmienia piersią przez Dziewicę Maryję jej własnego stwórcy. Utwór utrzymany został w uwspółcześnionym (to znaczy dostosowanym do dzisiejszych sposobów kształtowania ekspresji) stylu renesansowym. Powstał w 2009 roku, jest więc dziełem późnym Pendereckiego – mistrzowskim i zwięzłym.

Inny tekst maryjny, sekwencję *Salve Regina* (*Witaj Królowo, Matko Miłosierdzia...*), umuzyczył w 1941 roku Francis Poulenc. Ten mający za młodu reputację skandalisty

twórca w latach trzydziestych powrócił na łono katolicyzmu i od tego czasu tworzył regularnie muzykę religijną, szczególnym zamiłowaniem darząc teksty maryjne, do których ją pisał. Styl Poulenca charakteryzuje się prostotą. Nastrój prezentowanego utworu oraz dyspozycja tekstu jest odwzorowaniem błagalnej modlitwy i pełnym przeciwieństwem skandalu.

Polskie Requiem Krzysztofa Pendereckiego to szczególne dzieło, w którym autor Polimorfii określił raz jeszcze swój polityczny punkt widzenia. Szczególne, bo będące kompilacją wielu części, z których każda poświęcona jest bohaterowi lub wydarzeniu z martyrologicznie ujętej historii Polski. Pierwsze części cyklu powstały w latach osiemdziesiątych – w tym *Agnus Dei* poświęcone zmarłemu w 1981 roku kardynałowi Stefanowi Wyszyńskiemu. Penderecki bardzo cenił hierarchę, na którego pogrzebie kompozycja zabrzmiała. Ostatnią część, napisaną ku czci Jana Pawła II, dodał autor po śmierci papieża, a tak ukończone *Requiem* zabrzmiało w 2005 roku na festiwalu Wratislavia Cantans. Jak całość utworu, *Agnus Dei* cechuje prostota wyważonego pomiędzy ascezą a dramatycznym błaganiem, dostosowanego do potrzeb estetyczno-duchowych szerokiej publiczności.

Podniosłą atmosferę kreowaną przez patos (rozumiany tu jako odwołanie przede wszystkim do emocji odbiorcy) narodowy przełame francuska miniatura poruszająca paradoksalnie podobną tematykę. Maurice Ravel skomponował ją do własnych słów w początkowych latach I wojny światowej. Dla kompozytora, któremu odmawiano możliwości służby wojskowej, był to czas artystycznych kryzysów.

SZYMON ATYS

13.02

czwartek, 19.00
NFM, Sala Kameralna

SZALEŃSTWO POWTÓRZEŃ



Martyna Pastuszka, fot. Magdalena Hałas

{oh!} kameralnie:

Martyna Pastuszka – skrzypce, kierownictwo artystyczne

Michaela Koudelková – flety

Anna Firlus – klawesyn

Tomasz Pokrzywiński – wiolonczela

Hugo Miguel de Rodas Sánchez – lutnia, teorba, gitara

Program:

P. Cautier (1642?–1696)

IX Suita c-moll ze zbioru *Symphonies divisées par suites de tons*

I. *Symphonie*

II. *Air*

III. *Passacaille*

VI. *Sommeil*

V. *Tombeau*

Nicola Matteis (ok. II poł. lat 70. XVII wieku?–1737)

Fantasia c-moll: Con discretione na skrzypce solo

Joseph Marchand (1673–1747)

Chaconne z *VI Suity F-dur* ze zbioru *Suite de pièces*

Anonim

The Duke of Norfolk – wariacje ze zbioru *The Division Violin* Johna Playforda

John Dowland (1563–ok. 1626)

Flow My Tears

Johan Schop (ok. 1590–1667)

Lachrimae Pavaen na skrzypce i b.c.

Anonim

The Lass of Paty's Mill – wariacje na temat szkockiej melodii

Anonim

Une jeune fillette – wariacje na temat francuskiej piosenki

Philipp Friedrich Böddecker (1607–1683)

Sonata sopra „La Monica” na głos basowy i b.c.

Biagio Marini (1594–1663)

Trio sonata sopra „La Monica” op. 8 nr 45

Antonio Vivaldi (1678–1741)

XII Sonata d-moll „La follia” op. 1, RV 63

[ok. 80']

Różnorodne formy wariacyjne w epoce baroku zajmowały w kulturze miejsce, które można porównać do statusu współczesnej muzyki popularnej – pozwalały bez poczucia znudzenia obcować dłużej z ulubioną melodią piosenki czy tańca. Możliwość tę dawało jednak nie wykorzystanie uzależniającego beatu – jak dzieje się to dziś – lecz znacznie bardziej twórcze ukazywanie myśli w ciągle nowych aranżacjach. W ten urzekający barokowy świat powtórzeń powiedzie nas Martyna Pastuszka ze swoim zespołem, występując pod popularną i od ponad dekady cenioną marką {oh!}.

Muzycy z publicznością przywitają się kompozycją Pierre'a Gautiera. Francuz zapisał się w historii muzyki przede wszystkim jako organizator. W 1684 roku, w okresie bezwzględnej kontroli muzycznego życia w kraju przez Jean-Baptiste'a Lully'ego, zdołał on uzyskać od niego zezwolenie na wystawianie w Marsylii dzieł operowych. Był pierwszym, któremu udało się trudna sztuka przełamania muzycznego monopolu pochodzącego z Włoch kierownika muzycznego na dworze Króla Słońce. Być może jednak Gautier wyczerpał tym samym swój limit szczęścia – po kilku latach prowadzenia teatru na południu Francji został uwięziony za długi i zmuszony do sprzedaży majątku przedsiębiorstwa. Przeniósł się do Lyonu, ale tamtejszy zespół operowy też przetrwał zaledwie kilka lat. Wrócił do Marsylii, gdzie kierownikiem teatru został w międzyczasie jego brat; Pierre Gautier podjął z nim współpracę, przygotowując przedstawienia w okolicznych miastach. W grudniu 1696 roku dotarł z muzykami do Montpellier. Statek, którym wracał na wschód, zaginął w czasie morskiej burzy.

Historia Nicoli Matteisa, twórcy *Fantasii c-moll: Con discretion*e, również pokazuje, że europejscy muzycy w XVII i XVIII wieku funkcjonowali na rynku artystycznym, który już wtedy dzięki coraz łatwiejszym sposobom podróżowania w dużej mierze był wspólny. Matteis był synem Włocha – również Nicoli, który najpierw, jak głoszą świadectwa, „przemierzył pieszko całe Niemcy ze skrzypcami ukrytymi pod płaszczem”, żeby w końcu osiąść w Anglii. Młodszy Nicola Matteis został skrzypkiem, tak jak jego ojciec. Grę ich obu porównywano, pisząc, że styl Matteisa juniora jest bardziej „zniewieściwały”. Być może właśnie to pomogło mu najpierw odnieść sukces w Londynie, a potem przenieść się do Wiednia, by zostać pierwszym skrzypkiem Hofkapelle i kierownikiem muzycznym odpowiedzialnym za oprawę dworskich balów. Kolejny twórca, Joseph Marchand, także pochodził z muzycznej rodziny – w jego przypadku można mówić o całej skrzypcowej dynastii. Występował ze słynnymi wersalskimi zespołami: Petits Violons, Grande Bande czy Musique de la Chambre du Roi. Jego działalność na monarszym dworze znalazła odbicie w tytule zbioru, z którego pochodzi *Chaconne* wykonywana przez muzyków {oh!}: *Suites de pièces mêlée de sonates*

pour le violon et la basse qui ont été exécutés plusieurs fois devant sa Majesté (pol. Suita oraz sonaty na skrzypce i bas wielokrotnie wykonywane przed Jego Wysokością).

Kolejne dwa dzieła przeniosą nas na grunt angielski. *The Division Violin* to kolekcja trzydziestu utworów skrzypcowych o charakterze improwizacji, zebranych przez ich wydawcę Johna Playforda. Wśród nich znalazło się opracowanie popularnej piosenki *The Duke of Norfolk*. Podobny charakter ma szkocka pieśń *The Lass of Paty's Mill*, którą usłyszymy nieco później. W programie nie mogło zabraknąć kompozycji najśłynniejszego angielskiego renesansowego kompozytora Johna Dowlanda. Usłyszymy kanoniczną *Flow my tears*, a jako dowód na niezwykłą karierę pieśni zabrzmi jej opracowanie przygotowane przez północnoniemieckiego twórcę Johanna Schopa. Jego biografia to przykład piorunującej kariery – w ciągu zaledwie kilku lat awansował z posady zaangażowanego próbnie muzyka dworskiego w Wolfenbüttel do rangi kapelmistrza nieustalonego bliżej zespołu. O jego umiejętnościach niech świadczy to, że choć uważany był za wyśmienitego skrzypka, z powodzeniem grał też na lutni, kornecie i puzonie. Ostatecznie osiadł w Hamburgu, gdzie zyskał posadę miejskiego muzyka. Było mu tam tak dobrze, że konsekwentnie odrzucał kolejne propozycje oczarowanego jego grą króla Danii. Równie popularna była sięgająca korzeniami jeszcze czasów renesansu pieśń znana pod różnymi tytułami: *Une jeune fille* czy *La Monica*. Do pierwszego poświadczonego w źródłach wykonania tej kompozycji doszło 29 czerwca 1465 roku podczas bankietu we włoskiej Sienie. Dwanaście osób, w tym jedna – jak jest zapisane w źródle – przebrana za zakonnicę, odtańczyło wówczas przy akompaniamencie utworu moreskę. Opracowania, po które sięgnie zespół Martyny Pastuszki, stworzyli Philipp Friedrich Bøddecker i Biagio Marini. Ten pierwszy był pozostającym pod wpływem włoskich wzorców kompozytorem, ale też fagocistą i organistą związanym z południowoniemieckimi ośrodkami, jak Frankfurt nad Menem, Stuttgart czy Strasbourg. Transmisja stylu z Półwyspu Apenińskiego na północ od Alp była zasługą takich postaci, jak Biagio Marini – Włoch bowiem w pierwszej połowie XVII wieku pracował w Niemczech (notabene jego ojciec był muzykiem dworskim w Warszawie). Do wzorca pieśni Marini podszedł dość swobodnie, komponując wymagającą technicznie, efektowną *Sonatę*. Na zakończenie koncertu usłyszymy sonatę triową Antonia Vivaldiego ze zbioru, który stanowił na weneckim rynku wydawniczym jego debiut. Utwór ten zbudowany jest z wolnego wstępu i dziewiętnastu wariacji wykorzystujących słynną strukturę basową wywodzącą się z tańca o korzeniach portugalskich.

