

NFM *10^{lat}*

*Omówienia
koncertów*

marzec
2025

2.03 niedziela, 12.30
NFM, Sala Kameralna

CARMEN FANTASIE – MATINÉE



Grzegorz Skrobiński, fot. Anita Wąsik-Płocińska

Karolina Podorska – skrzypce
Grzegorz Skrobiński – fortepian

Program:

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

I Sonata skrzypcowa D-dur op. 12 nr 1 [20']

I. *Allegro con brio*

II. *Tema con variazioni. Andante con moto*

III. *Rondo: Allegro*

Henryk Wieniawski (1835–1880)

Polonaise brillante A-dur op. 21 [8']

Viktor Kosenko (1896–1938)

Two Pieces op. 4bis: I. Dreams [4']

Franz Waxman (1906–1967)

Carmen Fantasie [11']

Ernest Chausson (1855–1899)

Poème op. 25 [17']

Karol Szymanowski (1882–1937)

Sonata skrzypcowa d-moll op. 9 [20']

I. *Allegro moderato*

II. *Andantino tranquillo e dolce*

III. *Allegro molto, quasi presto*



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

Matinée z udziałem znamenitej skrzypaczki Karoliny Podorskiej – koncertmistrzyni NFM Orkiestry Leopoldinum – i towarzyszącego jej pianisty Grzegorza Skrobińskiego będzie doskonałą okazją do wysłuchania dzieł należących do żelaznego wiolinistycznego kanonu. Muzyczny poranek otworzy wykonanie sonaty ostatniego z klasyków wiedeńskich – Ludwiga van Beethovena, usłyszymy także pełne romantycznej głębi kompozycje Ernesta Chaussona. W programie nie zabraknie także rodzimych akcentów w postaci utworu pióra Henryka Wieniawskiego oraz wieńczącej koncert młodzieńczej *Sonaty skrzypcowej d-moll op. 9* należącego do panteonu największych polskich kompozytorów Karola Szymanowskiego.

Przełom osiemnastego i dziewiętnastego stulecia stanowił dla młodego Ludwiga van Beethovena cenny moment krystalizacji indywidualnego języka kompozytorskiego. Zanim jednak artysta zwrócił się w stronę szeroko pojętej symfoniki, jego dorobek zdominowany był przez gatunek sonaty przeznaczonej na rozmaite obsady – w tym także na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu. Były to pierwsze lata spędzone w Wiedniu, gdzie Beethoven działał nie tylko jako kompozytor, ale i aktywny zawodowo pianista, toteż ogromną rolę w powstałych wówczas utworach odgrywał właśnie fortepian. Jego partia wywierała zazwyczaj znaczący wpływ na konstrukcję całego dzieła, stanowiąc pewnego rodzaju fundament jego schematu formalnego. W *Sonacie skrzypcowej D-dur* wyraźnie uwydatniają się znamiona typowo klasycznego stylu, którego młody twórca uczył się od swego mistrza, Josepha Haydna. Sonatę składającą się z trzech ogniw – *Allegro con brio*, błyskotliwego *Tema con variazioni: Andante con moto* oraz energicznego *Rondo: Allegro* – Beethoven zadedykował Antonowi Salieriemu, wielkiemu wiedeńskiemu kompozytorowi niesłusznie pozostającemu dziś w cieniu Wolfganga Amadeusa Mozarta.

Polonaise brillante A-dur op. 21 jest z kolei jedną z ostatnich kompozycji Henryka Wieniawskiego. Polski wirtuoz skrzypiec stworzył dwa tego rodzaju utwory i o ile pierwszy z nich – *Polonaise brillante D-dur* na skrzypce i fortepian op. 4 – to dzieło typowo młodzieńcze, o tyle efektowny polonez, który zostanie wykonany podczas koncertu, prezentuje styl dojrzałego, ukierunkowanego już twórczo kompozytora. Powstał w dwóch wersjach: na skrzypce i orkiestrę oraz na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu. Prawykonanie jego wersji orkiestrowej odbyło się 17 marca 1870 roku w Teatrze Wielkim w Petersburgu, jednak już dwa miesiące później, podczas jednego z majowych koncertów sam autor zinterpretował go wraz z bratem Józefem

przy fortepianie. Polonez ten stanowi przykład typowo wirtuozowskiego, niezwykle efektownego dzieła, zwłaszcza w zachwycającej perlismy przebiegami partii solisty. Szczególną sympatią musiał darzyć go sam Wieniawski, ponieważ chętnie włączał ów utwór do repertuaru swoich występów.

W podobnym czasie powstało *Poème* op. 25 Ernesta Chaussona, napisane na prośbę belgijskiego geniusza skrzypiec Eugène'a Ysaÿe'a. „Nie bardzo wiem, od czego zacząć tworzenie koncertu, które jest ogromnym przedsięwzięciem, zadaniem dla samego diabła. Ale poradzę sobie z krótszą pracą. Będzie w bardzo swobodnej formie z kilkoma fragmentami przeznaczonymi na skrzypce solo” – pisał Chausson w jednym z listów do artysty. Jak się później okazało, poradził sobie doskonale, czego dowodzi nieprzemijająca popularność *Poème*. Niewielkie, od pierwszych dźwięków zachwycające subtelnością brzmienia dzieło utrzymane jest w rapsodycznym nastroju. Wśród skrzypków porównywalną estymą cieszy się również *Carmen Fantasie* Franza Waxmana – urodzonego w dzisiejszym Chorzowie amerykańskiego twórcy muzyki filmowej, zdobywcy dwóch Oscarów i laureata Złotego Globu. Utwór ten jest bodajże jego najbardziej znanym dziełem, które powstało jako fragment ścieżki dźwiękowej do filmu *Humoreska* z 1946 roku. Wirtuozowska kompozycja zgodnie z tytułem opiera na żywiołowych tematach słynnej opery Georges'a Bizeta *Carmen*.

Muzycy sięgną także do spuścizny Viktora Kosenki – jednego z najważniejszych ukraińskich kompozytorów pierwszej połowy ubiegłego stulecia – wykonując *Dreams* ze zbioru *Two Pieces* datowanego na 1919 rok. Jest to w istocie jeden z pierwszych, jeszcze młodzieńczych cykli tego typu, które wyszły spod pióra artysty dopiero eksplorującego możliwości swego warsztatu twórczego. W utworze wyraźnie czerpie on z estetyki romantyzmu oraz twórczości gigantów rosyjskiej muzyki poważnej – Piotra Czajkowskiego, Siergieja Rachmaninowa oraz Aleksandra Skriabina. Pozostający pod ich wpływem Kosenko skonstruował w podobnym duchu marzycielską, nieco melancholijną miniaturę o dialogujących ze sobą partiach skrzypiec i fortepianu.

Koncert zwieńczy *Sonata skrzypcowa d-moll* op. 9 Karola Szymanowskiego, napisana w 1904 roku, czyli w okresie kształtowania się indywidualnego języka artystycznego jej twórcy. Powstała jako efekt relacji Szymanowskiego ze skrzypkiem Bronisławem Gromadzkim poznanym jeszcze w czasach szkolnych w Elizawetgradzie. „Drogi Bronku! Obcowanie z Tobą dało mi więcej, niż się Tobie wydaje – niechże ten marny utwór będzie wyrazem nie tylko przywiązania, ale i wdzięczności mojej dla Ciebie” – pisał artysta w adnotacji załączonej do kopii utworu подарowanej przyjacielowi. Klamrę

sonaty stanowią jej dwa skrajne, równie ekspresyjne w wyrazie ogniwa – *Allegro moderato* i *Allegro molto, quasi presto*. Szczególną uwagę zwraca jednak jej środkowa część *Andantino tranquillo e dolce* ujmująca aksamitną syntezą subtelnych, mieniących się współbrzmień skrzypiec i fortepianu. Zachwycająca inwencją melodyczną trzyczęściowa sonata prawykonana została wkrótce przez wielkich polskich instrumentalistów – Pawła Kochańskiego oraz Artura Rubinsteina.

MARCELINA WERNER-ŚLIWOWSKA

6.03

czwartek, 19.00
NFM, Sala Kameralna

RECITAL ANASTASII KOBEKINY



Anastasia Kobekina, fot. Xenia Zasetskaya

Anastasia Kobekina – wiolonczela
Jean-Selim Abdelmoula – fortepian

Program:

Robert Schumann (1810–1856)

Fantasiestücke op. 73 [11']

I. *Zart und mit Ausdruck*

II. *Lebhaft, leicht*

III. *Rasch und mit Feuer*

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

III *Sonata wiolonczelowa A-dur* op. 69 [26']

I. *Allegro, ma non tanto*

II. *Scherzo. Allegro molto*

III. *Adagio cantabile – Allegro vivace*

Mieczysław Karłowicz (1876–1909)

Serenada G-dur [5']

César Franck (1822–1890)

Sonata skrzypcowa A-dur FWV 8 (oprac. na wiolonczelę i fortepian J. Delsart) [28']

I. *Allegretto ben moderato*

II. *Allegro*

III. *Recitativo-Fantasia. Ben moderato – Molto lento*

IV. *Allegretto poco mosso*



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

Anastasia Kobekina jest dziś niewątpliwie jedną z najbardziej obiecujących wiolonczelistek młodego pokolenia, cenioną głównie za doskonałą technikę, silną sceniczną osobowość oraz finezyjne interpretacje, w szczególności w zakresie muzyki kameralnej. Wraz z towarzyszącym jej pianistą Jean-Selimem Abdelmoulą artystka sięgnie po dzieła należące do tego właśnie kanonu, a będące prawdziwymi muzycznymi perłami – zabrzmią sonaty Ludwiga van Beethovena oraz Césara Francka czy romantyczna *Fantasiestücke* op. 73 Roberta Schumanna. Kobekina wykona je na wiolonczeli Antonia Stradivariego z 1698 roku, udostępnionej jej przez fundację imienia legendarnego włoskiego lutnika – Stradivari Stiftung Habisreutinger.

Wydaje się, że lata czterdzieste dziewiętnastego stulecia były dla młodego Roberta Schumanna naprawdę szczęśliwym okresem. Artysta cieszył się wówczas nowo zawartym małżeństwem z wybranką swego serca – znaną pianistką Clarą Wieck, intensywnie spełniał się także twórczo, pisząc zróżnicowane tak wyrazowo, jak i warsztatowo dzieła. Mimo że zajmowało go też w tym okresie komponowanie monumentalnych symfonii, stworzył wtedy wiele pieśni o zachwycającym, romantycznym rysie oraz liczne utwory instrumentalne na mniejsze składy. Był to bowiem czas zdecydowanego zwrotu artysty w stronę muzyki kameralnej. Na jego fali powstało subtelne w wyrazie *Fantasiestücke* op. 73 przywodzące na myśl muzyczną, pełną liryzmu ilustrację marzenia sennego. Składający się z trzech ustępów cykl otrzymał pierwotnie tytuł *Soiréestücke* (pol. 'utwory nocne') i przeznaczony został na klarnet i fortepian. Po czasie Schumann wskazał jednak, że partia pierwszego z instrumentów może być realizowana także przez skrzypce lub wiolonczelę – i tak właśnie będzie podczas wrocławskiego koncertu. *Fantasiestücke* rozpoczyna część o znamienym tytule *Zart und mit Ausdruck* (pol. 'delikatnie i z wyrazem'), w której wyłaniające się jak gdyby znikąd partie tak wiolonczeli, jak i fortepianu zabarwione zostały onirycznym, nieco melancholijnym nastrojem. Gaśnie on w drugim z ogniw, *Lebhaft leicht* (pol. 'żwawo, lekko'), będącym muzyczną iskierką urokliwej melodyjności i kontrastującą zarazem z następującą po niej ostatnią, pełną werwy częścią *Rasch und mit Feuer* (pol. 'szybko i z ogniem') zakończoną triumfalnym finałem.