14.02 piątek, 19.00
NFM, Sala Główna ORLEN

MIŁOSNE CZARY



Nil Venditti, fot. Alessandro Bertani

Nil Venditti – dyrygentka
Anton Gerzenberg – fortepian
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Emmanuel Chabrier (1841–1894)

España – rapsodia na orkiestrę [7']

Francis Poulenc (1899–1963)

Koncert fortepianowy cis-moll FP 146 [20']

I. *Allegretto*

II. *Andante con moto: Commencer très calmement*

III. *Rondeau a La Française: Presto giocoso*

Manuel de Falla (1876–1946)

El amor brujo [30']

Muzyczna opowieść o miłości, magii i tańcu, osnuta aurą tajemnicy, stanie się sercem programu koncertu, podczas którego celebrować będziemy coroczne święto zakochanych. Zgodnie z wolą melomanów muzycy pod batutą maistry Nil Venditti wykonają *El amor brujo*, a więc balet autorstwa jednego z największych hiszpańskich kompozytorów – Manuela de Falli. Repertuar wzbogacą równie barwne brzmieniowo dzieła przedstawicieli paryskich kręgów artystycznych dziewiętnastego i dwudziestego stulecia – Emmanuela Chabrier i Francis Poulenc.

Rapsodia *España* jest niewątpliwie chętniej grywaną kompozycją w katalogu dzieł francuskiego twórcy Emmanuela Chabrier. Artysta skomponował ją w 1883 roku, w kilka miesięcy po powrocie z gorącej Hiszpanii, gdy wraz z żoną spędzał czas w Sewilli, Madrycie czy Barcelonie. Zachwycony iberyjskim folklorem, lokalną kuchnią i urzekającą kulturą odwiedzonego kraju, zapragnął stworzyć utwór, który choć częściowo mógłby oddać jego entuzjazm. Tak powstała *España* – niezwykle czarująca i lekka, acz żywiołowa rapsodia o brzmieniu przywodzącym na myśl piękno hiszpańskich krajobrazów. Swoje wrażenia artysta opisał w licznych listach wysyłanych do bliskich. W jednym z nich, adresowanym do francuskiego skrzypka i dyrygenta Charlesa Lamoureux, śmiało stwierdził, że rytmy i melodie kompozycji, która wyjdzie spod

jego pióra, „wywołają w orkiestrze gorączkowe podniecenie”. To przeświadczenie mogło wydać się zaskoczeniem, gdyż do tego czasu Chabrier funkcjonował w opinii publicznej raczej jako kompozytor-amator. *España* stała się więc dlań symbolicznym początkiem – artysta zwrócił na siebie uwagę paryskich krytyków i melomanów. Wówczas, praktycznie z dnia na dzień, tuż po premierze w Théâtre du Château d'Eau, dzieło to na dobre przypieczętowało sławę swego autora. Skrząca się żywiołowymi elementami fantazja wzbudziła zainteresowanie także największych z dzisiejszej perspektywy kompozytorów – wśród wielbicieli twórczości Chabriera znaleźli się wkrótce Maurice Ravel czy Francis Poulenc. Drugi z nich, pochłonięty estetyką języka artystycznego Chabriera, wydał opublikowaną w 1961 roku biografię z jego życiorysem. W niemal dwustustronicowym studium oprócz nakreślenia sylwetki rodaka, Poulenc wyraził także swój podziw dla jego warsztatu. Jedną z miniatur fortepianowych opisał jako „tak odurzającą, jak pierwszy pocałunek”. Wydaje się więc, że spuścizna dziewiętnastowiecznego twórcy miała niebagatelny wpływ na Poulenca i wiele jego dzieł. Tego wieczoru pianista Anton Gerzenberg wraz z NFM Filharmonią Wrocławską zinterpretuje jedno z nich, a więc *Koncert fortepianowy cis-moll* – ostatni tego typu utwór Poulenca. Powstał w 1949 roku na zamówienie Boston Symphony Orchestra, a intencją jego autora miało być symboliczne przywrócenie relacji pomiędzy Paryżem – rodzinnym miastem artysty – a Stanami Zjednoczonymi po zakończeniu II wojny światowej. Koncert, pierwotnie zatytułowany zresztą *Divertimento*, składa się z trzech niewielkich części, z których każda jest krótsza od poprzedniej. Temat rozpoczynający pierwszą z nich, *Allegretto*, inicjowany jest początkowo przez fortepian, a prezentacji drugiego przewodzi grupa instrumentów smyczkowych. Meandrujące, liryczne brzmienia prowadzą zaś do kolejnego z ogniw – *Adante con moto* rozpoczynającego się quasi-romantycznym, nieco melancholijnym, choć równie urokliwym motywem. Wieńczące dzieło *Rondeau a La Française* koncentruje w sobie zaś całe spektrum dźwiękowych niuansów, w jego materiale bowiem kompozytor wykorzystuje cytat z pieśni *Swanee River* Stephena Collinsa Fostera czy rytmy inspirowane brazylijskim tańcem maxixe, swoją drogą spopularyzowanym wówczas przez Dariusza Milhauda. Przez wiele lat Poulenc cieszył się opinią artysty operującego niezwykle interesującym, barwnym językiem kompozytorskim. Premiera koncertu 6 stycznia 1950 roku z udziałem samego autora w roli pianisty oraz wspomnianej Boston Symphony Orchestra pod dyktando Charlesa Muncha wzbudziła jednak niemałą konsternację wśród krytyków podzielonych w swoich opiniach. Claude Rostand, czołowy francuski muzykolog ubiegłego stulecia, wstawiając się wówczas za Poulenkiem, opisał go na łamach *Paris-Presse* jako „le moine et le voyou” – „pół mnicha, pół łobuza”, dając do zrozumienia, jak bardzo złożona jest osobowość

twórcy koncertu. Określenie to nie bez powodu przylgnęło do kompozytora, wydaje się bowiem, iż doskonale oddaje jego usposobienie i eklektyczną wizję artystyczną.

Wieczór zwieńczony zostanie wyczekiwany przez melomanów *El amor brujo* Manuela de Falli, którego twórczość łączy w sobie ognistą, iberyjską żywiołowość z charakterystyczną dla impresjonizmu wrażliwością i wyczuleniem na barwę brzmienia. Pomimo że zapisał się na kartach historii jako jeden z największych hiszpańskich kompozytorów, jego spuścizna pozostaje stosunkowo niewielka. Niemniej na szczególną uwagę zasługuje właśnie wspomniany balet. Geneza jego powstania wiąże się bezpośrednio z losami artysty, który w 1914 roku po pobycie w Paryżu – gdzie nawiązał cenne znajomości ze śmietanką towarzyską artystycznych kręgów miasta, w tym choćby z pionierami impresjonizmu: Claudem Debussym czy Mauricem Ravelem – postanowił powrócić do Madrytu. Tam de Falla zetknął się z legendarną tancerką Pastorą Imperio oraz jej matką Rosario Monje, znaną wówczas pod przydomkiem artystycznym La Mejorana. Podczas tego spotkania miał usłyszeć w ich wykonaniu tradycyjne cygańskie pieśni i wkrótce – oczarowany ich zmysłowym brzmieniem – rozpoczął pracę nad jednym ze swoich słynniejszych dzieł. Proces twórczy trwał od listopada 1914 do kwietnia 1915 roku, a o napisanie libretta poproszeni zostali Gregorio Martínez Sierra i jego żona María de la O Lejárraga García. Kanwą artyści uczynili historię o Candelas – młodej Cygance mierzącej się z działaniem zarówno czarów, jak i miłości. Kompozytor w warstwie muzycznej dzieła nie cytował wspomnianych tradycyjnych pieśni, zamiast tego oparł się na ich ogólnej charakterystyce, by stworzyć autorski, muzyczny idiom. W *El amor brujo* zawarł nawiązania do muzyki cygańskiej i folkloru andaluzyjskiego, a także związanego z nimi flamenco, co uwydatnia się między innymi poprzez zastosowanie zabiegów stylistycznych, jak wymowne arpeggia, stwarzających wrażenie dźwiękowej aluzji do jego specyfiki. Kompozytor ilustruje losy Candelis, a także towarzyszących jej Starej Cyganki, Cyganieczki, ducha jaskini Błędnego Ognia i Cygana, doskonale odzwierciedlając w muzyce historię przepełnioną magiczną aurą. Balet wystawiono po raz pierwszy w kwietniu 1915 roku w madryckim Teatro Lara, a w rolę Candelas wcieliła się właśnie wspomniana Pastora Imperio. Entuzjastyczne głosy po premierze skłoniły de Fallę do modyfikacji dzieła – stworzył kolejne wersje partytury także w innych wariantach obsadowych. Tego wieczoru czar miłosnej historii przywołają Wrocławscy Filharmonicy pod batutą maestro Nil Venditti.