Szlachetne brzmienie wiolonczeli eksplorował w swej twórczości również ostatni z klasyków wiedeńskich – Ludwig van Beethoven, co znajduje odzwierciedlenie między innymi w cyklu pięciu sonat przeznaczonych właśnie na wiolonczelę i fortepian. Podczas koncertu zabrzmi trzecia z nich – *Sonata wiolonczelowa A-dur* op. 69

skomponowana na przełomie 1807 i 1808 roku, a więc w drugim okresie twórczości artysty. Był to czas, w którym styl mistrza zyskał bardzo zindywidualizowany charakter – choć zakorzeniony w klasycznej tradycji, równocześnie śmiało wychodził naprzeciw estetyce romantyzmu. Jej echa słychać w omawianej sonacie: kompozytor sięga w niej po melodyjną kantylenę przy równoczesnej ekspansji bardziej żywiołowych środków wyrazu w partii obydwu instrumentów, co zdradza jego ówczesne zainteresowania symfonią – to w tym czasie bowiem stworzył także legendarną *V Symfonię c-moll* op. 67 oraz *VI symfonię F-dur* op. 68 „Pastoralną”. Mimo narastającej głuchoty Beethoven spełniał się wówczas nie tylko jako kompozytor, lecz również jako koncertujący pianista, co wydaje się niebagatelne także dla schematu formalnego sonaty, która zabrzmi podczas koncertu. W całej kompozycji zarówno wiolonczela, jak i fortepian traktowane są jak równorzędni partnerzy muzycznego dialogu. Sonatę rozpoczyna solo wiolonczeli prezentujące pierwszy temat, do której po chwili dołącza fortepian, rozbudowując jego ekspozycję. Na przestrzeni kolejnych taktów ich wspólne partie tworzą organiczną jedność pełną napięć i rozprężeń. *Scherzo* zachwyca rytmiczną, żarliwą wręcz precyzją i zwięzłością wyrazową, całość wieńczy zaś euforyczne *Allegro vivace*. Wydana przez Breitkopf & Härtel partytura sonaty zadedykowana została Ignazowi Friherrowi von Gleichensteinowi – przyjacielowi Beethovena i amatorskiemu wiolonczeliście, a dzieło zyskało entuzjastyczne uznanie już w momencie jego prawykonania w 1809 roku. Dźwięki sonaty poprzedzą pełną wdzięku i lekkości *Serenadę G-dur* Mieczysława Karłowicza, jednego z największych polskich kompozytorów. Pogodny, niewielkich rozmiarów utwór powstał w marcu 1896 roku, tuż po tym, gdy jego młody autor wyjechał do Berlina z zamiarem podjęcia studiów wiolinistycznych w klasie legendarnego wirtuoza skrzypiec – Josepha Joachima. Nie kwalifikując się jednak, podjął prywatną naukę w zakresie doskonalenia swoich skrzypcowych umiejętności. Sytuacja ta stała się dla Karłowicza dodatkowym impulsem do poszukiwania możliwości wyrażenia swojej artystycznej wizji w kompozycji – postanowił wówczas podjąć się sztuki tworzenia pod okiem Heinricha Urbana. Wtedy też nakreślił dźwięki serenady, którą poświęcił dobremu znajomemu, wiolonczeliście Zygmuntowi Butkiewiczowi grywającemu niegdyś z samym Siergiejem Rachmaninowem.

Niespełna dekadę wcześniej César Franck niejako przez przypadek skomponował jedno ze swoich najbardziej znanych dzieł, stanowiące zarazem filar romantycznego repertuaru wiolinistycznego schyłku XIX wieku. *Sonatę skrzypcową A-dur* stworzył w sierpniu 1886 roku w ramach prezentu ślubnego dla słynnego belgijskiego kompozytora i skrzypka Eugène'a Ysaÿe'a oraz jego przyszłej żony, śpiewaczki Louise

Bourdau. Oczarowany partyturą pan młody prawykonał to dzieło na swych zaślubinach. Wzbudziło ono zachwyt zgromadzonej na uroczystości, a wkrótce także szerszej publiczności. Po oficjalnej premierze, która odbyła się rok później w Paryżu, wybitny francuski wiolonczelista Jules Delsart zapragnął usłyszeć je także w wersji na swój instrument z towarzyszeniem fortepianu. Za zgodą Francka rozpoczął drobiazgowo prace nad aranżacją sonaty – wkrótce stała się ona jedną z bardziej cenionych wśród wiolonczelistów kompozycji. Delsart, hołdując mistrzowskiemu językowi twórczemu Francka, pozostał równocześnie blisko oryginału, zachowując partię fortepianu w oryginalnym kształcie oraz transponując jedynie utwór do niższego rejestru. Spośród czterech ogniw dzieła są powracające na ich przestrzeni efektownie opracowane tematy. Francuski kompozytor Vincent d'Indy, doceniając sztukę, z jakim Franck je utkał, opisał *Sonatę skrzypcową A-dur* jako „pierwszy i najczystszy model cyklicznego wykorzystania tematów w formie sonatowej”.

MARCELINA WERNER-ŚLIWOWSKA

7.03

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna ORLEN

**BOMSORI KIM
I NFM FILHARMONIA
WROCŁAWSKA
JUBILEUSZ 80-LECIA
POLSKIEGO WYDAWNICTWA
MUZYCZNEGO**



Bomsori Kim, fot. Kyutai Shim

Duncan Ward – dyrygent
Bomsori Kim – skrzypce
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Agata Zubel (1978)

Na zewnątrz czasu na solistkę hologramową i orkiestrę [25']

Karol Szymanowski (1882–1937)

I Koncert skrzypcowy op. 35 [26']

I. *Vivace assai* – *Tempo comodo: Andantino* – *Subito vivace assai*

II. *Vivace scherzando* – *Tempo comodo: Allegretto* – *Vivace*

III. *Cadenza: Vivace* – *Allegro moderato* – *Lento assai*

Grażyna Bacewicz (1909–1969)

Rapsodia na skrzypce i orkiestrę [13']

Witold Lutosławski (1913–1994)

Koncert na orkiestrę [30']

I. *Intrada*

II. *Capriccio notturno ed arioso*

III. *Passacaglia toccata e corale*

80

LAT

PWM

EDITION



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

Jubileuszowy koncert uświetniający osiemdziesiąt rocznicę powstania Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, podczas którego koreańska skrzypaczka Bomsori Kim wystąpi razem z NFM Filharmonią Wrocławską pod dyktando Duncana Warda, rozszepi dokonania polskich kompozytorów ostatniego stulecia niczym pryzmat, ukazując pełne spektrum muzycznych barw. Wieczór otworzy wykorzystujące nowoczesne technologie dzieło Agaty Zubel, następnie zabrzmiały inspirujące eksperymenty Karola Szymanowskiego z początku XX wieku. Ostatnia część wieczoru będzie poświęcona polskim artystom, którzy, pomimo politycznych nacisków w powojennej epoce stalinizmu, odnaleźli twórczą wolność.

Na zewnątrz czasu jest pierwszą kompozycją Agaty Zubel, w której wykorzystywany jest hologram, czyli zapis obrazu za pomocą światła laserowego pozwalający na jego trójwymiarowe odtworzenie. Ten w świecie filharmonii zupełnie nowy środek wyrazu masową wyobraźnię zawładnął w 2012 roku, kiedy to właśnie dzięki projekcji publiczność odbywającego się w Kalifornii festiwalu Coachella mogła zobaczyć na scenie zmarłego w 1996 roku rapera Tupaca. Pionierem wykorzystania tej technologii w sztuce był wiele dekad wcześniej sam Salvador Dalí.

Utwór Zubel miał premierę w październiku 2022 roku na festiwalu Donaueschingen Musiktage. Artystkę holografia zainteresowała na tyle, że wykorzystwała ją potem ponownie, komponując operę dla dzieci zatytułowaną *Uśmiech bez kota*, nawiązującą do dwóch książek Lewisa Carrolla o Alicji. Zastosowanie trójwymiarowego obrazu (połączonego z nagraniem dźwiękowym) w kompozycji, której wysłuchamy w wykonaniu Wrocławskich Filharmoników, pozwoliło kompozytorce w zupełnie nowy sposób przekroczyć granicę, jaka tradycyjnie oddziela funkcje twórcy i wykonawcy – w roli hologramowej solistki-śpiewaczki zobaczymy bowiem właśnie ją samą. Rozbudowę sekcji perkusyjnej w partyturach Zubel (a *Na zewnątrz czasu* nie jest pod tym względem wyjątkiem) też zresztą zwykło się łączyć z jej doświadczeniami wykonawczymi – w tym przypadku wyniesionymi jeszcze z czasów szkolnych, kiedy uczyła się właśnie gry na perkusji. Podobnie zresztą kojarzy się charakteryzujące jej warsztat wyczulenie na barwę i rytm. Tekst, który usłyszymy w jej hologramowej interpretacji, to fragmenty powieściowego cyklu Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*.

Choć *Koncert skrzypcowy* Karola Szymanowskiego jest utworem instrumentalnym, to w procesie jego komponowania również wielką rolę odgrywała literatura. Jak wskazał Zdzisław Jachimecki, pierwszy biograf artysty, jesienią 1916 roku źródłem

inspiracji dla twórcy miał być wiersz *Noc majowa* młodopolskiego poety Tadeusza Micińskiego, odmalowujący nocne przebudzenie dzikiego świata i tajemniczą, rozgrywającą się na jego łonie scenę zaślubin. Muzyczne dzieło, mimo że bez wątpienia istotne są w nim nastrój nokturnu i nawiązania do świata przyrody (trudno w początkowym fragmencie nie usłyszeć ptasich wrzasków), nie jest utworem programowym podążającym ściśle za treścią poetyckich wersów. Pod wpływem wskazówki interpretacyjnej podsunętej przez Jachimeckiego kanadyjski muzykolog Paul Cadrin dostrzega jednak w kunsztownej partii nadzwyczajnie rozbudowanej orkiestry reprezentację zmysłowej i gościnnej natury, w której zanurza się człowiek uosabiany przez skrzypce. Takie ujęcie odróżniałoby koncert Szymanowskiego od romantycznych realizacji tego gatunku – solista był w nich raczej herosem uchwyconym w trakcie walki z przeciwnościami losu. W kompozycji urodzonego w 1882 roku artysty uobecnia się też czysto ludzki, witalny pierwiastek dionizyjski dochodzący do głosu w najbardziej tanecznych fragmentach. Swobodna organizacja formy zasadniczo jednoczęściowej również igrza z odziedziczonymi jeszcze po epoce klasycznej przyzwyczajeniami, sprawiając, że zmienia się nasze postrzeganie czasu tradycyjnie podporządkowanego celowości konwencjonalnej muzycznej struktury. Waga tego wątku temporalnego, uwydatniona w analizie Cadrina, to kolejny element łączący *Koncert skrzypcowy* Szymanowskiego z głównym tematem kompozycji Agaty Zubel. „Przyszłość (...) jest wynikiem – często bardzo bliskim – przyczyn, przeważnie dla nas nieuchwytnych” – usłyszymy kilkakrotnie w jej utworze.