16.02

niedziela, 18.00
NFM, Sala Główna ORLEN

ATOM STRING QUARTET & NFM ORKIESTRA LEOPOLDINUM



Atom String Quartet, fot. Zosia Zija, Jacek Pióro

Christian Danowicz – dyrygent, skrzypce

Atom String Quartet:

Dawid Lubowicz – skrzypce

Mateusz Smoczyński – skrzypce

Michał Zaborski – altówka

Krzysztof Lenczowski – wiolonczela

NFM Orkiestra Leopoldinum

Program:

Adam Wesołowski (ur. 1980)

Il Symfonia industrialna na orkiestrę smyczkową i multimedia (prawykonanie) [ok. 30']*

Hanna Kulenty-Majoor (ur. 1961)

Concerto Rosso na kwartet smyczkowy i orkiestrę smyczkową [14']

Krzysztof Lenczowski (ur. 1986)

Fale [8']

Mateusz Smoczyński (ur. 1984)

Cosmos [13']

Dawid Lubowicz (ur. 1981)

Za wcześniej [8']

Krzysztof Lenczowski

Supernova [8']

Michał Zaborski (ur. 1978)

Melody of the Prairie [8']

Dawid Lubowicz

Ballada o śmierci Janosika na improwizujący kwartet smyczkowy i orkiestrę smyczkową [5']

*Zamówienie Narodowego Forum Muzyki dla NFM Orkiestry Leopoldinum.

W 2017 roku światło dzienne ujrzał niezwykle album o tytule *Supernova*, dokumentujący spotkanie muzyków Atom String Quartet oraz NFM Orkiestry Leopoldinum, którego nie boję się nazwać wiekopomnym. Utrwalono na nim kompozycje członków słynnego kwartetu oraz wpisane już do kanonu polskiej muzyki *Concerto Rosso* Hanny Kulenty. W przyrodzie supernowe nie eksplodują ponownie, ale inaczej jest w Narodowym Forum Muzyki – nagrodzeni Fryderykiem artyści spotykają się raz jeszcze, by dać się usłyszeć wrocławskiej publiczności, i znów pod batutą Christiana Danowicza.

Nim historia zatoczy koło, usłyszemy jednak kompozycję premierową, powstałą specjalnie dla wrocławskiej orkiestry smyczkowej. Jej autorem jest Adam Wesołowski. Ten wszechstronnie wykształcony muzyk ukończył w katowickiej Akademii Muzycznej trzy fakultety: kompozycję, fortepian, a także teorię muzyki. Dziś oprócz twórczości zajmuje się dyrygenturą i pełni funkcję dyrektora Filharmonii Śląskiej im. Henryka Mikołaja Góreckiego.

Jako że mamy do czynienia z prawykonaniem, możemy jedynie spekulować, jaka muzyka wyszła spod pióra artysty lubującego się w kunsztownych, choć niestroniących od minimalizmu układach dźwiękowych. To druga „symfonia industrialna” autora; poprzednia została stworzona w 2018 roku na 150-lecie miasta Chorzowa. Instrumenty orkiestry wchodzą w niej w symbiozę z dźwiękami już nagranyymi. Są to dźwięki Wrocławia, a więc jego audiosfera.

Utwór obejmuje pięć części. W pierwszej i drugiej słyszymy temat, którego struktura oparta jest na dacie nadania praw miejskich stolicy Śląska, a więc liczbie 1214. Część trzecia i czwarta wysyłają słuchacza do czasów, gdy po Wrocławiu zaczęły jeździć elektryczne tramwaje – a więc w rok 1893. Nawiązując do gatunku walca, kompozytor pragnie tu usymbolizować obracanie się kół pojazdów szynowych. Później stosuje inny – jak powiedzieliby semiotycy – muzyczny ikon, przywołuje bowiem dźwięk dzwonka tramwajowego. Z kolei ostatnia część przypomina o dacie 29 czerwca 1945 roku, a więc dniu pierwszego powojennego koncertu Filharmonii Wrocławskiej. Następuje tu – poprzez odniesienie do symboli miasta i orkiestry jako do środowisk opartych na współpracy – synteza materiału muzycznego.

Oprócz nagrań pochodzących z tramwaju integralną częścią symfonii są też obrazy z podróży przez stolicę Dolnego Śląska. W całej kompozycji Wesołowski nawiązuje do witalistycznych metafor budzącego się życia i tętna miasta, w muzyce szczególnie

modnych w pierwszej połowie XX wieku, dlatego pod względem dźwiękowym należy spodziewać się motorycznych, złożonych faktur o charakterze perpetuum mobile. I choć odwołanie do industrii w *Symfonii* ma świeżą, współczesną twarz, to wybrany przez niego środek lokomocji zdaje się uśmiechem w stronę Haliny Koterbskiej, która na początku lat pięćdziesiątych śpiewała: „mkną po szynach niebieskie tramwaje...”.

Concerto Rosso Hanny Kulenty powstało w 2017 roku, również dla metaduetu Atom String Quartet i NFM Orkiestry Leopoldinum. Tytuł jest oczywiście kalamburem nazwy barokowego gatunku muzycznego – concerto grosso. Autorka wyjaśniała jego sens, odwołując się do czerwonego wina: jego kieliszek przekształca rzeczywistość. O takie przekształcenie konwencjonalnych muzycznych zależności między techniczną stroną muzyki a wywoływanych przez nią emocji (przy zachowaniu abstynencji naturalnie) właśnie chodzi. Kulenty nazywa tę technikę musique surréaliste, gdyż piękno rozgrywa się w niej na poziomie abstrakcji – chodzi o nieustanne nieustanne zaginanie się biegu muzyki względem kierunku, którego objęcia spodziewamy się, słuchając.

W obsadzie, a więc zestawieniu orkiestry z kwartetem smyczkowym bez trudu rozpoznamy „realistyczny” już ślad barokowej konwencji. Kompozycja Kulenty w dużej mierze zapisana jest nutowo, choć pozostawia szerokie pole do improwizacji specjalizującemu się w niej kwartetowi Atom. W *Concerto Rosso* stale spotykamy się z niespodziewanym, a racjonalny aparat percepcji wciąż się gubi. Dzieje się więc zupełnie inaczej niż u kreślącego linie proste Wesołowskiego. Znajdujemy się na powierzchni fraktalu, jedną nogą na „jakby” Podhalu, a drugą „jakby” na Warszawskiej Jesieni, a poza tym „wszędzie indziej”.

Programu wieczoru dopełnią kompozycje muzyków Atom String Quartet, który – jak wiadomo – łączy możliwości zespołu improwizującego (w różnych stylach) oraz grającego klasykę (również w stylach różnych). W ramach niniejszego wprowadzenia można jedynie zaznaczyć, jak szerokie spektrum muzycznych barw oferują nam instrumentalności, z których każdy jest kompozytorem. Na przykład *Fale* Lenczowskiego rozpoczynają się od baśniowego pizzicato, które okazuje się jedynie pretekstem do rozsnucia rozkołysanego pejzażu, w oczywisty sposób nawiązującego do migotliwego obrazu morza. W rzeczonym minimalistycznym morzu odzywają się barokowe motywy, a wiolonczelista swobodnie snuje swoją opowieść na tle nieustannie zmieniającego się krajobrazu.

W *Cosmosie* Smoczyńskiego cisza, przedziwne glissanda i atonalny materiał sugerują przestrzeń międzygwiazdną. Pole grawitacyjne jest zaniedbywalne. Zwolennicy teorii wielkiego projektu usłyszą w *Cosmosie* – zgodnie z greckim znaczeniem tego słowa – porządek właśnie. Ale może to ulotne, lokalne anomalie życia w we wszechświecie powszechnie dążącym do entropii i rozpadu? Wśród owych muzycznych światów, na pewnej planecie, jest i Polska! W tej samej przestrzeni kosmicznej, w utworze Krzysztofa Lenczowskiego, rozbłyska *Supernova*. Mgławica, którą obserwujemy, ma kształt symetrycznych spirali, do których porównać można części skrajne utworu. Partia środkowa może kojarzyć się z kolei z (zaskakująco konwencjonalnym!) tańcem atomów wodoru podczas termojądrowej reakcji fuzji. Wreszcie – czy kwartet otoczony orkiestrą smyczkową nie przypomina promieniującej światłem gwiazdy?

Podczas koncertu zabrzmiały dwa dzieła Dawida Lubowicza: *Za wcześnie* oraz *Ballada o śmierci Janosika*. To drugie utrwalone zostało w albumie *Made in Poland* z 2019 roku, który jest świadectwem kolejnego spotkania muzyków, a stanowi przebojowe, witalistyczne epitafium wykorzystujące dobrze znane polskim słuchaczom skojarzenie skrzypiec z muzyką góralską. Góralszczyzna jest jednak przełamana rytmicznymi i melodycznymi środkami muzyki jazzowej. Z kolei pierwsza z kompozycji, *Za wcześnie*, przypomina smutny, elegijny pejzaż – czy tytuł odnosi się może do zbyt wczesnej pobudki w ciemny, zimowy poranek? Partia środkowa może dodatkowo zasmucić słuchacza rodzajem barokowej arii.

Melody of the Praire altowiolisty Michała Zaborskiego to nie utwór o rajdzie na koniu z lassem w dłoni, ale również refleksyjna, minimalistyczno-medytacyjna kantylena. W rozległym pejzażu, jaki rozsnuwają przed słuchaczami członkowie orkiestry, soliści patrzą w przestrzeń i zastanawiają się nad kwestiami najważniejszymi. Preria w środkowej partii kompozycji zdaje się opowiadać swoją filozofię życia. Gdy słuchamy uważnie, krajobraz się przemienia. Podobno po tym rozpoznać można na prawdę wielkich muzyków.