Oba dzieła, które zabrzmią w drugiej części koncertu, powstawały w okresie oficjalnego obowiązywania w powojennej Polsce norm socrealizmu. Do określenia tych założeń doszło podczas Konferencji Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Łagowie Lubuskim w sierpniu w 1949 roku. Według ideologów nowa muzyka miała być przystępna, utrzymana w narodowym i nawiązującym do klasycyzmu stylu. Domagano się tworzenia wielkich form wokalnoinstrumentalnych angażujących do roli wykonawców również amatorów. Muzykolodzy Zofia Lissa i Józef Chomiński sformułowali wtedy postulat tworzenia sztuki, która „wyszła z ludu i wróci do ludu we wzbogaconej postaci”. W Łagowie obecna była również czterdziestoletnia wówczas Grażyna Bacewicz. Nie brała czynnego udziału w obradach, a do narzucanej artystom estetyki miała ambiwalentny stosunek. Oczekiwania władzy nie stanowiły dużego zagrożenia dla jej aspiracji. Interesowała ją przede wszystkim muzyka absolutna, a więc pozbawiona tekstu, który mógłby mieć polityczne znaczenie. Folklor wykorzystywała w swojej twórczości jeszcze przed II wojną światową, a przejrzysty i zwarty styl neoklasyczny, któremu zazwyczaj hołdowała, był w nowej rzeczywistości akceptowany. Odnalezienie się w sytuacji drugiej połowy lat czterdziestych nie

wymagało od niej zatem dużych ustępstw. Otrzymywała państwowe zamówienia na kolejne dzieła, jej kompozycje były wykonywane, a ona nagradzana. Zwiąźła, ekspresyjna i przepełniona tanecznością *Rapsodia* (określana też czasem jako *Rapsodia polska*) została napisana przez Bacewicz właśnie w roku, kiedy to odbyła się Konferencja w Łagowie – 1949. W lutym kolejnego roku autorka sama wzięła udział w prawykonaniu dzieła wraz z Orkiestrą Filharmonii Krakowskiej pod dyрекcją Witolda Krzemińskiego. Trudna partia solowa na pewno znalazła godną wykonawczynię w kompozytorce – znakomitej skrzypaczce, która kilka lat później dopiero zarzuciła publiczne występy.

Choć Witold Lutosławski po latach chęć narzucania polskim twórcom konkretnej estetyki wspominał jako wstrząs, to przyjęte podczas konferencji założenia nie kłóciły się z jego ówczesnymi dokonaniem. Wyjątkiem była tylko *I Symfonia*, o której wice-minister kultury, generał Włodzimierz Sokorski, miał powiedzieć, że za jej napisanie autora powinno się wrzucić pod tramwaj. Uważany za szczytowe osiągnięcie polskiej powojennego folklorystyki *Koncert na orkiestrę* Lutosławskiego komponowany w latach 1950–1954 został bardzo wysoko oceniony przez mocno zaangażowaną w opracowanie założeń socrealizmu wspominaną tu już Zofię Lisę. Autor wykorzystał w nim cały szereg wiejskich melodii zebranych przez Oskara Kolberga na Mazowszu. Lutosławski przekształcał je i wkiął w skomplikowane faktury. Muzyka zgodnie z ideologicznym sloganem rzeczywiście „wysła” zatem z ludu i uległa jeśli nie „wzbogaceniu”, to na pewno transformacji, do której kompozytor zaprzął cały zasób artystycznych środków, sięgając nawet do muzycznego języka baroku. Już w pierwszych taktach na tle monumentalnych uderzeń kotłów słyszymy melodię mazurka. Masa dźwiękowa jeszcze bardziej narasta, a prosta myśl staje się głównym tematem otwarcia nazwanego zgodnie z siedemnastowieczną konwencją *Intradą*. Ogniwo środkowe to błyskotliwe, lekkie scherzo, dramatycznie przerwane przez podniosłą melodię trąbek oraz towarzyszące jej przepełnione niepokojem wejścia orkiestry. Monumentalny finał, zajmujący połowę czasu trwania całości, Lutosławski rozbił na dwie części obficie czerpiące z ludowego źródła. Najpierw na tle umieszczonego w basie ostinata kompozytor konstruuje kunsztowne wariacje. Motoryczne wejście smyczków rozpoczyna następnie toccatę skonstrastowaną z przepełnionym spokojem chorałem, w którym powraca mazurkowa melodia ze wstępu do *Koncertu*. To właśnie on w zamknięciu dzieła zostaje ukazany w pełnej majestatu formie nadającej jeszcze nieokiełznany impet wieńczącej całość krótkiej kodzie.

8.03

sobota, 18.00
NFM, Sala Główna ORLEN, estrada w odwróceniu

KILAR NA NOWO ODKRYTY JUBILEUSZ 80-LECIA POLSKIEGO WYDAWNICTWA MUZYCZNEGO



Christian Danowicz, fot. Łukasz Rajchert

Christian Danowicz – dyrygent, skrzypce
Tomasz Sierant – flet
Zygmunt Krauze – fortepian
Miłosz Pękala, Magdalena Kordylasińska-Pękala – marimby
NFM Orkiestra Leopoldinum

Program:

Jerzy Kornowicz (ur. 1959)

Uwertura do opery *Album rodzinny* [2']

Wojciech Kilar (1932–2013)

Siciliana na flet i orkiestrę smyczkową [3']

Zygmunt Krauze (ur. 1938)

Tren pamięci Krzysztofa Pendereckiego na fortepian i orkiestrę [12']

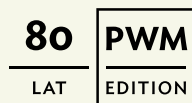
Grażyna Pstrokońska-Nawratil (ur. 1947)

El Condor na 2 marimby i orkiestrę smyczkową [15']

Henryk Mikołaj Górecki (1933–2010)

Trzy utwory w dawnym stylu [9']

- I.
- II.
- III.



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

Polskie Wydawnictwo Muzyczne powstało osiemdziesiąt lat temu, zaraz po zakończeniu II wojny światowej. Jak inaczej uświetnić tak niezwykły jubileusz, jeśli nie wykonaniami wspaniałej muzyki z katalogu tej znamienitej oficyny?

Pierwszym bohaterem wieczoru będzie najmłodszy twórca, Jerzy Kornowicz – obecny dyrektor Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Często określa się go mianem post-postmodernisty, co wynika z pokoleniowego przesunięcia: jego zainteresowania wykraczają poza samo odrzucenie awangardy czy grę stylami. Opera *Album rodzinny* (podtytuł: „dla dzieci, ale nie tylko”) miała premierę w 2023 roku podczas Festiwalu Prawykonañ w Katowicach. Libretto napisał Michał Rusinek, który w poetyckich fragmentach sportretował członków swojej rodziny, ich dziwactwa i niezwykle przygody. Tytułowy album staje się dla dzieci narzędziem do tworzenia świata, o który – jak wyjaśnia kompozytor w internetowym omówieniu – „przyjdzie im się zatroszczyć”.

Uwerturę cechują kontrasty: z jednej strony rozciągłe, płynne frazy łączone glissandami, z drugiej – krótkie, niemal agresywne motywy przerywane pizzicato. W kolejnych partiach utworu niespodziewanie pojawia się muzyka rodem z kreskówek, stanowiąca dźwiękowy odpowiednik dziecięcej wyobraźni... Nagranie dzieła ukażało się nakładem wytwórni Anaklasis działającej pod patronatem PWM.

W polskiej historiografii muzycznej funkcjonuje określenie „pokolenie '33”. Zalicza się doń Krzysztofa Pendereckiego, Wojciecha Kilara i Henryka Mikołaja Góreckiego. Są to zatem kompozytorzy, którzy kończyli swoje studia w momencie nastania w PRL politycznej odwilży i debiutowali na pierwszych edycjach festiwalu Warszawska Jesień. Wszyscy trzej stali się najradzykalniejszymi przedstawicielami krajowej awangardy, by – mniej więcej na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – wycofać się, w zależności od konkretnego twórcy, na pozycje minimalistyczne, historyzujące, patriotyczne, folklorystyczne, a przede wszystkim religijne. Wszyscy trzej, choć w różnej roli, obecni są w programie koncertu.

Najstarszego z nich, Wojciecha Kilara, odkrywać można na wiele sposobów. Dla jednych pozostanie autorem muzyki do filmów Kazimierza Kutza, Krzysztofa Zanussiego, a przede wszystkim *Ziemi obiecanej* oraz *Pana Tadeusza* Andrzeja Wajdy. Dla innych – twórcą ścieżki dźwiękowej do katolicko-solidarnościowego wzmożenia patriotycznego lat osiemdziesiątych (*Angelus* oraz seria utworów podhalańskich).

Miłośnicy awangardy obowiązkowo znać muszą jego sonorystyczny *Riff 62*, ale za odkrywcze uznają też specyficzne próby minimalistyczne autora (*Przygrywka i kolęda*, *Preludium chorałowe*). Oczywiście przed tym wszystkim Kilar był studentem, a naukę kompozycji zgłębiał u Bolesława Woytowicza, wielkiego polskiego pianisty i twórcy ukształtowanego przez francuski neoklasycyzm. Jaka muzyka powstawała pod tym wpływem? Odpowiedzią może być wykonana dziś *Siciliana*. Utwór po raz pierwszy pojawia się w druku, choć nie będziemy świadkami premiery: miniatura zabrzmiała już na koncercie studenckim dokładnie siedemdziesiąt lat temu (pod batutą Karola Stryi).

Typowo neoklasyczne nawiązanie do barokowej siciliany polega przede wszystkim na zastosowaniu charakterystycznych środków metrycznych (polskim wzorem tego tańca jest początek *Ballady F-dur* Chopina, choć inspiracją dla Kilara najprawdopodobniej był Szymanowski). Temat fletu jest prosty i przejrzysty, co przy miarowym rytmie czyni faktyczną przestrzenią akcji harmonikę. Już w pierwszych taktach Kilar spleta eolską melodię w ciekawe, nieraz ostre współbrzmienia wynikłe z chromatycznego prowadzenia głosów oraz oscylowania pomiędzy trybami durowym i mollowym akordów. Drugiemu przebiegowi wariantu melodii towarzyszy dla kontrastu akompaniament statyczny harmonicznie. Za trzecim razem ma miejsce powtórzenie pierwszego przebiegu, ale melodię przejmują skrzypce. W środkowej części utworu ekspresja fletu nabiera siły, podczas gdy orkiestra oscyluje między dysonansem a konsonansem. Kulminacją utworu jest współbrzmienie wszystkich ośmiu stopni wyjściowej skali cis-moll. W krótkiej kadencji flet tylko delikatnie wychyla się z tej modalności. Powrotowi głównej myśli towarzyszy nowy akompaniament tworzący jeszcze inne współbrzmienia z fletem. Utwór kończy się pustą kwintą, pozostawiając oscylację między dur i moll nierozwiązaną. Nadaje to kompozycji tajemniczej aury, jak melancholijny, powracający znak zapytania.

Drugi z trzech bohaterów „pokolenia '33” – Krzysztof Penderecki – pojawi się podczas koncertu nie jako autor, lecz jako wspomnienie. Zabrzmiał utwór Zygmunta Krauzego (młodsze go od Pendereckiego o kilka lat) nawiązujący do słynnego *Trenu ofiarom Hiroszimy*. Dziś to właśnie Krauze, wciąż aktywnie koncertujący, jest uznawany za nestora polskiej kompozycji. Już w latach sześćdziesiątych zaskakiwał on kompozycjami unistycznymi, inspirowanymi malarstwem Władysława Strzemińskiego. Później zainteresował się przestrzenią, formą otwartą, a w końcu muzyką ludową, przetłumacząc skojarzenia z socrealizmem. Bywa nazywany polskim minimalistą, choć jego twórczość nie ma związku z amerykańską minimal music.

Tren pamięci Krzysztofa Pendereckiego wykonano po raz pierwszy w 2021 roku w wersji na dwa fortepiany i kwartet smyczkowy, dostosowanej do pandemicznych realiów. Przypomnijmy, że pogrzeb mistrza odbył się dopiero w marcu 2022 roku, w drugą rocznicę jego śmierci. W zeszłym roku zaprezentowano wersję na fortepian i orkiestrę smyczkową – przy fortepianie zasiadł sam Krauze. Budowa utworu nawiązuje do pięcioczęściowej formy antycznego, greckiego trenu.

Jeśli Zygmunt Krauze patronuje dziś szkole łódzkiej, to jego odpowiedniczką we Wrocławiu jest Grażyna Pstrokońska-Nawratil. Artystka miała okazję uzupełnić studia u francuskich mistrzów modernizmu: Messiaena, Bouleza i Xenakisa. Najbliższy był jej pierwszy z nich – jego charakterystyczne myślenie kolorystyczne i skalowe odnajdziemy także w muzyce polskiej kompozytorki. Pstrokońska-Nawratil często podkreśla, że jej głównym źródłem inspiracji jest przyroda. Wprowadziła nawet pojęcie ekomuzyki – muzyki, w której słuchacz czuje się „jak w domu”. Tytuły jej utworów często nawiązują do miejsc odwiedzanych przez artystkę podczas licznych podróży i symbolizują zachwyt naturą – zarówno wewnętrzną, jak i zewnętrzną.