SZYMON ATYS

21.02 piątek, 19.00
NFM, Sala Główna ORLEN

ÉLAN VITAL



Pascal Rophé, fot. Marc Roger

Pascal Rophé – dyrygent
Angela Hewitt – fortepian
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Egmont – uwertura op. 84 [10']

Robert Schumann (1810–1856)

Koncert fortepianowy a-moll op. 54 [30']

I. *Allegro affettuoso*

II. *Intermezzo: Andantino grazioso*

III. *Allegro vivace*

Ludwig van Beethoven

VII Symfonia A-dur op. 92 [40']

I. *Poco sostenuto* – *Vivace*

II. *Allegretto*

III. *Presto*

IV. *Allegro con brio*

Trzy kompozycje, których wykonanie zaplanowano podczas koncertu, to dzieła emanujące witalną mocą. Dwa wieki temu była ona potrzebna do ich stworzenia. Dziś możemy jej zaczerpnąć, pozwalając pokierować naszą wyobraźnią NFM Filharmonii Wrocławskiej pod batutą francuskiego dyrygenta Pascala Rophé. W *Koncertie fortepianowym* Roberta Schumanna partię solową wykona Kanadyjka Angela Hewitt. Podczas X Konkursu Chopinowskiego w 1980 roku uhonorowano ją wyróżnieniem, przepustkę do międzynarodowej kariery stanowiło dla niej jednak odniesione pięć lat później zwycięstwo w Toronto International Bach Piano Competition.

Zlecenie napisania muzyki do tragedii Johanna Wolfganga von Goethego zatytułowanej *Egmont* Beethoven otrzymał w 1809 roku. Był to czas, w którym przeżywał on prawdziwy rozkwit sił twórczych i już 15 czerwca następnego roku wystawiono tę sztukę z przygotowanymi przez niego kompozycjami. Hrabia Egmont – historyczna, szesnastowieczna postać, o której traktuje sztuka – był namiestnikiem Flandrii znajdującej się wówczas pod władzą hiszpańskich Habsburgów. Wziąwszy udział

w buncie przeciwko obcemu panowaniu i nie skorzystawszy z okazji do ucieczki, został schwytany i stracony. Epizod ten był początkiem wojny osiemnastowiecznej. Efektem konfliktu było uzyskanie przez Niderlandy niepodległości. Beethoven, jako indywidualista o republikańskich zapatrywaniach, bez wątpienia utożsamiał się z tytułowym bohaterem. „Czytając to dzieło, przeżywałem i przeżywałem je tak samo głęboko i serdecznie jak Pan” – deklarował w liście do autora tekstu. Spośród napisanych na potrzeby dramatu utworów jedynie uwertura trafiła jednak do wykonawczego kanonu. Muzyka jest w niej tak sugestywna, że nawet znając zaledwie zarys akcji tragedii, do której miała stanowić wstęp, można ją czytać jak przedstawiający tę historię symfoniczny poemat. Otwierające kompozycję mocno osadzone akordy reprezentowałyby surową władzę uciskającą nadmorską krainę, której ówczesny pejzaż znamy z obrazów Pietera Brueghla. Smutna melodia po nich następująca byłaby natomiast lamentem ciemionych mieszkańców tego terytorium. Skarga ta przekształca się następnie w pełen determinacji temat allegro. Cichnące akordy przed kodą zapowiadać miały śmierć bohatera, sama koda natomiast – pogodna i heroiczna – to, że jego poświęcenie ostatecznie przyniesie wolność, nie idąc na marne.

Kiedy Robert Schumann skomponował w 1840 roku *Fantazję a-moll* na fortepian i orkiestrę, nad utworem również zawisła groźba zmarnotrawienia. Autor próbował nim zainteresować trzech wydawców, za każdym razem spotykając się z odmową. Sytuacja zmusiła go do rozbudowy dzieła i dopisania dwóch dodatkowych części. Tak właśnie *Fantazja* zamieniła się w *Koncert fortepianowy a-moll* – jedyną kompozycję w tym gatunku ukończoną przez Niemca. Utwór, prawykonany przez Clare Schumann – żonę kompozytora – 4 grudnia 1845 roku w Dreźnie, ma dziś status kanoniczny. Schumann podjął w nim dialog z odziedziczoną tradycją koncertu instrumentalnego, ograniczając znaczenie czynnika wirtuozowskiego i poszukując nowych ścieżek rozwoju tej formy. Partia fortepianu jest ściśle spleciona z orkiestrą. Otwierająca część zachowała zatem wiele ze swobodnej postaci fantazji, którą była pierwotnie. Eskpozycję od przetworzenia – a więc elementy klasycznej formy allegro sonatowego – oddziela tu chociażby epizod w tempie andante. Główny temat części pierwszej (dźwięki C-H-A-A), wprowadzony po trzech taktach, jest prawdopodobnie zakodowanym imieniem Chiara – włoską wersją imienia pani Schumann. Pojawia się on w różnych postaciach, reprezentacjach jakby różnych stanów ducha. Kolejna część, najkrótsza, jest wstępem do finału. Rozpoczyna ją dialog solisty z orkiestrą, potem jednak odpowiedzialność za prowadzenie melodii spoczywa na smyczkach. Zanim attacca rozpocznie się ostatnia część *Koncertu*, Schumann przypomina jeszcze temat Clary. Finał też zresztą inicjuje bliźniaczo podobna do niego myśl. Drugi temat

to popis kompozytorskiej kreatywności w zakresie rytmu, będący przy okazji pułapką zastawioną na wykonawców, która ponoć okazała się problemem dla samego Felixa Mendelssohna Bartholdy'ego dyrygującego wykonaniem utworu w Lipsku w styczniu 1846 roku.

W VII *Symfonii* Ludwiga van Beethovena Robert Schumann usłyszeć miał „ceremonię zaślubin wiejskiej pary”, Romain Rolland natomiast trafniej określił ją jako „orgię rytmu”. Mistrz z Bonn napisał utwór po przerwie w tworzeniu większych dzieł, spowodowanej chaosem, jaki zapanował w Europie w wyniku wojen napoleońskich. Artysta stworzył *Symfonię* na przełomie 1811 i 1812 roku, dochodząc do siebie po chorobie w uzdrowisku w Cieplicach w Czechach. Spotkał tam – jedyny raz w życiu – Goethego. Nie wiadomo, czy pisarz podzielił się z nim swoją opinią na temat muzyki do *Egmonta*, którą mistrz z Bonn skomponował dwa lata wcześniej; pewne jest za to, że artyści się nie polubili. Autor *Cierpień młodego Wertera* napisał potem do przyjaciela, że Beethoven sprawił na nim wrażenie nieokiełzanego. Ten wyraził opinię, że wszechstronny literat „rozkoszował się dworską atmosferą o wiele bardziej niż to przystoi poecie”. Przyczyny odpychającego zachowania kompozytora Goethe upatrywał w pogarszającym się słuchu Beethovena. Zaskakiwać może więc, że stworzone w tym okresie dwie symfonie należą do najpogodniejszych dzieł ich twórcy. VII *Symfonię*, podobnie jak *Koncert fortepianowy* Schumanna, otwiera orkiestrowe uderzenie forte. Następuje potem rozbudowany wstęp, z początku liryczny i pełen spokoju. Ekspozycji właściwego tematu towarzyszy zmiana tempa. To on, mimo obecności myśli pobocznej, dominuje w tym przepełnionym radością otwarciu, podobnie jak stale obecny, pogodny, taneczny puls. Równie ważną rolę rytm – w tym przypadku hipnotyzujący, o daktylicznym charakterze – ma do odegrania w utrzymanej w mollowej tonacji drugiej części dzieła. Pozwala on uporządkować tę dość zawiłą strukturę, nadając jej jednocześnie charakter marsza żałobnego czy – jak twierdził, bardziej być może zbliżając się do prawdy, Stanisław Haraschin – dostojnej procesji ofiarniczej. Po niej pojawia się radosne scherzo z powtórzoną dwukrotnie środkowym triem. Ono również ukazuje sacrum w jego dynamicznym, wspólnotowym wymiarze: Beethoven miał bowiem wykorzystać jedną z pieśni śpiewanych w Austrii przez pielgrzymów. W finale dionizyjska energia scherza wtłoczona bez szkody w formę sonatowego allegra ulega jeszcze wzmożeniu. Całość wieńczy koda, w której uniesienie osiąga już poziom nieprzytomnego wręcz, euforycznego szału.

22.02

sobota, 18.00
NFM, Sala Czerwona

SIMPLE SYMPHONY



Alexander Sitkovetsky, fot. Łukasz Rajchert

Alexander Sitkovetsky – skrzypce solo, kierownictwo artystyczne

NFM Orkiestra Leopoldinum

Timothy Ridout – altówka

Mateusz Łyżwa* – bas

Elżbieta Stypułkowska-Kafka* – fortepian

NFM Orkiestra Leopoldinum

Program:

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Non più andrai – aria z opery *Wesele Figara* KV 492 [4']*

In diesen heiligen Hallen – aria z opery *Czarodziejski flet* KV 620 [5']*

Benjamin Britten (1913–1976)

Vigil – pieśń ze zbioru *Tit for Tat* [2']*

The Ash Grove – aranżacja pieśni ludowej [3']*

Simple Symphony op. 4 [18']

I. *Boisterous Bourrée*

II. *Playful Pizzicato*

III. *Sentimental Saraband*

IV. *Frolicsome Finale*

Lachrymae na altówkę i smyczki op. 48a [17']

Wolfgang Amadeus Mozart

Symfonia koncertująca Es-dur na skrzypce i altówkę KV 364 [33']

I. *Allegro maestoso*

II. *Andante*

III. *Presto*

*Występ w ramach programu NFM Promuje wspierającego młodych artystów z Dolnego Śląska, który zrealizowany jest z okazji obchodów dziesięciolecia Narodowego Forum Muzyki.

Prostopota – jedna z podstawowych kategorii estetycznych w muzyce – ma niekwestionowanego patrona, a jest nim klasyk klasyków: Wolfgang Amadeus Mozart. W XX wieku, kiedy artyści poszukiwali piękna poza romantyczną, niedefiniowalną „głębią”, próbowali podążać jego śladem. Na różne sposoby prostotę odkrywał też na przykład Benjamin Britten, którego łączyła z wiedeńczykiem instynktowna łatwość tworzenia.

W XIX i wczesnym XX wieku Mozart uchodził za geniusza (traktowanego na romantyczny wzór, niezwykle poważnie), a jego reputacja cudownego dziecka biegłego w boskim pięknie służyła do poskramiania ego i „srowadzania na ziemię”. Niech podkreśli to przypisywana różnym znanym postaciom anegdota. W jej ramach zazwyczaj starszy kompozytor o reputacji mistrza poucza młodszego: „Mając dwadzieścia lat mówiłem dumnie »Ja i Mozart«, w wieku czterdziestu lat raczej »Mozart i ja«, a dziś nieśmiało mówię tylko: »Mozart«”. Nie ma – bo być nie może – geniusza równego Mozartowi, który mógłby z taką łatwością i intuicją pisać dzieła równie genialne, jak nieśmiertelne.

Simple Symphony, a więc „prosta symfonia”, jest dziełem, w którym Britten prowadzi dialog z sobą samym w czasie dorastania. Dwudziestoletni artysta zdobył się na gest, który nazwać można autoironicznym. Skompilował bowiem utwór z materiału stworzonego przez siebie, gdy był w wieku od dziewięciu do dwunastu lat, w każdym przypadku dokładnie wskazując, jakie jest źródło, a poszczególnym częściom nadał zabawne nazwy oparte na aliteracji. W tłumaczeniu na polski brzmią one mniej więcej tak: *Porywiste bourrée*, *Żartobliwe pizzicato*, *Sentymentalna sarabanda* oraz *Swawolny finał*. Cykl można potraktować jako utwór neoklasyczny, dążący do Mozartowskiej prostoty – choć jednocześnie „szkolne” utwory każdego kompozytora eksplorują dawne techniki pracy nad materiałem muzycznym. Żadna z części nie reprezentuje wprost konkretnej epoki, ale uwagę zwrócić można na topikę pastoralną w pierwszej z nich i późnoromantyczną tęsknotę ubraną w szatę dawnego tańca w części trzeciej. *Pizzicato* w drugiej przywołuje na myśl Beethovena, a wyrazowość finału – stylizację Ravela. Symfonia została prawykonana w roku 1934. Byłże Britten również „cudownym dzieckiem”, tyle że w mocniej stąpającej po ziemi epoce? Z Mozartem z pewnością łączyło go również poczucie humoru.

Kolejny utwór Brittena, dojrzały, bo skomponowany w latach pięćdziesiątych, stanowi dialog z renesansowym angielskim kompozytorem i lutnistą, Johnem Dowlandem. Jego znane *Lachrimae albo siedem łez* to zbiór melancholijnych pawan (gatunek dawnego

wolnego tańca) wydanych w 1604 roku. U Brittena *Lachrymae* reprezentuje Dowlanda jako takiego – słynął on bowiem właśnie z żałobnego, melancholijnego tonu swoich kompozycji. Utwór Brittena jest w ścisłym ujęciu wariacjami na temat pieśni *If my complaints could passions move* autora cyklu. Wariacje są prowadzone na sposób ascetyczny, prosty, a materiał został przekształcony tak głęboko, że wyjściową pieśń rozpozna chyba tylko kolega po fachu twórcy. W całości słyszymy ją nie – jak każe tradycja – na początku, ale dopiero w ostatnich taktach. Dzieło oryginalnie przeznaczone na altówkę (instrument samego kompozytora) i fortepian Britten zorkestrował w ostatnim roku swojego życia.

Po przerwie do głosu dojdzie muzyka klasyka klasyków, Wolfganga Amadeusa Mozarta, który również grywał na altówce. Zabrzmi wówczas jedyna symfonia koncertująca, jaka wyszła spod jego pióra (choć z punktu widzenia późniejszej ewolucji gatunku kompozycję powinniśmy raczej nazwać koncertem podwójnym). Utwór skomponowany został w Salzburgu na przełomie 1779 i 1780 roku. Niedługo przedtem Mozart wybrał się na wycieczkę do Mannheimu i Paryża, gdzie poznał mniej nudne przestrzenie twórczości muzycznej niż te panujące na dworze arcybiskupim w Salzburgu. Jego pracodawca wkrótce go zwolnił, co – jak wiadomo – wyszło mu na dobre i o czym powinni pamiętać wszyscy ci, którzy boją się odejść z pracy.

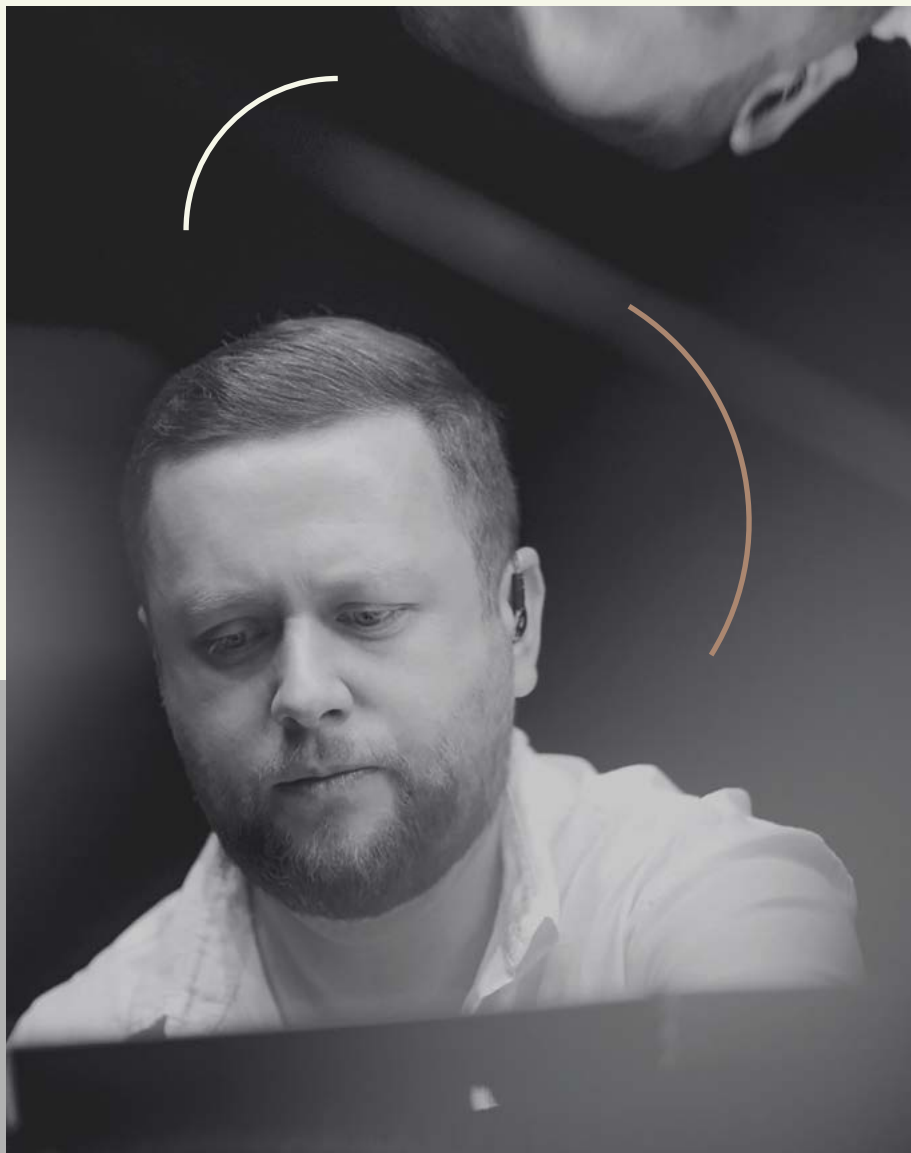
Symfonię otwiera ekspozycja orkiestry zaiste godna określenia „maestoso”. Część środkowa – a to u Mozarta wyjątkowe – utrzymana jest w trybie mollowym. Trzeba naprawdę uważać, by słuchając jej, nie ulec iluzji przebywania właśnie na przedstawieniu operowym. Szeroko zakrojone frazy solowe oddziałują tu bowiem z mocą popisowych operowych arii. Finałowe rondo ma melodię bardziej instrumentalną, a przy tym niezwykle radosną. Zwraca tu uwagę interesująca harmonicznie kadencja umieszczona pod koniec części kupletowej. W całej formie dwa instrumenty solowe przede wszystkim prowadzą dialog w ramach bliźniaczych wypowiedzi. Pod koniec pierwszego i drugiego ogniwa pojawi się zakomponowana na dwa instrumenty kadencja wirtuozowska.

Niewątpliwie *Symfonia koncertująca* jest materiałem, nad którym stawiać można patetycznie skrojone tezy o geniuszu Mozarta. Czy jednak należy nazwać ją „prostą”? Jak się zdaje – dopiero w kontekście tego, co działo się w muzyce, gdy mistrz odszedł z tego świata.

22.02

sobota, 19.00
NFM, Sala Główna ORLEN

COINCIDENCE



Paweł Tomaszewski, fot. Joanna Siwiec

Szymon Bywalec – dyrygent
Paweł Tomaszewski – fortepian
Bernard Maseli – marimba
Wojciech Myrczek – wokal
Marek Podkova – saksofon tenorowy
Jerzy Małek – trąbka
Andrzej Świąs – kontrabas, gitara basowa
Marcin Jahr – perkusja
Orkiestra Symfoniczna Filharmonii im. Mieczysława Karłowicza w Szczecinie

Program:

Materiał z płyty *Coincidence*

Paweł Tomaszewski (ur. 1983)

Przypadek [27']

Three Crowns [50']

Coincidence to tytuł wydanego w 2023 roku albumu Pawła Tomaszewskiego – kompozytora, pianisty i aranżera związanego z polską sceną muzyki jazzowej. Artysta zawarł na nim dwie rozbudowane suity – *Three Crowns* oraz tytułową *Coincidence* – nagrane we współpracy z muzykami Orkiestry Symfonicznej Filharmonii im. Mieczysława Karłowicza w Szczecinie pod batutą maestra Szymona Bywalca oraz czołowymi instrumentalistami rodzimej muzyki jazzowej. Kompozycje te koncentrują w sobie pełnię orkiestrowego tembru wzbogaconą ilustracyjnym charakterem; impulsem do ich stworzenia stały się zaś zdobycze polskiej kinematografii oraz jedna ze średniowiecznych legend. Tomaszewski podkreśla: „Muzyka, która wypełniła płytę, jest moją osobistą wizją na połączenie świata muzyki improwizowanej z kolorystyką cechującą muzykę symfoniczną”.