Charakterystyczne dla Pstrokońskiej-Nawratil jest również tworzenie cykli. *El Condor* to wiosenny fragment cyklu *Myśląc o Vivaldim*, powstały w 1996 roku. Kompozytorka określiła ten utwór jako impresję dedykowaną między innymi wrocławskiej NFM Orkiestrze Leopoldinum, którą nazwała „uskrzydloną”.

Koncert zakończy kompozycja Henryka Mikołaja Góreckiego. On, podobnie jak Wojciech Kilar, również uczył się w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach, lecz u innego mistrza z tamtejszej szkoły kompozytorskiej – Bolesława Szabelskiego. Okres awangardowy w jego twórczości reprezentują na przykład *Scontri* czy *I Symfonia* oraz *Genesis*, ale w podobnym czasie, bo w 1963 roku, powstają niespodziewanie bezopusowe *Trzy utwory w dawnym stylu*. Historia dzieła co nieco tłumaczy: Tadeusz Ochlewski jął przekomarzać się z przyjacielem, iż w pracach tego ostatniego brak melodii. Nie była to jednak jedyna inspiracja – Górecki interesował się polską muzyką dawną, nad którą badania przybierały wówczas na sile. Pytanie, jakie możemy postawić, słuchając *Trzech utworów*, jest następujące: jak dalece brzmienie orkiestry smyczkowej potraktowano tu sonorystycznie?

14.03 piątek, 19.00
NFM, Sala Główna ORLEN

SIŁA POSTĘPU



Tzimon Barto, fot. Nancy Horowitz

Christoph Eschenbach – dyrygent
Tzimon Barto – fortepian
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Antonín Dvořák (1841–1904)

Koncert fortepianowy g-moll op. 33 [40']

I. *Allegro agitato*

II. *Andante sostenuto*

III. *Allegro con fuoco*

Johannes Brahms (1833–1897) / **Arnold Schönberg** (1874–1951)

Kwartet fortepianowy g-moll op. 25 (oprac. na orkiestrę) [40']

I. *Allegro*

II. *Intermezzo: Allegro ma non troppo — Trio: Animato*

III. *Andante con moto*

IV. *Rondo alla Zingarese: Presto*



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

Antonína Dvořáka i Johanna Brahmsa łączyły bardzo dobre relacje. Starszy o osiem lat niemiecki kompozytor mocno wspierał kolegę i polecał jego dzieła swojemu wydawcy, przyczyniając się do popularyzacji twórczości Czecha, który odwdzieczył się, dedykując Brahmsowi jeden ze swoich kwartetów smyczkowych. W programie koncertu maestro Christoha Eschenbacha i NFM Filharmonii Wrocławskiej znalazły się dość rzadko wykonywane utwory obu tych artystów. Solistą w *Koncertcie fortepianowym g-moll* Dvořáka jest Tzimon Barto – pianista (a także kulturysta, autor powieści, wierszy i znający siedem języków poliglota), karierę którego zapoczątkowało spotkanie z Eschenbachem w 1988 roku. *Kwartet fortepianowy g-moll* Brahmsa zabrzmiał nie w wersji oryginalnej, ale w zaskakującym opracowaniu Arnolda Schönberga, jednego z czołowych przedstawicieli dwudziestowiecznej muzycznej awangardy.

Praca nad *Koncertem fortepianowym g-moll* poszła Dvořákowi szybko. Pisanie tego dzieła rozpoczął pod koniec sierpnia 1876 roku, a w połowie września już je ukończył. Nie oznacza to jednak, że komponowanie było bezproblemowe. Autograf utworu świadczy o czymś wręcz przeciwnym – pełen jest skreśleń, poprawek i dopisków, a większość rewizji dotyczy partii solowej. Została ona zresztą potraktowana w dość nietypowy sposób. Nie jest bowiem wirtuozowska, jak było to przyjęte w pełnych blasku romantycznych koncertach solowych, i nie odgrywa roli wiodącej. Jest za to organicznie spleciona z partią orkiestry. Prawykonanie koncertu miało miejsce w Pradze 24 marca 1878 roku, dyrygował Adolf Čech, zaś partię solową wykonał Karel Slavkovsky – pianista, którego gra wywarła na kompozytorze duże wrażenie i zainspirowała do rozpoczęcia pracy nad dziełem.

Koncert g-moll przez długi czas uważany był za mniej udany od dwóch pozostałych, późniejszych koncertów Dvořáka – skrzypcowego i wioloncelowego. Twórca zresztą nigdy nie ukrywał, że instrumenty smyczkowe były zdecydowanie bliższe jego sercu, a w jednym z listów wyznawał, że czuł się niezdolny do stworzenia koncertu przeznaczonego dla wirtuoza. Wielu pianistów narzekało na partię solową, argumentując, że jest napisana w sposób niezgrabny, a nawet że jest w ogóle niewykonalna. Kiedy jednak podejdziesz się do *Koncertu g-moll* bez uprzedzeń, to odkryje się, że jest to kompozycja, w której dar melodyczny czeskiego twórcy znajduje pełne ujście. Nie sposób nie docenić także bogactwa nastrojów zawartych w tym rozbudowanym dziele.

Allegro agitato, czyli pierwsze ogniwo, jest najdłuższe. Odcinki pełne majestatu łączą się tu z fragmentami burzliwymi i pełnymi napięcia. *Andante sostenuto* w tonacji

D-dur jest z kolei łagodnym, marzycielskim nokturnem inicjowanym przez śpiewne solo waltorni. Ważną rolę mają w tej części także dialogujące z fortepianem instrumenty dęte drewniane. W lekkim, pełnym humoru finale, *Allegro con fuoco*, Dvořák podkreślił wyrazistą rytmikę. Początek przywodzi na myśl barokową toccatę, a później pojawiają się też elementy taneczne. Przez wiele lat *Koncert g-moll* był specjalnością pianistów czeskich – z jego wykonań słynęli Rudolf Firkušný czy Radosław Kvapil. Jednak z biegiem czasu sytuacja uległa zmianie, a dzieło to popularyzowali także tacy wirtuozi, jak Świątosław Richter, Pierre Laurent-Aimard czy András Schiff.

Kwartet fortepianowy g-moll op. 25 Brahmsa to jego wczesne dzieło napisane między rokiem 1856 a 1861, kiedy artysta zapatrzonej był jeszcze w klasyczne wzorce. Choć historycy muzyki postrzegają Brahmsa jako twórcę konserwatywnego, mocno podkreślając jego przywiązanie do tradycji, to w stulecie urodzin autora *Niemieckiego requiem* Arnold Schönberg wystąpił z wykładem radiowym *Postępowy Brahms*. Mocno akcentował w nim wielką dyscyplinę Brahmsa, pozwalającą mu na budowanie rozległych form w oparciu o ograniczoną liczbę elementów. Jeszcze bardziej dobitnym wyrazem hołdu było przygotowanie orkiestrowej wersji *Kwartetu g-moll*, ukończonej w 1938 roku. Powstała ona z inicjatywy dyrygenta Ottona Klemperera pełniącego funkcję dyrektora artystycznego Los Angeles Philharmonic Orchestra i będącego, podobnie jak kompozytor, artystą pochodzenia żydowskiego, który opuścił Niemcy po dojściu nazistów do władzy. Kiedy Alfred Frankenstein, dziennikarz „The San Francisco Chronicle”, zapytał Schönberga o to, jak podszedł do swojego zadania, ten odpowiedział: „Moja intencja: pozostać całkowicie w stylu Brahmsa i nie pójść dalej niż on poszedłby, gdyby żył dzisiaj”.

Stwierdzenie to jest nieco dyskusyjne – zwłaszcza w kontekście rozbudowanej instrumentacji, w której Schönberg użył nie tylko klarnetu basowego i rożka angielskiego, ale też trójkąta, talerzy, wielkiego bębna, ksylofonu czy glissand puzonów. Brahms znany był z surowości brzmienia swoich dzieł i raczej stronił od tego typu orkiestrowych efektów specjalnych, ale w cygańskim finale, ogniwie napisanym z przyzwyczajeniem oka, zabiegi te są zdecydowane na miejscu. Oprócz tego Schönberg podszedł do kwartetu z wielkim pietyzmem. Choć powstała w ten sposób nowa quasi-symfonia Brahmsa spotkała się w chwili premiery z dużym zainteresowaniem, to obecnie wykonywana jest raczej sporadycznie. Przyciągnęła natomiast uwagę choreografa Georga Balanchine’a, który w 1966 roku razem z New York City Ballet przygotował na jej podstawie przedstawienie *Brahms–Schoenberg Quartet*.

16.03

niedziela, 18.00
NFM, Sala Główna ORLEN

AUSTRALIAN CHAMBER ORCHESTRA & NFM ORKIESTRA LEOPOLDINUM



Richard Tognetti, fot. archiwum artysty

Richard Tognetti – skrzypce, prowadzenie
Christian Danowicz – skrzypce, prowadzenie
Australian Chamber Orchestra
NFM Orkiestra Leopoldinum

Program:

Witold Lutosławski (1913–1994)

*Prolog z Muzyki żałobnej** [4']

Bryce Dessner (ur. 1976)

*Réponse Lutosławski** [23']

I. *Resonance*

II. *Preludio*

III. *Des Traces*

IV. *Warsaw Canon*

V. *Residue*

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

III Koncert brandenburski G-dur BWV 1048 [11']

I.

II. *Allegro*

Pavel Haas (1899–1944)

Kwartet smyczkowy Z opičích hor (oprac. na smyczki R. Tognetti) [32']

I. *Krajina. Andante*

II. *Kočár, kočí a kůň. Andante*

III. *Měsíc a já... Largo e misterioso*

IV. *Divá noc. Vivace e con fuoco*

* z udziałem NFM Orkiestry Leopoldinum

Patronat:



Australian Embassy

Poland



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

Dwie orkiestry smyczkowe, na co dzień pracujące na antypodach – Australian Chamber Orchestra i NFM Orkiestra Leopoldinum – wystąpią wspólnie po raz pierwszy. Australijczyków, mających siedzibę w portowej dzielnicy Sydney, poprowadzi ich dyrektor artystyczny Richard Tognetti. Artysta ten dwa lata temu podczas Witold Lutosławski World Days poprowadził między innymi *Partię* patrona festiwalu. Zespoły przedstawią program nader zróżnicowany, obejmujący niemal trzysta lat historii muzyki.

I tym razem muzycy zdecydowali się na uwzględnienie w programie utworu patrona NFM. Wszakże jego słynna *Muzyka Żałobna*, skomponowana jeszcze w latach pięćdziesiątych, przed (*toutes proportions gardées*) awangardowym zwrotem w twórczości autora *Chantefleurs et Chantefables*, jest właśnie utworem na smyczki. Pierwotnie miała to być muzyka wykonana na dziesięciolecie śmierci Béli Bartóka (Węgier zmarł w 1945 roku). Dzieło jednak ujrzało światło dzienne dopiero w 1958 roku i miało okazję – choć nie była to premiera – zabrzmieć na drugiej Warszawskiej Jesieni. *Muzyka żałobna* składa się z czterech części (obok *Prologu* są to *Metamorfozy*, *Apogeum* i *Epilog*). W początkowym fragmencie, formalnie będącym jedynie wstępem, słychać atonalny materiał kształtowany za pomocą techniki kanonu. Użyta tu seria dwunastodźwiękowa składa się wyłącznie z trytonów i półtonów.