Początki Orkiestry Symfonicznej Filharmonii w Szczecinie sięgają 1948 roku. Dziś liczy ona ponad dziewięćdziesięciu znamienitych muzyków, którzy tworzą jeden z bardziej prestiżowych zespołów tego rodzaju w Polsce. Przez ponad siedem dekad artyści koncertowali zarówno w kraju, jak i poza jego granicami, między innymi we Włoszech, Belgii, Danii, Hiszpanii, dawnej Czechosłowacji czy w Niemczech, gdzie wystąpili na

estradach sal koncertowych berlińskiego Konzerthausu oraz Filharmonii Berlińskiej. Przez lata Szczecińscy Filharmonicy występowali z takimi znakomitościami, jak Misha Maisky, Krystian Zimerman, Bomsori Kim, Alena Baeva, Branford Marsalis, a także Dina Yoffe. Zespół współpracował też z cenionymi dyrygentami: Antonim Witem, Jerzym Maksymiukiem, Jackiem Kaspzykiem czy Michałem Nesterowiczem. Bliska więź łączyła jego członków także z Krzysztofem Pendereckim, który prowadził ich podczas wykonania *Requiem Polskiego* oraz *Siedmiu Bram Jerozolimy* jego pióra. Orkiestra Symfoniczna Filharmonii w Szczecinie ma w swym dorobku także wiele rozmaitych nagrań płytowych. Na szczególną uwagę zasługuje bez wątpienia album *Coincidence* z utworami Pawła Tomaszewskiego, nominowany do nagrody polskiego przemysłu fonograficznego Fryderyk 2024 w kategorii album roku – jazz. Kompozycje te stworzone zostały na specjalne zamówienie zespołu.

Paweł Tomaszewski jest profesorem Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, a także dziekanem Wydziału Jazzu i Muzyki Rozrywkowej. W sezonie artystycznym 2021/2022 był artystą-rezydentem Filharmonii w Szczecinie. Pianista i kompozytor oczarował wówczas słuchaczy zachodniopomorskiej instytucji, a wyjątkowym podsumowaniem jego rezydentury jest właśnie płyta, o której mowa. Do udziału w projekcie zakładającym realizację zawartych na niej kompozycji zaproszeni zostali czołowi muzycy polskiej sceny jazzowej: Bernard Maseli, Wojciech Myrczek, Jerzy Małek, Marek Podkova, Andrzej Świąś, Marcin Jahr, a także amerykański gitarzysta Mark Lettieri. Przewodniczył im Szymon Bywalec – uznany polski dyrygent.

Temat przewodni suity jazzowej *Przypadek* zaczerpnięty został z jednego z utworów Wojciecha Kilara do filmu Krzysztofa Kieślowskiego o tym samym tytule. Suita swoją światową premierę miała w Filharmonii w Szczecinie dokładnie w czterdziestą rocznicę wybuchu stanu wojennego. Jest ona hołdem oddanym tej polskiej produkcji z 1981 roku, a jej motyw przewodni stanowi swoiste spoiwo pomiędzy nowo powstałymi pięcioma częściami składającymi się na całość dzieła. Podobnie jak fabuła w filmie *Przypadek*, jest to muzyczna ilustracja stanów emocjonalnych oraz dylematów egzystencjalnych człowieka. *Three Crowns* natomiast jest suitą na orkiestrę symfoniczną, sekstet jazzowy oraz głos solowy. Inspiracją powstania kompozycji była legenda o św. Kindze – księżnej, która uciekając przed Tatarami, zrzuciła swą koronę, a w miejscu tego zdarzenia wyrosły trzy skalne szczyty i to one powstrzymały najeźdźców; dla upamiętnienia tego cudu najwyższe wzniesienia Pienin nazwano Trzema Koronami. Kompozycja w wielu elementach nawiązuje do liczby trzy: od trzyczęściowej budowy formalnej poczynawszy, przez zestawienia instrumentów

w orkiestracji, a na szczegółowych rozwiązaniach w zakresie rytmu, melodii oraz harmonii skończywszy. Tekst napisany przez Pawła Tomaszewskiego do fragmentów wokalnych jest paralełą pomiędzy legendą a codziennością, w której zrzuciwszy z siebie ciężar wygórowanych oczekiwań i ambicji, jesteśmy w stanie poznać swoje duchowe wnętrze oraz odnaleźć istotę życia.

MARCELINA WERNER-ŚLIWOWSKA

23.02 niedziela, 12.30
NFM, Sala Kameralna

TZIGANE – MATINÉE



Duo Viaggante, fot. Karol Sokotowski

Duo Viaggiante:

Aleksandra Głuch – skrzypce

Justyna Hebda – harfa

Program:

Arvo Pärt (ur. 1935)

Fratres [10']

Bernard Andres (ur. 1941)

Algues [13']

Camille Saint-Saëns (1835–1921)

Fantazja op. 124 [15']

Ignacy Wojciechowski (ur. 1997)

Conversensation [10']

Maurice Ravel (1875–1937)

Tzigane (oprac. na skrzypce i harfę: A. Głuch, J. Hebda) [10']

Duo Viaggiante to wyjątkowy zespół, który tworzą dwie instrumentalistki młodego pokolenia: skrzypaczka Aleksandra Głuch oraz harfistka Justyna Hebda. Podczas *matinée* w ich wykonaniu zabrzmiały barwne dzieła jednych z największych francuskich twórców z początku ubiegłego stulecia – Camille'a Saint-Saënsa i Maurice'a Ravela – oraz bliższe współczesności kompozycje takich artystów, jak Bernard Andres i Arvo Pärt.

„Porównałbym moją muzykę do białego światła, które zawiera w sobie wszystkie barwy. Jedynie pryzmat może je rozdzielić i ujawnić. Tym pryzmatem jest dusza słuchacza” – opisuje swoje dzieła Arvo Pärt, jeden z najważniejszych obecnie europejskich przedstawicieli muzyki nowej. Obchodzący w bieżącym roku dziewięćdziesiąte urodziny kompozytor początkowo tworzył w nurcie bliższym neoklasycyzmowi, szybko jednak odnalazł przestrzeń również na eksperymenty ze zdobyczami muzycznej awangardy. Jego dzieła trudno wtłoczyć w sztywne ramy, ponieważ odbiegają od ogólnie przyjętych konwencji. Z początkiem lat sześćdziesiątych zaczął zagłębiać się w struktury o charakterze aleatorycznym i dodekafonicznym, jednak prawdziwy przełom dla jego języka kompozytorskiego miało przynieść dopiero kolejne dziesięciolecie. Pärt stworzył wówczas autorską, oryginalną technikę *tintinnabuli*

(łac. 'dzwonki') nawiązującą do właściwości akustycznych dzwonów. Opiera się ona w głównej mierze na strukturze złożonej z trójdźwięków i pochodów gamowych. Utwory powstałe w tym stylu cechują się kontemplacyjnym charakterem, bije od nich zarazem pewnego rodzaju hipnotyzujący spokój. *Fratres* (łac. 'bracia') z 1977 roku to jedna z pierwszych kompozycji stworzonych z wykorzystaniem tintinnabuli. Na kanwie jej partytury artysta dokonuje syntezy segmentów o tak wirtuozowskim, jak i medytacyjnym brzmieniu urozmaiconym złożonymi, subtelnie przenikającymi się harmoniami. I choć dzieło pierwotnie napisane było na skrzypce i fortepian, Pärt po wielokroć przearanżowywał je na rozmaite składy, podkreślając, iż esencja zawarta w jego muzyce powinna pozostawać niezmienna w zależności od zastosowanego instrumentarium. Artystki zinterpretują utwór w wersji na skrzypce i harfę.

Postacią szczególną dla rozwoju literatury muzycznej przeznaczonej na drugi z wymienionych instrumentów jest Bernard Andres – współczesny francuski kompozytor i harfista zaledwie kilka lat młodszy od wcześniej przywołanego artysty. Swoją twórczością wywarł istotny wpływ na kolejne pokolenia adeptów harfistyki, poszerzając repertuar o dzieła dogłębnie eksplorujące brzmienie harfy. Ukazał niejednoznaczny potencjał, jaki tkwi w jej na pozór delikatnym tembrze, opracowując wiele zróżnicowanych, specyficznych technik gry – w tym kilku rodzajów glissand czy tzw. dźwięków ksylofonicznych. Wypracowane środki wykorzystał w cyklu *Algues* z 1987 roku, a więc zbiorze siedmiu miniatur przeznaczonych oryginalnie na harfę i obój, flet lub skrzypce. To w istocie muzyczne igraszki o wdzięcznym, choć niemniej melancholijnym charakterze. Dialogujące ze sobą partie instrumentów, doskonale się dopełniając, tworzą wspólnie syntezę jasnego, finezyjnego brzmienia.

W repertuarze znalazła się także czarująca *Fantazja* op. 124 legendarnego francuskiego twórcy Camille'a Saint-Saënsa, która powstała pod koniec jego życia, w 1907 roku, podczas pobytu na Riwierze Włoskiej. Wydaje się, że malownicze widoki i beztroska aura miejsca miały wpływ na zachwycający brzmieniowo ostateczny kształt dzieła. Jego romantyczna wirtuozeria zyskuje jeszcze więcej dzięki umiętnie dobranemu aparatowi wykonawczemu. Nie bez przyczyny fantazja została przeznaczona na skrzypce i harfę, twórca zadedykował ją bowiem dwóm siostrzom Eisler ćwiczącym swoje umiejętności na owych instrumentach – Clarze i Marianne. Utwór cechuje stosunkowo swobodna struktura z podziałem na kilka sekcji, w których zarówno skrzypce, jak i harfa odmalowują liczne figuracje na kanwie wyjątkowo przejrzystej partytury. W interpretacji Duo Viaggiante zabrzmi tego poranka także kompozycja Ignacego Wojciechowskiego, utytułowanego młodego twórcy blisko związanego

z Wrocławiem. *Conversensation* to dzieło stworzone specjalnie z myślą o instrumentalistkach duetu i prawykonane przez artystki w 2019 roku. Koncert zwieńczy zaś pełna uroku rapsodia *Tzigane* autorstwa jednego z prekursorów impresjonizmu – Maurice'a Ravela. Powstała ona dla pochodzącej z Budapesztu skrzypaczki Jelly d'Arányi, którą kompozytor poznał podczas pobytu w Londynie w 1922 roku. Instrumentalistka wykonywała wówczas jego *Sonatę* na skrzypce i wiolonczelę, a zachwycony jej brawurową techniką Ravel poprosił, by zagrała dla niego kilka węgierskich i cygańskich melodii, co okazało się kluczowe dla koncepcji utworu, która miała zrodzić się wkrótce w umyśle artysty. Echa tego rodzaju muzyki pobrzmiewają właśnie w tym dziele będącym równocześnie barwnym pastiszem typowych dla romantyzmu wirtuozowskich popisów. Jednoczęściową kompozycję rozpoczyna efektowne, rozbudowane solo skrzypiec, zaś przeplatające się później liczne flażolety, tryle czy tremolanda tworzą wspólnie mieniącą się niczym w muzycznym kalejdoskopie, urzekającą całość. Tym razem *Tzigane* zabrzmiał w opracowaniu na skrzypce i harfę autorstwa artystek tworzących Duo Viaggante.

MARCELINA WERNER-ŚLIWOWSKA

27.02

czwartek, 19.00
NFM, Sala Kameralna

TRIO BARRAGÁN



Pablo Barragán, fot. Nikolaj Lund

Trio Barragán:

Pablo Barragán – klarnet

Noa Wildschut – skrzypce

Frank Dupree – fortepian

Program:

Béla Bartók (1881–1945)

Kontrasty na skrzypce, klarnet i fortepian Sz. 111, BB 116 [17']

I. *Verbunkos*

II. *Pihenő*

III. *Sebes*

Paul Ben-Haim (1897–1984)

Berceuse sfaradite na skrzypce i fortepian [4']

Sonata G-dur na skrzypce solo op. 44: II. *Lento e sotto voce* [7']

Claude Vivier (1948–1983)

Pièce pour violon et clarinette [7']

Paul Schoenfield (1947–2024)

Trio na klarnet, skrzypce i fortepian [18']

I. *Freylakh*

II. *March*

III. *Nigun*

IV. *Kozatske*

Béla Bartók

Rumuńskie tańce ludowe Sz. 56 (oprac. J. Dominique) [6']

I. *Joc cu băță*

II. *Brâul*

III. *Pe loc*

IV. *Buciumeana*

V. *Poarga Românească*

VI. *Mărunțel*

VII. *Mărunțe*

Wspólnym mianownikiem wszystkich utworów obecnych w repertuarze koncertu Trio Barragán są nawiązania do tradycji ludowych. Twórcy tych dzieł potrafili pisać muzykę zdecydowanie awangardową, ale jednocześnie nie chcieli odcinać się od korzeni – w rezultacie powstały kompozycje niebanalne, oryginalne i niezwykle nastrojowe. Założycielem zespołu jest urodzony w 1987 roku hiszpański klawecista Pablo Barragán, który zaczął karierę jako członek utworzonej przez Daniela Barenboima West-Eastern Divan Orchestra; fascynuje go także jazz. Pianista i dyrygent Frank Dupree również łączy w swojej działalności zamiłowanie do klasyki oraz jazzu. Holenderska skrzypaczka Noa Wildschut przyszła na świat w 2001 roku, a do jej mentorów należą między innymi Jaap van Zweden, Frank Peter Zimmermann czy Anne-Sophie Mutter.

Pierwszym dziełem w programie są *Kontrasty* Béli Bartóka. Ta trzyczęściowa kompozycja powstała w 1938 roku na zamówienie jazzowego wirtuoza klarnetu, Benny'ego Goodmana i to właśnie jemu oraz skrzypkowi Józsefowi Szigetiemu została zadeedykowana. Wykorzystane w niej rytmy i melodie nawiązują do muzyki węgierskiej – zarówno ludowej, jak i popularnej. Nie brakuje tu także tak charakterystycznych u tego twórcy ubarwiających narrację ostrych dysonansów. Ogniwem pierwsze to *Verbunkos* – stylizacja żołnierskiego tańca, oparta na dwóch prostych tematach. Na jego końcu błyskotliwą, pełną ornamentów kadencję ma klarnet. *Pihenő*, czyli część druga o spokojnym charakterze, rozpoczyna się rozchodzącym się dwugłosem skrzypiec i klarnetu. Kiedy melodia jednego instrumentu wznosi się, w drugim opada, potem dyskretnie w niskim rejestrze dołącza do tej pary fortepian. Uwagę zwraca środkowy odcinek tego ogniw z efektownym wykorzystaniem ornamentów – tryli i tremoland. Cykl wieńczy *Sebes* – efektowny, szybki taniec o rytmach charakterystycznych dla muzyki bułgarskiej, inicjowany przez przestrojone skrzypce, które w późniejszej fazie utworu wykonują rozbudowaną kadencję. Klarnet intonuje melodię przywodzącą na myśl czardasza, a później w partii wszystkich instrumentów pojawiają się także akcenty humorystyczne – takie jak ostre, poprzedzone przednutkami piski w wysokim rejestrze. Po utworze Bartóka zabrzmiały dwa dzieła Paula Ben-Haima – izraelskiego twórcy, który przyszedł na świat w Monachium jako Paul Frankenburger. Kształcił się w Niemczech i przez pewien czas pracował jako dyrygent, ale w 1933 roku, po dojściu nazistów do władzy, wyemigrował na Bliski Wschód i osiadł w Tel Awiwie. W jego twórczości późnoromantyczny język muzyczny łączy się z fascynacją muzyką bliskowschodnią. Tak właśnie jest w przeznaczonej na skrzypce i fortepian pogodnej, śpiewnej *Berceuse sfaradite* z 1945 roku. Jej podstawę stanowi sefardyjska melodia ludowa *Mama yo no tengo visto*. *Lento e sotto voce* to

drugie ogniwo trzyczęściowej *Sonaty G-dur* na skrzypce solo – dzieła z 1951 roku, które powstało na zamówienie Yehudiego Menuhina. Także tutaj uwagę zwraca nieco egzotyczny koloryt tej melancholijnej, tajemniczej muzyki.

Claude Vivier był kanadyjskim kompozytorem. W jego twórczości elementy awangardy łączą się z zainteresowaniem dziełami należącymi do tradycji muzycznych innych niż europejska. Podróżował między innymi po Egipcie, Iranie, Japonii, Tajlandii czy Singapurze i poznawał wówczas lokalne kultury muzyczne. Pozostawił po sobie niewielki dorobek obejmujący czterdzieści osiem kompozycji (w tym operę poświęconą Mikołajowi Kopernikowi). Z pewnością napisałby więcej, gdyby nie zginął w Paryżu w 1983 roku z ręki seryjnego mordercy. *Pièce pour violon et clarinette* to jednoczęściowa kompozycja z roku 1975. Jest to jeden z ośmiu utworów napisanych na zamówienie Tremplin International Competition – kanadyjskiego konkursu dla młodych wykonawców. Celem każdego z dzieł jest zaprezentowanie maestrii technicznej, która łączy się u Viviera z pogłębioną ekspresją.

Paul Schoenfield był izraelskim kompozytorem i pianistą pełnymi garściami czerpiącym w swojej twórczości z muzyki klezmerskiej, którą wpłatał do klasycznych form. Doskonałym przykładem jego stylu jest pełne humoru *Trio* na klarnet, skrzypce i fortepian napisane w 1990 roku. Dzieło składa się z czterech ogniw. Pierwsze to *Freylakh*, czyli radosny chasydzki taniec weselny w metrum 4/4. *March* jest – zgodnie z komentarzem kompozytora – „dziwaczny i nieco diaboliczny”, a powolny, melancholijny *Nigun* odwołuje się do tradycji melodyjnego śpiewu szabasowego, który wykonywany jest bez użycia słów. Ostatnia część, *Kozatske*, to kolejna stylizacja tańca, tym razem z elementami rosyjskiej muzyki ludowej. Koncert zakończą *Tańce rumuńskie* Bartóka. Jest to niewielki zbiór napisany w 1915 roku, a zadedykowany jego przyjacielowi, Jánosowi Busitii. Kompozytor wykorzystał tu siedem melodii pochodzących z Transylwanii, które w oryginale przeznaczone były na instrumenty dęte drewniane i smyczki. Jest to jeden z najchętniej wykonywanych utworów Węgry, choć w porównaniu z wieloma innymi jego dziełami to pozycja dość skromna i mało reprezentatywna dla stylu tego artysty. Obecne są tu jeszcze nawiązania do muzyki późnoromantycznej, a harmonizacja ludowych pierwowzorów jest na tle dorobku Bartóka dość konwencjonalna. Niemniej to muzyka o specyficznym, nieco orientalizującym charakterze, który jest wynikiem zastosowania emblematycznego dla skali cygańskiej interwału sekundy zwiększonej. Dwa tańce rozpoczynające zbiór są szybkie, dwa kolejne umiarkowane, a pozostałe znowu szybkie.