Postać Bryce’a Dessnera najlepiej znana będzie tym, którzy lubują się w dobitnie melancholijnej, bezwstydnie smutnej twórczości amerykańskiego zespołu The National (Bryce tworzy go między innymi ze swoim bratem bliźniakiem Aaronem). Artysta ukończył studia z muzyki na Uniwersytecie Yale i obok działalności gitarowej rozwija twórczość kompozytorską. Do szerokiej publiczności przebiły się oczywiście jego ścieżki dźwiękowe (ostatnio *Dwóch papieży* i *C'mon c'mon*), ale utwory u Dessnera zamawiały i filharmonie, i ansamble muzyki współczesnej. *Odpowiedź Lutosławskiemu* powstała w 2014 roku na zamówienie Narodowego Instytutu Audiowizualnego oraz Narodowej Orkiestry Meksyku. Dessner mówi wprost, że kompozycja jest hołdem złożonym wcześniej omówionemu utworowi Lutosławskiego, na którym doskonalił swój warsztat. Ostateczna forma jest wynikiem przepuszczenia przez własną wyobraźnię twórczą kilku pomysłów izolowanych z arcydzieła polskiego kompozytora.

Nie zaskakuje więc, że już w pierwszej części cyklu Dessnera (*Rezonans*) brak śladów modernizmu. Post-tonalny chorał wybijany col legno kontrapunktuje tu szerokie, glissandujące melodie. Wyobraźnia twórcza autora dzieła jest w końcu dzisiejsza

i amerykańska, zbudowana na całym doświadczeniu minimalizmu. Mimo tego w *Preludio* nawiązanie do *Muzyki żałobnej* jest łatwo słyszalne. Współbrzmienia są eufoniczne, a w drugiej części utworu coraz ciekawiej kształtowane kolorystycznie, jednak nadrzędną zasadą jest kanon. W trzeciej części, określonej po francusku jako „ślady”, mamy do czynienia z repetycją wariantów konstelacji dwóch opadających melodii, powtarzanych wielokrotnie, po czym niespodziewanie następuje szybkie, rytmiczne zakończenie. W kolejnym ogniwie, zatytułowanym *Warsaw Canon*, spotykamy ponowne nawiązanie do – wymykającej się percepcji – techniki kanonicznej w statycznej fakturze. Ostatnia, piąta część z kolei zatytułowana jest „osad” i słychać w niej słynny dwunastodźwiękowy akord zaczerpnięty z *Apogeu* Lutosławskiego. Poza tym mamy do czynienia tu jak gdyby z mgłą dźwiękową, opalizującą raz w stronę konsonansu, a raz dysonansu, znów w niezwykle statycznych okolicznościach.

Trzeci z *Koncertów Brandenburskich* Jana Sebastiana Bacha, ze swoją pulsującą energią, zabrzmi po tym dziele niemal jak rock'n'roll. Nie znamy jego daty powstania, lecz jedynie moment ułożenia sześciu koncertów w zbiór. Był to 1721 rok. W czasie tym Bach pełnił rolę kapelmistrza na dworze Leopolda, księcia Anhalt-Köthen z dynastii askańskiej (stolica księstwa, Köthen, leży obecnie w Saksonii-Anhalt). Władca ten był kalwinistą, co, obok natury jego posady, spowodowało skupienie się Bacha przede wszystkim na muzyce świeckiej. Koncerty uważa się za nowatorskie ze względu na odejście od obiegowego wzorca *concerti grossi*, jednak zarówno w trzecim, jak i w szóstym brakuje stricte wydzielonych partii solowych. O koncertującym charakterze tych ostatnich decyduje fakt, że wszystkie grupy instrumentalne są w utworze równoprawne, a większość muzyków ma chwilę na solowy popis. Co istotne, Bach wykorzystuje tu formę *ritornellową*, nawiązując do włoskiej sztuki pisania koncertów, jednak przewyższa obiegowy styl południa złożonością swoich dzieł. Dwie części rozdzielone są jednotaktowym przerywnikiem *adagio*, być może przeznaczonym na kadencję.

Artyści z Australii przypomną w drugiej części koncertu postać Pavla Haasa, kompozytora czeskiego, który zginął w niemieckim obozie zagłady w Auschwitz. Jego nauczycielem był wielki Leoš Janáček. Styl mistrza będzie wciąż mocno odczuwany w prezentowanym kwartecie napisanym w 1925 roku, trzy lata po ukończeniu przez jego autora edukacji. Po zajęciu Czechosłowacji przez III Rzeszę Haasa spotykały te same sztykany, co wielu innych kompozytorów żydowskiego pochodzenia. W 1941 roku trafił do Theresienstadt, gdzie kontynuował tworzenie aż do swojej ostatniej przymusowej podróży na okupowane ziemie polskie. Do obozowych dzieł należą *Etiuda na smyczki*, *Cztery pieśni do poezji chińskiej* i niedokończona *Symfonia*.

Utwór, którego wysłuchamy, ma radosny charakter. Tytuł kwartetu nawiązuje do żartobliwego określenia Kraju Wysoczyń w górnych Morawach, nazywanego czasem „małpimi górami” ze względu panujący tam (również w czasach Haasa) duży ruch turystyczny. Wakacyjnej semantyki dzieła dopełniają tytuły poszczególnych ogniw: *Krajobraz*, *Powóz*, *woźnica i koń*, *Księżyc i ja* oraz *Dzika noc*. W otwarciu pierwszej części, która ma w sobie coś z obrazu, a nie narracji, na tle regularnego akompaniamentu spokojnie toczy się melodia. Instrumenty chętnie wymieniają się rolami. Z czasem wzmacza się ekspresja, ustępując miejsca części głównej, bogatszej w szczegóły. Muzyka nie przestaje płynąć, jedynie momentami ustępując nieoczekiwanemu szczegółowi. W sercu tej części pojawia się rozrzedzona fakturalnie kantylena.

W wykorzystującym glissanda *Powozie...* niewątpliwie mamy do czynienia z karykaturalnym, groteskowym obrazem. Łatwo tu usłyszeć rodzaj przerysowanego tańca. To awangarda jakże pełna humoru w porównaniu do powstałych w podobnym czasie ortodoksyjnych dzieł dodekafonii. Trzecia część roztacza oczywiście aurę księżycowej niesamowitości w lirycznym nokturnie, wykorzystując przy tym ciekawe, choć nie radykalne współbrzmienia. Brak tutaj ironii z poprzedniego ogniw, jednak powraca ona w części ostatniej, w której ciąg skojarzeń prowadzi do sabatu czarownic. To istotnie szalony kolaż różnych rytmów tanecznych. Haas pozostawił jeszcze wykonawcom możliwość użycia zestawu perkusyjnego, nie tyle odsyłającego tu do jazzu, ile potęgującego efekt groteski i dziwaczności. Czy to właśnie owo słynne poczucie humoru, które lubimy dostrzegać u naszych południowych sąsiadów?

SZYMON ATYS

20.03

czwartek, 19.00
NFM, Sala Kameralna

NOWE POKOLENIE



Bryan Cheng, fot. Andrej Grilc

Yannick Rafalimanana – fortepian

Savitri Grier – skrzypce

Karolina Errera – altówka

Bryan Cheng – wiolonczela

Program:

Gabriel Fauré (1845–1924)

II Kwartet fortepianowy g-moll op. 45 [35']

I. *Allegro molto moderato*

II. *Allegro molto*

III. *Adagio non troppo*

IV. *Allegro molto*

Johannes Brahms (1833–1897)

I Kwartet fortepianowy g-moll op. 25 [42']

I. *Allegro*

II. *Allegro, ma non troppo*

III. *Andante con moto*

IV. *Rondo alla Zingarese: Presto*



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.



Odbywający się od 2015 roku festiwal Krzyżowa-Music to wydarzenie, podczas którego uzdolnieni młodzi instrumentalści grają wspólnie z wybitnymi artystami. W 2022 roku spotkało się tam czworo muzyków, którzy teraz sformują kwartet fortepianowy i zaprezentują znakomite kameralne dzieła dwóch geniuszy muzyki późnego romantyzmu – Gabriela Faurégo i Johanna Brahmsa.

Yannick Rafalimanana, który zasiądzie przy fortepianie, regularnie bierze udział w doñoślaskim festiwalu. Jest laureatem licznych nagród, a jego kariera osiągnęła już poziom międzynarodowy. Savitri Grier, skrzypaczka brytyjsko-indyjskiego pochodzenia, w swojej działalności artystycznej łączy zamiłowanie do kameralistyki oraz uczestnictwo w występach z prestiżowymi orkiestrami symfonicznymi, jak Orchestre Philharmonique de Radio France czy Bavarian Radio Symphony Orchestra, także jako koncertmistrzyni. Altowiolistka Karolina Errera już w wieku pięciu lat zadebiutowała u boku Berlińskich Filharmoników. W 2018 roku została zwyciężczynią prestiżowego VIII Międzynarodowego Konkursu Altówkowego Jurija Baszmietia w Moskwie. Również wiolonczelista Bryan Cheng był niezwykle zdolnym dzieckiem – swój pierwszy recital w słynnej Carnegie Hall dał w wieku czternastu lat. Dzięki szeregowi laurów zdobytych potem na międzynarodowych konkursach muzycznych, uhonorowanych uzyskaniem prestiżowej nagrody im. Yvesa Paternota, jest dziś uważany za jednego z najznakomitszych młodych artystów w świecie muzyki klasycznej.

Oba kwartety fortepianowe, które wspólnie wykonają młodzi muzycy, należą do najlepszych utworów kameralnych skomponowanych przez swoich twórców. *II Kwartet fortepianowy* Gabriel Fauré napisał u progu okresu określanego przez badaczy jako dojrzały. Dzieło otwiera pełen pasji główny temat pierwszej części grany unisono przez smyczki na tle akompaniamentu z charakterystyczną nutą pedałową. Część przetworzeniowa otwarcia kompozycji jest pod względem emocjonalnym bardziej stonowana, a zaczyna się niemal całkowitym wyciszeniem i prezentacją nowej myśli przez altówkę i wiolonczelę. Ustęp reprzyzowy zaznaczony jest przez wybuch fortissimo. Następujące potem pełne napięcia scherzo to najkrótsza część całości. Napędzane przez figuracje w partii fortepianu, pozbawione jest wyraźnie kontrastującego odcinka, tzw. trio.

Śłuchając *II kwartetu fortepianowego* Faurégo szczególną uwagę należy zwrócić na wyjątkowo piękną część trzecią. Niesamowite uspokojenie od razu przynosi tu motywy obecny w partii fortepianu – reminiscencja bicia dzwonów kościoła w Cadirac we

francuskich Pirenejach, nieopodal rodzinnego domu francuskiego artysty. Pojawiające się na jej tle melodie wzbudzają pragnienie, żeby muzyka trwała bez końca. Jako pierwsza swoją pieśń rozpoczyna altówka – melodię tę Charles Koechlin porównał do „przysłanego do wzgórz wiejskiego cmentarza”. W otwarciu części finałowej powraca rozgorączkowanie pierwszego ustępu kompozycji. Aaron Copland nazywał Faurégo „francuskim Brahmssem” i faktycznie rytmiczne tętno zamknięcia *Kwartetu* może budzić skojarzenia z pełnym werwy muzycznym stylem niemieckiego romantyka.

Synonimem tego akurat aspektu kompozytorskiego warsztatu Johanna Brahmsa są *Tańce węgierskie*. Pierwsze dwa zeszyty słynnych opracowań muzyki węgierskiej i cygańskiej ukazały się w 1869 roku. Nie były one jednak pierwszymi utworami, w których Niemiec wykorzystał doświadczenia zebrane podczas występów u boku Edego Reményiego. Brahms w młodości jako pianista akompaniował urodzonemu w Miszkolcu skrzypkowi, samemu poznając przy okazji muzykę wykonywaną na Węgrzech. Po raz pierwszy praktyka ta przyniosła owoce w jego *I Kwartecie fortepianowym*, też zresztą pisanym przez niego jeszcze w młodym wieku – prawykonanym w Hamburgu 16 listopada 1861 roku. To właśnie dzieło usłyszemy w drugiej części koncertu. Pełne napięcia otwierające *Allegro* jest formalnym eksperymentem. Z jednej strony ekspozycja wprowadza aż pięć tematów, z drugiej – integruje ją powracający w różnych formach motyw wprowadzony przez Brahmsa w pierwszych taktach. Ten początkowy fragment artysta powtarza zresztą na początku przetworzenia. Drugie ogniwo w pierwotnej partii partytury oznaczone było jako *Scherzo*. Mimo dość typowej dla tej formy repryzowej budowy część ta jest jednak dość liryczna, przepełniona jakby emocjonalną goryczą. Przypuszcza się, że kompozytor zmienił jej tytuł pod wpływem biorącej udział w hamburskim prawykonaniu całości Clary Schumann. Jeśli *Intermezzo* – bo taką nazwę ostatecznie wybrał – faktycznie zawierało w sobie pewien żal, to jego uspokojenie przynosi trzecia część *Kwartetu*. Wyciszenie to ma jednak z początku odcień elegijny, Brahms dopiero w kolejnym, środkowym fragmencie, mistrzowsko posługując się rytmem, wnosi do utworu nieco prawdziwej pogody i daje nam pewien przedsmak finałowego energetycznego wybuchu w rytmie czardasza, wymagającego od wykonawców mistrzowskiego opanowania warsztatu.

21.03 piątek, 19.00
NFM, Sala Główna ORLEN

SZEHerezada



Gianluca Marcianò, fot. archiwum artysty

Gianluca Marcianò – dyrygent
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Ēriks Ešenvalds (1977)

Fanfara [6']

Igor Strawiński (1882–1971)

Ognisty ptak – suita baletowa [26']

- I. *Introdukcja*
- II. *Ognisty ptak i jego taniec*
- III. *Wariacje na temat ognistego ptaka*
- IV. *Rondo księżniczek*
- V. *Piekielny taniec Króla Kościeja*
- VI. *Kotysanka*
- VII. *Finał*

Nikołaj Rimski-Korsakow (1844–1908)

Szeherezada – suita symfoniczna op. 35 [45']

- I. *Morze i okręt Sindbada*
- II. *Opowieść o księciu-kalenderze*
- III. *Młody książę i młoda księżniczka*
- IV. *Święto w Bagdadzie. Morze. Okręt rozbija się na skale,
na której wznosi się posąg żelaznego jeźdźca*



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

Włoski dyrygent Gianluca Marcianò jest artystą o ustalonej pozycji. Pełni obecnie funkcję głównego dyrygenta Orchestra della Magna Grecia, głównego dyrygenta gościnnego Armenian State Symphony Orchestra, jest też dyrektorem artystycznym Al Bustan Festival oraz Chelsea Opera Group. Wraz z NFM Filharmonią Wrocławską wykona dzieło współczesnego kompozytora łotewskiego, Ēriksa Ešenvaldsa, oraz dwie cieszące się wielką popularnością suity autorstwa Igora Strawińskiego i Nikołaja Rimskiego-Korsakowa.

Największym uznaniem i rozpoznawalnością darzone są utwory chóralne Ešenvaldsa, ale i inne jego dzieła zdobyły wiele międzynarodowych wyróżnień. Znalazły się też na płytach prestiżowych firm fonograficznych, takich jak Decca, Deutsche Grammophon, Ondine czy Naxos. Koncert w NFM rozpocznie wykonanie *Fanfary* jego autorstwa. Choć zatytułowane w ten sposób kompozycje zazwyczaj przeznaczone są na instrumenty dęte blaszane, w tym wypadku obejmuje ona całą orkiestrę. Szczególnie rozbudowana jest sekcja perkusji, a twórca użył tu aż czterech zestawów instrumentów zaliczanych do tej grupy.

W pierwszych dekadach XX wieku nazwisko Igora Strawińskiego było wręcz synonimem muzycznej awangardy. Błyskotliwą, trwającą ponad pół stulecia karierę tego twórcy zapoczątkowały trzy balety stworzone na potrzeby Baletów Rosyjskich Siergieja Diaglewa – *Ognisty ptak*, *Pietruszka* i *Święto wiosny*. Libretto pierwszego z nich, opracowane przez Michaiła Fokina, oparte zostało na motywach rosyjskiej baśni. Błyskotliwa, nowoczesna, a i dziś brzmiąca świeżo orkiestracja była zasługą studiów młodego kompozytora u Nikołaja Rimskiego-Korsakowa – znakomitego kolorysty, który jak mało kto znał sekrety orkiestry. Suitę *Ognisty ptak* otwiera mroczny wstęp, po nim zaś kompozytor wprowadza króciutką myśl muzyczną reprezentującą tytułowego ptaka, a następnie proponuje słuchaczowi serię błyskotliwych wariacji opartych na tym temacie. Liryczne tańce księżniczek z solówkami instrumentów dętych drewnianych przynoszą kolejny kontrast. Dynamiczny, błyskotliwy, pomysłowo orkiestrowany, oparty na ostrej rytmice *Piekielny taniec Króla Kościeja* to kulminacja wyrazowa całej suity. Kolejny kontrast wprowadza zaskakująco mroczna *Kotylanka* z rozbudowanym solo fagotu. Całość wieńczy pełen blasku *Finał*, w którym uroczysty temat grany przez instrumenty dęte blaszane stanowi godne ukoronowanie tej arcybarwnej partytury. Dzieło to zawiera także wiele cytatów z dzieł Rimskiego-Korsakowa. I tak temat tańca księżniczek Strawiński zaczerpnął z drugiego ogniwa *Sinfonietty na tematy rosyjskie a-moll* op. 31 swojego mistrza, *Piekielny taniec Kościeja* zawiera cytat ze sceny sabatu na górze Triglav z trzeciego aktu

opery-baletu *Młoda*, a główny temat finału to melodia pieśni ludowej *Sosna kołysała się przy bramie*, zawartej w *Zbiorze stu rosyjskich pieśni ludowych* op. 24 (temat ten opracował też na fortepian na cztery ręce Piotr Czajkowski).

Morze fascynowało Nikołaja Rimskiego-Korsakowa od najwcześniejszych lat. Zachowały się nawet młodzieńcze rysunki przyszłego artysty, przedstawiające okręty. Muzykę traktował on zresztą początkowo amatorsko, a w wieku dwunastu lat poszedł w ślady rodzinnych tradycji i zapisał się do petersburskiego Korpusu Morskiego. Aby uzyskać stopień oficerski, udał się w długi rejs, w trakcie którego dotarł między innymi aż do Rio de Janeiro. Pociąg do muzyki okazał się jednak silniejszy i w latach sześćdziesiątych Rimski-Korsakow dołączył do nieformalnego ugrupowania kompozytorów określonego przez nacjonalistycznego krytyka sztuki i muzyki Władimira Stasowa mianem „Potężnej Gromadki”. Autor *Złotego kogucika* uważany był za najbardziej utalentowanego jej członka. Jego suita symfoniczna *Szeherazada* powstała w 1888 roku. Zabrzmiała po raz pierwszy w Petersburgu pod batutą autora w październiku tego samego roku, odnosząc natychmiastowy sukces. „Program, którym się kierowałem przy komponowaniu *Szeherazady* – zanotował kompozytor – były to poszczególne, nie powiązane z sobą epizody i obrazy z *Baśni tysiąca i jednej nocy*, rozrzucone w czterech częściach suity”. Owe wspomniane przez Rimskiego-Korsakowa epizody jednoczone są za pomocą dwóch motywów muzycznych. Jeden z nich reprezentuje sułtana Szahrijara, który przekonany o niewierności wszystkich kobiet, kazał mordować nowo poślubione małżonki po pierwszej wspólnej nocy. Szeherazada poradziła sobie, opowiadając mu kolejne historie i przerywając opowieści nad ranem w najciekawszym momencie. Po tysiącu i jednej nocy Szahrijar w końcu zaniechał zamiaru pozbawienia jej życia.

Władcę reprezentuje groźny, surowy temat grany przez instrumenty dęte blaszane, a jego małżonkę – kapryśne, zmysłowe, śpiewne solo skrzypiec. Obie te myśli muzyczne powracają wielokrotnie w przebiegu narracji, a wiele pobocznych wątków muzycznych jest do nich podobnych. Doskonałym przykładem jest przypominający melodię Szahrijara, snuty nad rozkołysanym akompaniamentem motyw reprezentujący morze, który Rimski-Korsakow wprowadził zaraz po temacie Szeherazady.

Także drugi temat pierwszego ogniwa, grany przez flet, prezentowany jest ponad tym samym akompaniamentem, wskazując morze jako główne miejsce akcji owej części. Kalender, czyli wędrowny mnich żyjący z jałmużny, to bohater i narrator w drugim ogniwie suity. Na samym początku skrzypce przypominają Szeherazadę, po

czym dowcipne solo fagotu prezentuje temat kalendera. Środkowy odcinek tej części jest sugestywnym i barwnym obrazem bitwy. Po jej zakończeniu i po powrocie tematu kalendera (który kompozytor powierzył tym razem klarnetowi) pojawia się nowa myśl, obrazująca za pomocą migotliwych brzmień smyczków i drzewa przelot olbrzymiego ptaka Roka. *Młody książę i młoda księżniczka* to liryczne ogniwo trzecie utrzymane w wolnym tempie. Oparte jest na dwóch podobnych do siebie myślach muzycznych. Pierwsza z nich to namiętny, tęskny śpiew smyczków, druga – skoczny taniec instrumentów dętych drewnianych. Centralną częścią czwartego ogniwa jest scena ukazująca święto w Bagdadzie. Powraca tutaj wiele myśli muzycznych znanych z poprzednich fragmentów, ale tym razem towarzyszy im ostry, rytmiczny akompaniament. Kulminacją tego ogniwa jest wyrazisty obraz sztormu, a także rozbicie się okrętu symbolizowane głośnym uderzeniem tam-tamu. W epilogu ponownie pojawiają się delikatny tym razem temat sułtana i myśl reprezentująca Szeherezadę – brzmia one zgodnie, obrazując szczęśliwe zakończenie.

OSKAR ŁAPETA

28.03 piątek, 19.00
NFM, Sala Główna ORLEN

UNCOMMON MAN



Iveta Apkalna, fot. Aiga Redmane

Giancarlo Guerrero – dyrygent
Iveta Apkalna – organy
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Samuel Barber (1910–1981)

Toccata Festiva na organy i orkiestrę op. 36 [16']

Aaron Copland (1900–1990)

Symfonia organowa [26']

I. *Prelude, Andante*

II. *Scherzo, Allegro molto – Moderato*

III. *Lento – Allegro moderato*

Jean Sibelius (1865–1957)

II Symfonia D-dur op. 43 [46']

I. *Allegretto*

II. *Tempo andante, ma rubato*

III. *Vivacissimo*

IV. *Allegro moderato*



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

Do Wrocławia powraca Giancarlo Guerrero – poprzednik maestra Christopha Eschenbacha na stanowisku dyrektora artystycznego NFM Filharmonii Wrocławskiej. Pochodzący z Ameryki Środkowej artysta poprowadzi orkiestrę w interpretacjach dzieł na organy i orkiestrę największych dwudziestowiecznych kompozytorów Stanów Zjednoczonych – Samuela Barbera oraz Aarona Coplanda. Muzykom towarzyszyć będzie ceniona łódzka organistka Iveta Apkalna. Wieczór zwieńczy zaś dźwięki *II Symfonii D-dur* fińskiego twórcy, a zarazem czołowego symfonika przełomu XIX i XX wieku – Jeana Sibeliusa.