28.02 piątek, 19.00
NFM, Sala Główna ORLEN

SYMFONIA WAGNEROWSKA



Dima Slobodeniouk, vtfot. archiwum artysty

Dima Slobodeniouk – dyrygent
Stefan Dohr – róg
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Richard Strauss (1864–1949)

Serenada Es-dur na instrumenty dęte op. 7, TrV 106 [10']

II Koncert Es-dur na róg i orkiestrę TrV 283 [20']

I. *Allegro*

II. *Andante con moto*

III. *Rondo: Allegro molto*

Anton Bruckner (1824–1896)

III Symfonia d-moll WAB 103 (1889) [60']

I. *Mehr langsam, Misterioso*

II. *Adagio (etwas bewegt), quasi Andante*

III. *Scherzo. Ziemlich schnell*

IV. *Finale. Allegro*

Prawie dwa lata mijają od poprzedniej wizyty w NFM cenionego dyrygenta Dimy Slobodeniouka. Podczas swojego kolejnego spotkania z wrocławską publicznością fiński artysta poprowadzi wykonania dzieł wybitnych późnoromantycznych symfoników – Richarda Straussa i Antona Brucknera. Zuchwalcem, który zmierzy się z partią solisty *II Koncertu Es-dur* na róg i orkiestrę Niemca, jest Stefan Dohr – pierwszy waltornista Filharmoników Berlińskich. Mimo że program koncertu nie wymienia jego nazwiska, trzecim kompozytorem muzyki w nim obecnej będzie Richard Wagner. W wersji *III Symfonii* Brucknera wybranej przez muzyków na ten wieczór znacząco ograniczono liczbę nawiązań do jego oper, jednak miłośnikom tych utworów i tak odniesień do nich nie zabraknie. W epoce, w której powstawały wszystkie te dzieła, uciec od wpływu kompozytora z Bayreuth było bardzo trudno.

Dzięki artystom NFM Filharmonii Wrocławskiej gwiazdę Richarda Straussa będzie nam dane podziwiać w krótkich momentach jej wschodu i zachodu. To wtedy być może najłatwiej patrzeć na nią prosto, to znaczy bez kontekstu treści zanurzonych w pesymistycznej filozofii programów symfonicznych poematów czy operowych librett. Zarówno w młodości, jak i pod koniec życia Niemiec zajmował się bowiem pi-

saniem utworów pozbawionych pozamuzycznych odniesień. Historia muzyki przypisuje im mniejsze znaczenie, nie przeszkadza to jednak w cieszeniu się ich – nierzadką ostatnio – repertuarową obecnością. *Serenadę Es-dur* Strauss napisał jeszcze jako uczeń gimnazjum. Był to jego pierwszy utwór wykonany poza rodzinnym Monachium. Osiemnastolatek sięgnął po gatunek znajdujący się już właściwie w obrębie muzyki rozrywkowej, o tradycji sięgającej jednak połowy XVIII wieku. Jednocześnie utwór emanujący ciepłą barwą instrumentów dętych napisany został z wielkim smakiem. Choć ekspresyjna kulminacja, mająca coś z misterium tremendum i kończąca tu krótkie przetworzenie, zaskakuje w tak zwieszłej formie całości, bez wątpienia zwiastuje symfoniczny geniusz i świadczy o ambicjach młodego jeszcze autora.

Będąc już niemal osiemdziesięcioletnim, starym człowiekiem i komponując w latach II wojny światowej *Koncert na róg*, Strauss z całą pewnością wielokrotnie powracał do wspomnień z okresu dorastania. Na tym niezwykle trudnym do opanowania instrumencie, jakim jest róg właśnie, znakomicie grał ojciec kompozytora – Franz Strauss, przez czterdzieści lat muzyk orkiestry teatru operowego w Monachium. Richard mógł zatem pierwsze szlify swego muzycznego kunsztu zdobywać u jego boku: grywał chociażby w prowadzonej przez ojca amatorskiej orkiestrze Wilde Gung'l i konsultował z nim swoje wczesne kompozycje. Z myślą o Franzu skomponował też, niedługo po *Serenadzie*, I *koncert na róg*. II *koncert* także został zadedykowany Straussowi seniorowi, mimo że zmarł on trzydzieści trzy lata przed tym, jak jego syn rozpoczął pracę nad dziełem. Autor *Kawalera srebrnej róży* oba utwory skomponował w klasycznym trzyczęściowym układzie. W drugim z nich postawił jednak przed solistą nieporównanie wyższe wymagania. Otwierające kompozycję solo waltorni zawiera dużą część materiału motywicznego, z którego utkana jest dostojna i pogodna pierwsza część utworu. Jej forma jest mocno zagmatwana, lecz jeśli się jej dokładnie przyjrzeć, okazuje się, że oparta została na wzorcu tematu z wariacjami. Solista wchodzi tu w fascynujące dialogi zarówno z orkiestrą, jak i z poszczególnymi instrumentami. Zwiastunem rozpoczęcia drugiej części *Koncertu* jest rozmarzony powrót motywu otwierającego dzieło, granego tym razem *tranquillo* przez skrzypce i flet. Kolejne ogniwo rozpoczyna się *attaca* – słyszymy liryczny temat wykonywany przez obój i fagot, podjęty potem przez solistę. Razem z zaskakującą zmianą tonacji w nastroju pojawia się ożywienie: waltorniście wciąż nie będzie brakować okazji do oczarowania słuchaczy kantylenową melodyką. W finałowym rondzie powraca wigor ustępu otwierającego. Koda, w której po raz pierwszy w utworze odezwą się kotły, podsumowuje najważniejsze melodyczne motywy finału. Partia rogu – tu, jak i w zasadzie w całym ogniwie – stanowi dla solisty wyzwanie wręcz karkołomne.

Cytaty z oper Richarda Wagnera, zadedykowanie jej autorowi *Pierścienia Nibelungów*, a w końcu chwytliwy przydomek „Symfonia Wagnerowska” nie zawsze działały na korzyść *III Symfonii* Antona Brucknera. Jeszcze za swojego życia Niemiec był osobą niezwykle kontrowersyjną. Niemal każda postać życia kulturalnego Europy przełomu wieków – niekoniecznie muzycznego – dzieliła się swoją opinią na temat jego sztuki: Thomas Mann, Oscar Wilde, Karl Marx, Lew Tołstoj, oczywiście Friedrich Nietzsche. Nie zawsze były to aprobaty. Na gruncie estetycznym opozycji wobec romantyka przewodził słynny wiedeński krytyk Eduard Hanslick. Kiedy po sukcesie odniesionym w połowie lat osiemdziesiątych XIX wieku przez Brucknerowską *VII Symfonię* dyrygenci zaczęli wracać do jego *III Symfonii* – która jako jedyna była dostępna wówczas w postaci drukowanej – kojarzenie tego utworu z nieżyjącym już Wagnerem stało się jeszcze poważniejszym obciążeniem. Dodatkowo prasa porównywała oba dzieła, podkreślając wyższość tego później powstałego. Bruckner zdecydował więc o konieczności wprowadzenia poprawek do kompozycji, od premiery której miały już wówczas dwie dekady. Zadanie to powierzył swojemu dawnemu studentowi Franzowi Schalkowi, jego prace osobiście jednak nadzorując. Skalę planowanych zmian powstrzymała interwencja samego Gustava Mahlera, który doradzał Brucknerowi przy redakcji poprzedniej wersji utworu, a także wyciągu fortepianowego. W rezultacie kompozytor odrzucił sugestie Schalka, które dotyczyły pierwszych trzech części symfonii, największe modyfikacje pozostawiając w finale. Nowa wersja została prawykonana przez Filharmoników Wiedeńskich 21 grudnia 1890 roku. Ogromny utwór w każdym swoim wymiarze nosi rozpoznawalne piętno symfonicznego geniusza, którym był Bruckner. Z cierpliwością budowniczego piramidy Austriak konstruuje formę dzieła, operując krzywymi dramatycznymi monstualnych rozmiarów. W otwarciu prosty temat grany przez trąbkę wyłania się z mglistych ostinatowych struktur już w piątym takcie. W ekspozycji napotykaemy następnie na całą grupę tematyczną, której daje początek liryczna i pogodna kaskada dźwięków w skrzypcach. W rozbudowanym w ostatecznej wersji utworu fragmencie poprzedzającym przetworzenie Bruckner cytuje *Miserere* z własnej *Mszy d-moll* oraz jeden z tematów *II Symfonii*. W kolejnym ustępie – *Adagio* przepełnionym nastrojem modlitwy – twórca posługuje się kadencją wykorzystywaną przez wiedeńskich kompozytorów muzyki kościelnej, zawartą między innymi w mszach Haydna i Mozarta. To znamienne, jako że komponowaniu ustępu przez Brucknera towarzyszyć miało wspomnienie jego zmarłej matki. W kulminacji *Adagio* usłyszymy jedno z ocalałych po rewizji tekstu kompozycji nawiązań do Wagnera – motyw snu z III aktu *Walkirii*. Kolejna część – *Scherzo* – jest zarazem tanecznie rozkołysana, ale i w swojej dźwiękowej masie przerażająca. W podobnym duchu w finale, poddanym – przypomnijmy –

w drugiej połowie lat osiemdziesiątych XIX wieku największej rewizji, w zaskakujący sposób twórca łączy rytm polki z chorałowymi melodiami blachy. Triumfalne otwarcie ostatniej części stanowi rytmiczne nawiązanie do początku *Symfonii*. Zaprezentowany wówczas temat w pełnej glorii powraca w patetycznej kodzie.

BARNABA MATUSZ

Organizator: NFM – instytucja kultury współprowadzona przez:



Wrocław miasto spotkań



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



DOLNY
ŚLĄSK

Mecenas
Tytułarny NFM:



Mecenasi
NFM:

STRABAG
WORK ON PROGRESS



Partner
strategiczny NFM:

LOKUM
DEVELOPMENT



Partnerzy NFM:



Sudety+
Sudety Plus Offshore

FANUC



CRÉDIT AGRICOLE
EFL LEASING



Partnerzy medialni NFM:

TVP
KULTURA



Polskie Radio
Chopin