Wraz ze stopniowym wkraczaniem organów do sal koncertowych u progu dwudziestego stulecia znacząco zaczął się poszerzać również repertuar na ów monumentalny

instrument. Kompozytorzy poszukujący nowych form wyrazu coraz częściej zwracali się w stronę nośnego organowego tembru, eksplorując możliwości jego użycia w różnych stylach i gatunkach. Jednym z nich był Samuel Barber – czołowy amerykański kompozytor ubiegłego wieku, którego barwną twórczość zakorzenioną w romantycznej tradycji cechuje nieskrępowany liryzm pozwalający trafić do serc kolejnych pokoleń melomanów. *Toccata Festiva* jego autorstwa stworzona została wiosną 1960 roku na inaugurację nowych organów Akademii Muzycznej w Filadelfii – ówczesnej siedziby Philadelphia Orchestra należącej w Stanach Zjednoczonych do tzw. Wielkiej Piątki orkiestr. Wydaje się, że owe okoliczności mogły zdeterminować przepełniający dzieło nastrój radosnego świętowania. Naturalnie nie brakuje w nim brawurowej partii organów, dzięki której zaprezentowano możliwości brzmieniowe instrumentu. *Toccata* rozpoczyna żywiołowy wstęp orkiestry na wzór pewnego rodzaju fanfary, którą przejmują następnie partia organów. Barber rozwija ją z wykorzystaniem motywu przechodzącego intensywnie, wymagające technicznie transformacje. Wplata w partyturę także wirtuozowską, rozszerzoną kadencję solisty. Artysta na kanwie dzieła uczynił organy instrumentem o ogromnym, bogatym potencjale – w zakresie muzycznej narracji o tak lirycznym, jak i zdecydowanie bardziej epickim charakterze.

Symfonia organowa Aarona Coplanda stanowiła ważny moment w życiu artysty, było to bowiem pierwsze w pełni zrealizowane dzieło orkiestrowe tego twórcy, które sam miał szansę usłyszeć. Geneza jego powstania wiąże się bezpośrednio z pobytem Amerykanina w latach dwudziestych ubiegłego stulecia w Paryżu, gdzie kształcił się pod okiem sławnej pedagogki Nadii Boulanger. O napisanie dużego utworu na organy i orkiestrę Coplanda poprosił wówczas Siergiej Koussevitzky – legendarny dyrygent i ówczesny dyrektor artystyczny Boston Symphony Orchestra – z zamysłem, by jako solistka zinterpretowała je właśnie maestra Boulanger. „Nigdy nie słyszałem ani jednej nuty mojej własnej orkiestracji” – wspominał Copland – „ale Nadia i Koussevitzky powiedzieli: »Dasz radę!« Nigdy nie zapomnę dreszczyku emocji wywołanego wspaniałym brzmieniem orkiestry grającej moją muzykę po raz pierwszy”.

Dzieło składa się z trzech części – medytacyjnego *Preludium*, błyskotliwego *Scherza* z licznymi nawiązaniem do elementów muzyki jazzowej i triumfalnego *Finale*. Całość jest niezwykle barwna zarówno pod kątem zastosowanej instrumentacji, jak i porównawczych rytmów, w czym upatruje się silnej inspiracji twórczością Igora Strawińskiego, ogromnego autorytetu dla młodego wówczas Coplanda. Symfonia ta była jego pierwszym dojrzałym dziełem, które pomogło mu w zyskaniu sławy. Jak na tamte

czasy, szokowała swym awangardowym charakterem, a w szczególności oburzającymi konserwatywną publiczność wspomnianymi echami jazzu. Podczas nowojorskiego prawykonania w styczniu 1925 roku dyrygujący symfonią Walter Damrosch zwrócił się do publiczności ze słowami: „jeśli utalentowany młody człowiek w wieku dwudziestu trzech lat potrafi napisać taką symfonię, to za pięć lat będzie gotowy popełnić morderstwo”. Sto lat po premierze *Symfonia organowa* nie straciła na świeżości, a jej pozornie kontrowersyjny charakter dodaje oryginalnego, pociągającego rysu, tak idiomatycznego dla późniejszej twórczości Coplanda.

Koncert zwieńczy zaś *II Symfonia D-dur* op. 43 z dorobku artystycznego Jeana Sibeliusa – bodaj największego fińskiego kompozytora, a zarazem czołowego symfonika przełomu dziewiętnastego i dwudziestego stulecia. Pracę nad partyturą dzieła twórca rozpoczął zimą 1901 roku podczas pobytu w urokliwym włoskim Rapallo nieopodal Genui. Ukończył ją zaś rok później, już w rodzimej Finlandii. Sam kompozytor określił symfonię jako „spowiedź duszy”, co świadczy o głęboko intymnej atmosferze, która towarzyszyła mu podczas procesu twórczego. Kompozycja jest pełna dramatyzmu, a zawarte w niej ekspresyjne kontrasty czynią ją na wskroś emocjonalną i niezwykle poruszającą. W szkicach Sibelius miał zanotować, iż inspiracją była dla niego głównie postać Don Juana, co potwierdził, notując nad solo fagotu w drugiej części dopisek, iż jest to „dialog Don Juana ze śmiercią”. Ostatecznie zrezygnował jednak z konotacji z legendarnym bohaterem, pragnąc podkreślić absolutność tworzonej przez siebie treści muzycznej. Symfonię otwiera idylliczne *Allegretto* – autor zawarł w nim motyw, na kanwie którego rozwinął także triumfalny finał dzieła. Początkowy beztroski nastrój zanika w drugim, zabarwionym mrocznym nastrojem ogniwie rozpoczynającym się pizzicatem kontrabasów i wiolonczel. Na ich tle partia fagotów prezentuje następnie główną myśl muzyczną. Motoryczne i pełne werwy *Vivacissimo* prowadzi zaś bezpośrednio do promiennego finału granego attacca. Prawykonanie dzieła w Helsinkach 8 marca 1902 roku pod batutą samego kompozytora wzbudziło nieskrywany entuzjazm wśród zgromadzonego audytorium, a optymistyczne zwieńczenie symfonii odczytano jako chęć pokrzepienia Finów w walce przeciwko uciskowi ze strony rosyjskiej władzy – Finlandia stała się bowiem niezależna dopiero w 1917 roku. Owo tło historyczne tłumaczy podtytuł „Symfonia niepodległości”, który niebawem przylgnął do dzieła. Wszystko to sprawia, że *Druga* uważana jest za najpopularniejszą spośród siedmiu symfonii Jeana Sibeliusa.

29.03

sobota, 18.00
NFM, Sala Czerwona

WDZIĘCZNOŚĆ



Joseph Swensen, fot. Łukasz Rajchert

Joseph Swensen – dyrygent
NFM Orkiestra Leopoldinum

Program:

Franz Schubert (1797–1828)

XIII Kwartet smyczkowy *a-moll* op. 29, D 804 „Rosamunde”
(oprac. na smyczki J. Swensen, M. Mały) [38']

I. *Allegro ma non troppo*

II. *Andante*

III. *Menuetto. Allegretto*

IV. *Allegro moderato*

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

XV Kwartet smyczkowy *a-moll* op. 132 (oprac. na smyczki J. Swensen, M. Mały) [48']

I. *Assai sostenuto – Allegro*

II. *Allegro ma non tanto*

III. *Molto adagio*

IV. *Alla marcia, assai vivace*

V. *Allegro appassionato*



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

W 1827 roku Franz Schubert niósł pochodnię w kondukcje żałobnym Ludwiga van Beethovena. Półtora roku później odbył się i jego pogrzeb, nieszczęśliwie przedwczesny. Mniej więcej cztery lata przed tym smutnym wydarzeniem obaj kompozytorzy pracowali nad kwartetami smyczkowymi. Opus 132 Beethovena należy do słynnej grupy pięciu późnych kwartetów i ukończony został w 1825 roku. W 1824 Schubert sfinalizował „Rosamunde”, a wraz z nim równie chętnie przypominany „Śmierć i dziewczyna”. Omawiany koncert będzie okazją do porównania, jak różne style muzyczne mogły wychodzić spod piór twórców należących do różnych pokoleń: Beethovena – starszego, niesłyszającego malkontenta, i Schuberta – obiecującego, młodego melancholika... Obu łączył Wiedeń i jego tradycja.

Pierwsze ogniwo kwartetu Schuberta, *Allegro ma non troppo*, otwiera smutny temat powierzony pierwszemu skrzypcom. Akompaniament przypomina tu ruch kołowrotka obecny w znanej pieśni Schuberta *Grätchen am Spinnrade*. Mimo tak osiągniętego nastroju jednostajnej apatii fragment kończy się w trybie durowym. Temat drugi nie różni się od pierwszego pod względem charakteru, ale jego melodia jest wznosząca, ruch akompaniamentu kojący. Odwrotnie niż wcześniej tonacja durowa (C-dur) ustępuje jednak w pewnym momencie swej tonacji jednoimiennej (c-moll). Przetworzenie jest nader czytelne: temat pierwszy poddany jest pomysłowym modulacjom, później na główny plan wysuwa się wznosząca seksta tematu drugiego, a w końcu do reprzyzy doprowadza charakterystyczny rytm wiolonczeli z pierwszego. Dalej forma jest przewidywalna, ale warto zwrócić uwagę na zamknięcie ogniwa myślą je otwierającą, jak gdyby Schubert pragnął zanegować rozwiązanie konfliktu tonalnego.

Druga część kwartetu również utrzymana jest w formie sonatowej, tyle że pozbawionej przetworzenia. Pierwszej z myśli przewodnich kwartet zawdzięcza swój przydomek. Jest to autocytat z napisanej rok wcześniej muzyki do sztuki teatralnej Helminy von Chézy *Rosamunde, Fürstin von Zypern*. Udziela się tu charakter beztróskiej piosenki. Wysznuwana zeń narracja w końcu ulega modulacji do tonacji dominanty. We fragmencie tym zwracają na siebie uwagę charakterystyczne synkopy. W kodzie odzywa się znów rytm tematu. Łatwiej wtedy usłyszeć, że Schubert nawiązał tu do drugiego ogniwa *VII Symfonii* Beethovena. W rekapitulacji melodia z „Rosamundy” rozwija się w burzliwą namiastkę przetworzenia, które – jeśli kierujemy się teoretycznymi schematami formalnymi – radzi bylibyśmy usłyszeć wcześniej. Później pojawia się łącznik i całość biegnie bezpiecznie ku końcowi. Nie sposób

oprzeć się wrażeniu, iż melodia w menuecie z trudem stara się zaistnieć. Wydaje się, że pomiędzy zagajeniem a kadencją nie ma niczego o zwartej postaci. Niewątpliwie daje tu o sobie znać słodko-gorzki ton charakterystyczny dla wielu menuetów Schuberta.

Do ciekawych wniosków doprowadzi analiza formy finału. I tu Schubert rozpoczyna typową dla epoki melodią podaną w formie pieśni. Podobnie jak w drugiej części autor snuje muzykę dalej, zachwycając powtarzanymi kanonicznymi wejściami instrumentów. Nowym materiałem jest dopiero charakterystyczny punktowany rytm w tonacji cis-moll. Znakiem rozpoznawczym epilogu są szybkie triole. Po powrocie tematu (początek ekspozycji) następuje „przetworzenie”, a potem uzgodnienie do tonacji fis-moll na koniec ustępującej swojej paraleli, czyli tonacji głównej. Ponownie mamy więc do czynienia z zaskakującym przemieszczeniem przetworzenia w ramach formy. Tym razem można się było już jednak spodziewać podobnego rozwiązania.

Beethoven rozpoczyna *Kwartet a-moll* wolnym wstępem, w którym eksponuje charakterystyczny motyw. To dwa półtony rozdzielone większym interwałem, co czyni utwór powinowatym dwóch sąsiednich: opusów 130 i 131. W grupie pierwszego tematu wyszukiwany jest krótki motyw o rytmie punktowanym. Drugie skrzypce grają zaś kolejny temat przy akompaniamencie triolowym. Zachowana jest więc zasada kontrastu, muzyka wyraźnie łagodnieje. Niepokoi jedynie, że ów kontrastujący temat brzmi w tonacji F-dur. Motyw-motto rozpoczyna, jak należy się spodziewać, przetworzenie. Po nim, gdy pojawia się temat pierwszy w tonacji głównej, zaczynamy czuć się jak w reprzyzie, ale temat drugi brzmi – bez uzgodnienia – w C-dur. Po epilogu pojawia się kolejne niewielkie przetworzenie i pierwsza z głównych myśli, a druga – chociaż niepewnie – brzmi wreszcie w tonacji A-dur. Teorie muzykologiczne dzielą zainteresowanych, jeśli chodzi o interpretację formy tej części – zmienia się ona w zależności od przyjętych założeń. Tymczasem ani się obejrzymy, a muzyka nabiera kadencyjnego pędu i całość zostaje zamknięta.

Druga część kwartetu jest łagodnie prowadzonym menuetem. Skomponowany jest on raczej polifonicznie, przede wszystkim z wykorzystaniem imitacji pomiędzy instrumentami, niezwykle rozproszony w czasie. Trio jest lżejsze, najpierw filigranowe, później zahaczające o taniec ludowy. Beethoven nie rezygnuje z imitacji. Tylko dlaczego musiała się tu znaleźć chwila dla ciemności nieodłącznie związanej z mottem? Być może wyjaśnia to część następna.

Centralne ogniwo jest jednym z tych niezwykłych utworów, w których Beethoven pozostawił namiastki słowami wyrażonej idei najpewniej mającej charakter programowy. W partyturze widnieje zdanie: „Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der Lydischen Tonart” („Pieśń dziękczynna cudownie uzdrowionego poświęcona Bóstwu, w tonacji lidyjskiej”). Otóż pracę nad kwartetem przerwała Beethovenowi ciężka choroba, po przejściu której wiele w op. 132 pozmieniał. Środkowe ogniwo stworzył w całości na nowo. W chorale w tonacji F-dur zapisanej bez znaków przykluczowych nawiązał do dawnej sztuki *cantus firmus*. Muzyka jest tak powolna, że w pewnym momencie łatwo stracić jej syntaktyczny wątek i zacząć odczuwać ją w sposób pozaintelektualny. Co znamienne, kompozytor dwukrotnie przeciwstawił wariacje na temat chorału szybkim partiom *Neue Kraft fühlend* (*Czuając nową siłę*). W ich tonalnej strukturze harmonicznnej słyszalne są pochodny w stylu barokowym, również będące wynikiem stylizacji na muzykę religijną.

Z modlitewnego zamyślenia wydobywa nas część czwarta. Forma taneczna, niewielka w rozmiarach, kończy się recytatywem wprowadzającym finał cyklu. Melodia jego tematu jest może najpiękniejszą w tym kwartecie kantyleną, ale faktura akompaniamentu oddziałuje niezwykle niepokojąco. Formalnie część jest rondem skrzyżowanym z formą sonatową, dlatego pierwszy kuplet (z charakterystycznymi zwrotami melodyczno-harmonicznymi przypominającymi kolędę *Szczedryk*) powraca jako trzeci w uzgodnionej tonacji, lecz drugi ma w sobie coś z przetworzenia. Beethoven nie przeciąga trwania tego ogniwa, lecz raczej prezentuje formę, w której każda rzecz jest podana w jasny sposób, a kiedy tego potrzebujemy, następuje nieprawdopodobnie poruszające przyśpieszenie, zmiana trybu na durowy i koda.

SZYMON ATYS

30.03

niedziela, 18.00
NFM, Sala Główna ORLEN, estrada w odwróceniu

MEMBRA JESU NOSTRI



Wrocław Baroque Ensemble, fot. Łukasz Rajchert

Andrzej Kosendiak – dyrygent
Wrocław Baroque Ensemble:
Aldona Bartnik, Aleksandra Turalska – soprany
Daniel Elgersma, Piotr Olech – kontratenory
Maciej Gocman – tenor
Tomáš Král – bas
Zbigniew Pilch, Ludmiła Piestrak – skrzypce
Krzysztof Firlus – sopranowa viola da gamba
Maurycy Raczyński – tenorowa viola da gamba
Julia Karpeta, Mélusine de Pas – basowe viole da gamba
Krzysztof Karpeta – violone
Přemysl Vacek – lutnia
Marta Niedźwiecka – pozytyw

Program:

S. Capricornus (1628–1665)

Sonata a 8 [ok. 7']

Dietrich Buxtehude (1637?–1707)

Membra Jesu Nostri BuxWV 75 [65']

I. *Ad pedes*

II. *Ad genua*

III. *Ad manus*

IV. *Ad latus*

V. *Ad pectus*

VI. *Ad cor*

VII. *Ad faciem*



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

Cykl siedmiu kantat „na Wielkanoc i na każdą okazję” Dietricha Buxtehudego zapewnił owemu duńskiemu kompozytorowi nieśmiertelność. W tym stwierdzeniu nie ma nic z patosu – gdyby nie ten utwór, wysłany jako podarek przyjacielowi ze Sztokholmu, znalazłbyśmy dziś jeno okruch ze spuścizny mistrza z Lubeki. A było to tak...

Gustaf Düben (1624 a. 1628–1690), wnuk organisty od św. Tomasza w Lipsku, syn ucznia Sweelincka, sam był organistą i kapelmistrzem króla Szwecji. Dziś pamięta się go jako kolekcjonera wybitnych dzieł muzycznych. W tamtych czasach takie zasoby pomnażano poprzez kopiowanie manuskryptów – oczywiście ręczne. Utwory można było znaleźć podczas podróży i skopiować je na miejscu; można było kogoś wysłać w podróż z zadaniem sporządzenia odpisu lub kopię otrzymać w prezencie, wreszcie można było kompozycje pożyczyć, przepisać i odesłać autorowi. Przez całą dekadę lat siedemdziesiątych XVII wieku sztokholmski organista zgromadził dużą bibliotekę i w zasadzie uznał pracę za skończoną. Wtedy – a był to rok 1680 – nadeszła paczka zawierająca *Membra Jesu nostri* Buxtehudego z dedykacją dla Dübena, którego Duńczyk nazywał w niej przyjacielem. Do tego słowa nie należy przywiązywać zbyt dużej wagi, jeżeli bowiem kiedykolwiek obaj panowie się spotkali, to tylko na chwilę, a między nimi była spora różnica wieku.

Partytura *Membra...* należy do nielicznych zachowanych autografów Buxtehudego. Utwór zapisany został w formie niemieckiej tabulatury organowej. Düben przepisał poszczególne kantaty na zapis nutowy, poćwiczył ze śpiewakami, wykonał, zachwycił się (kilka wcześniej skopiowanych kompozycji Buxtehudego najwyraźniej nie zrobiło na Szwedzie wrażenia) i chwycił za pióro, by poprosić przyjaciela z Lubeki o pożyczenie tyłu partytur, ile tylko zechce mu łaskawie przesać. Buxtehude prośbę spełnił. Odpisy dzieł Duńczyka sporządzone przez Dübena przechowywane są dziś w Bibliotece Uniwersyteckiej w Uppsali. Zawierają niemal wszystkie dzieła Buxtehudego, jakie znamy: 80% muzyki wokalo-instrumentalnej i 95% kameralistyki. Autografy będące podstawą sporządzenia tych odpisów nie zachowały się – może zatoneły w cieśninach duńskich w drodze powrotnej? Może po śmierci Buxtehudego nikt nie wiedział już, czym są tomy wypełnione niemożliwym do odczytania szyfrem – tabulatura wychodziła już z użycia, a Buxtehude był jednym z ostatnich jej użytkowników. A może przeznaczono te rękopisy na rozpałkę? Kto to wie...

Membra Jesu nostri to cykl siedmiu kantat do tekstu średniowiecznego, łacińskiego hymnu *Salve mundi salutare* uzupełnionego o wstawki z Biblii. Jest to adoracja

Ukrzyżowanego: wierny staje pod Krzyżem i stopniowo unosi wzrok od stóp po twarz Jezusa. Ów tekst przede wszystkim nadaje zbiorowi znamiona cyklu, a w mniejszym stopniu są za to odpowiedzialne użyte tonacje. To muzyka religijna, ale nie liturgiczna – najbardziej odpowiada okresowi Wielkiego Postu i Triduum Paschalnego, ale w kontekście religijnym można utwór wykonać niemal w każdym czasie. Spójność zbioru nie oznacza, że kolekcja została zaplanowana jako cykl do wykonywania w całości. Düben poszczególne kantaty wykonywał oddzielnie, o czym zaświadczały przygotowane przezeń materiały nutowe. Głosy każdej kantaty to osobny zestaw przechowywany we własnej teczce. *Membra...* funkcjonowały zatem jak późniejszy cykl Johanna Sebastiana Bacha *Weihnachts-Oratorium*. Cykl Buxtehudego jednak, ze względu na niewielkie rozmiary (trwa nieco ponad godzinę), można zaprezentować podczas jednego wieczoru.

Kantaty Duńczyka niewiele mają wspólnego ze wzorami włoskimi: nie ma recytatywów, jest tylko podział na tutti i arie. Poszczególne utwory składają się w zasadzie z odcinków wykonywanych attacca. Pierwszym z nich jest zawsze instrumentalny wstęp zwany sonatą. Następuje potem fragment tutti, „chóralny”, w wykonaniu pięcioosobowego zespołu wokalnego z towarzyszeniem instrumentów. Te ustępny nazywane są „koncertami wokalnymi”, przy czym „koncert” odnosi się do pierwotnego znaczenia tego słowa, oznaczającego współdziałanie, nie zaś współzawodniczenie. Kantaty piąta i szósta mają koncert tylko z basso continuo. Opracowanie jest polifonizujące, całość wywodzi się z tradycji madrygału. Teksty do nich Buxtehude zaczerpnął z Biblii. Po koncercie następują arie: krótkie, pozbawione wirtuozerii i malarstwa dźwiękowego opracowania zwrotek *Salve mundi salutare*. Pomiedzy nimi występuje stały instrumentalny ritornel, poszczególne z nich zaś powierzone są innym solistom i mają różne opracowania. Całość kantaty wieńczy powtórzenie początkowego koncertu. Ten prosty i efektowny układ występuje w pięciu pierwszych dziełach. W szóstym zmieniona zostaje obsada instrumentalna: zamiast dwójga skrzypiec z basem Buxtehude stosuje pięć gamb. W ten sposób kantata *Do serca* stanowi w istocie serce cyklu. Modyfikacje modelu występują też w siódmym utworze, aby podkreślić zamknięcie całości. Opracowanie trzeciej zwrotki hymnu jest tutaj przeznaczone na cały zespół wokalny. W finale zaś nie jest powtórzony początkowy koncert, ale dodany nowy – *Amen*.

Membra Jesu nostri to rzadki przykład opracowania przez Buxtehudego tekstu łacińskiego; komponował on przede wszystkim do słów niemieckich. Z tego względu, a także z powodu piastowanej przezeń przez niemal cztery dekady posady w Lubece

Buxtehude uważany jest za przedstawiciela szkoły północno-niemieckiej. Nie istniało jeszcze wówczas pojęcie narodowości we współczesnym znaczeniu. Wszelako Buxtehude urodził się z matki Dunki i duński był jego pierwszym językiem. Wychował się i początkowo kształcił na terenach ówczesnie znajdujących się pod duńskim władztwem, a nekrolog artysty wspomina, że Danię uważał za swoją ojczyznę. Zasadne jest więc nazywanie Buxtehudego Duńczykiem, chociaż mały miał wpływ na muzykę skandynawską. Jego kontynuatorami byli Händel i Bach. Händel, Saksończyk, tworzył we włoskim stylu, a następnie stał się narodowym twórcą angielskim – to trochę jak w przypadku Józefa Elsnera, który we Wrocławiu zapowiadał się na przyzwoitego niemieckiego twórcę, ale wyjechał do Lwowa, a potem do Warszawy i stał się pierwszym polskim kompozytorem narodowym.

A Duńczyk z Lubeki? O jego twórczości niemieckiej zapewne nikt by dziś nie pamiętał, gdyby nie cykl łacińskich kantat wysłanych szwedzkiemu przyjacielowi w prezencie...

KRZYSZTOF KOMARNICKI

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:

