

NFM *10^{lat}*

*Omówienia
koncertów*

kwiecień
2025

2.04

środa, 19.00
NFM, Sala Główna ORLEN

RECITAL ORGANOWY ANDRZEJA SZADEJKI 30-LECIE PRACY ARTYSTYCZNEJ



Andrzej Szadejko, fot. archiwum artysty

Andrzej Szadejko – organy

Program:

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Fantazja c-moll BWV 537/I [4']

Johann Gottfried Mützel (1728–1788)

Fantazja-fuga C-dur [12']

Andreas Schade (1674–?)

Pastorale [4']

Andrzej Szadejko (1974)

Menuet alla Polonaise [6']

Partita in e [17']

Aleksander Karczyński (1882–1973)

Sonata b-moll op. 38 [34']

I. *Grave – Allegro moderato*

II. *Adagio di molto*

III. *Allegro con brio*

Ferenc Liszt (1811–1886)

Fantazja i Fuga na motywie B-A-C-H S. 260 [11']



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

Podczas recitalu w NFM zaprezentuje swój kunszt Andrzej Szadejko – wirtuoz organów, który wykona dzieła powstające od baroku aż do współczesności. Na tym jednak jego uzdolnienia się nie kończą – jest on także kompozytorem, dyrygentem oraz organizatorem życia muzycznego. Ukończył studia na Uniwersytecie Muzycznym im. Fryderyka Chopina w Warszawie oraz Hochschule für Alte Musik Schola Cantorum Basiliensis, a obecnie jest związany zawodowo z Akademią Muzyczną im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Występuje już od trzech dekad, realizując ambitne i cenione przedsięwzięcia artystyczne. To także ekspert w dziedzinie historycznego budownictwa organowego oraz konsultant projektów organowych w Polsce, na Litwie i w Belgii.

„My wszyscy z niego” – mogliby powiedzieć twórcy muzyki organowej o Johannie Sebastianie Bachu. Z bogatego dorobku barokowego mistrza Szadejko wybrał jedno dzieło – melancholijną, utrzymaną w metrum 6/4 *Fantazję c-moll BWV 537/I* napisaną pomiędzy 1708 a 1717 rokiem, czyli podczas drugiego pobytu artysty w Weimarze. Bach pracował tam jako organista i Konzertmeister na książęcym dworze, jednocześnie intensywnie komponując nowe dzieła. Johann Gottfried Mützel to kolejny niemiecki twórca działający w osiemnastym stuleciu, reprezentujący jednak pokolenie młodsze od Johanna Sebastiana Bacha. Historycy często nazywają go ostatnim uczniem lipskiego kantora. Ile prawdy jest w tym określeniu? Wiemy, że Mützel przybył do Lipska w maju 1750 roku i zamieszkał w domu Bacha, który zmarł w lipcu, zapewne więc nauka u schorowanego i niewidomego mistrza była raczej symboliczna. Mützel kształcił się także u Georga Philippa Telemanna w Hamburgu, a w późniejszych latach przyjaźnił się z synem Bacha, Carlem Philippem Emanuelem, którego spotkał w Poczdamie. Od roku 1753 aż do śmierci w 1788 związany był z Rygą wchodzącą wówczas w skład Imperium Rosyjskiego. Uważa się go za przedstawiciela nurtu *Sturm und Drang* w muzyce niemieckiej, a szczególnie cenione są jego zaawansowane technicznie dzieła klawesynowe. Mützel komponował powoli i tylko będąc w odpowiednim nastroju, a podobny ekscentryzm charakteryzował także jego podejście do wykonawstwa – najbardziej bowiem lubił grać w zimie, argumentując, że gruba warstwa śniegu tłumi stukot kół dorożek, co pomaga mu się skupić. Szadejko podczas swego recitalu wykona wirtuozowską, uroczystą i pełną wyrazu *Fantazję-fugę C-dur* Mützela, która należy do względnie nielicznych dzieł owego twórcy przeznaczonych na organy. Z kolei uroklive i pełne wdzięku *Pastorale* będzie przypomnieniem postaci mało znanego, tajemniczego (nie jest pewna nawet data jego śmierci) barokowego kompozytora związanego z Gdańskiem, Andreasa Schadego. Pierwszą część koncertu

zwieńczy wykonanie dwóch utworów autorstwa samego Andrzeja Szadejki. Najpierw zabrzmiał *Menuet alla Polonaise* – stylizacja tańca dworskiego utrzymanego w metrum trójdzielnym. *Partita in e* to z kolei dzieło, które twórca przeznaczył na duże współczesne organy. Jeśli chodzi o formę, to obejmuje ono dwanaście wariacji na temat pieśni postnej *Ach, Królu mój nad królami*. Celem Szadejki był – zgodnie z jego komentarzem – „namysł nad możliwościami transmutacji i elementami wspólnymi barokowego i współczesnego języka muzycznego”, realizowany za pomocą wzrastającego stopnia zaawansowania każdej kolejnej wariacji.

Chociaż Aleksander Karczyński przyszedł na świat i zmarł w pomorskim Pelplinie, to przez większą część życia, czyli lata 1907–1966, związany był z Chicago – nie tylko jako organista i kompozytor, ale także jako działacz polonijny. Pełnił funkcję dyrygenta Związku Śpiewaków Polskich w Ameryce, a także był współzałożycielem i sekretarzem Towarzystwa Naukowego im. św. Jadwigi, redagował także czasopisma „Przegląd Polsko-Amerykański” oraz „Lutnia”. Najbardziej znanym jego dziełem jest monumentalna *Sonata b-moll* napisana w latach dwudziestych. Utwór ten składa się z trzech części. Pierwsza z nich rozpoczyna się od uroczystego akordowego wstępu, *Grave*, po którym następuje ogniwo zasadnicze – żywe *Allegro moderato* utrzymane w formie allegro sonatowego i zwieńczone błyskotliwą kodą. Mocno kontrastuje z nim liryczne *Adagio di molto* w tonacji Ges-dur, oparte na prostym, pastoralnym motywie prezentowanym po kolei w różnych rejestrach. Końcowe *Allegro con brio* jest efektowne i dynamiczne. Pojawia się tu też forma fugi, którą kompozytor oparł na temacie z drugiej części dzieła. Sonatę wieńczy wirtuozowska koda. Równie porywająca jest ostatnia kompozycja w programie recitalu Szadejki, której autorem jest Ferenc Liszt.

Chociaż ten węgierski kompozytor epoki romantyzmu pamiętany jest głównie dzięki swym osiągnięciom w dziedzinie muzyki fortepianowej, to jego dorobek obejmuje także wiele dzieł organowych. W napisanej w 1855 roku (i zrewidowanej piętnaście lat później) *Fantazji i Fudze na motywie B-A-C-H* artysta sięgnął po jeden z najpopularniejszych kryptogramów w historii muzyki. Ten pełen blasku utwór powstał z okazji konsekracji organów zbudowanych przez słynnego organmistrza Friedricha Ladegasta dla katedry w Merseburgu. Dzięki wielkim kontrastom dynamiki i rejestrów kompozycja ta prezentuje nie tylko możliwości instrumentu, ale także sztukę wykonującego ją wirtuoza.

3.04 czwartek, 19.00
NFM, Sala Kameralna

TANIEC MOTYLA



Ignacy Lisiecki, fot. Katarzyna Dorocińska

Ignacy Lisiecki – fortepian

Program:

Jörg Widmann (1973)

Waldszene; Lied in Träume; Intermezzo; Mit Humor und Feinsinn; Zerrinnendes Bild; Fast zu ernst; Anfangs lebhaft ze zbioru *Elf Humoresken* (polskie prawykonanie) [14']

Oliver Knussen (1952–2018)

Prayer Bell Sketch op. 29 [6']

Dai Fujikura (1977)

Spring and Asura [6']

Leonard Bernstein (1918–1990)

Sonata [15']

I. *Presto – Molto moderato – Presto*

II. *Largo*

III. *Moderato*

Marcel Chyrzyński (1971)

Karatachi no Hana (polskie prawykonanie) [5']

Péter Eötvös (1944–2024)

Dances of the Brush-footed Butterfly [4']

Hans Abrahamsen (1952)

Ti studier (polskie prawykonanie) [21']



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

Współczesna literatura fortepianowa skrywa w sobie bogactwo rozmaitych nurtów stylistycznych niejednokrotnie wymagających od wykonawcy przyjęcia nowych perspektyw w zakresie interpretacji. Ignacy Lisiecki – jeden z czołowych polskich pianistów – wystąpi z recitalem wypełnionym rzadko wykonywanymi, choć niezwykle wartościowymi dziełami wpisującymi się w jej ramy. Pośród nich znajdą się utwory Pétera Eötvösa, Olivera Knussena czy Jörga Widmanna. Wieczór wzbogaci także młodzieńcza sonata legendarnego Leonarda Bernsteina oraz polskie prawykonanie kompozycji Marcela Chyrzyńskiego.

Twórczość niemieckiego, współcześnie działającego twórcy Jörga Widmanna łączy w sobie nowe elementy dwudziestowiecznego języka kompozytorskiego oraz nawiązania do stylistyki klasycyzmu i romantyzmu, asocjując je z autorskim idiomem muzycznym. Widmanna uważa się za jednego z najbardziej wszechstronnych i intrygujących artystów jego pokolenia. Zbiór *Elf Humoresken* z 2007 roku jest doskonałym przykładem, składa się bowiem z kilkunastu utworów – między innymi *Waldszene (Scena leśna)*, *Lied in Träume (Pieśń w snach)* czy *Mit Humor und Feinsinn (Z humorem i wrażliwością)* – w których artysta prowadzi swoisty muzyczny dialog ze spuścizną Roberta Schumanna. Lekki charakter kompozycji zdradza już sama forma humoreski będąca zarazem rodzajem miniatury z żywą, efektowną narracją o najczęściej groteskowym rysie. Niebagatelne wydaje się także to, iż samo pojęcie „humoreska” wprowadzone zostało do muzycznego słownika właśnie przez Schumanna. „Niech wykonawca odkryje specyficzny ton tkwiący w każdym z utworów i sprawi, że zabrzmieni on być może nieco pogardliwie, czasem sucho, zabarwiony melancholią, ale zawsze z humorem i wrażliwością” – podkreśla Widmann w nocie programowej dzieła. Lisiecki w ramach recitalu zinterpretuje także dojrzałą kompozycję cenionego brytyjskiego twórcy, Olivera Knussena. *Prayer Bell Sketch* op. 29 to pewnego rodzaju „studium wagi i miary, rezonansu i pogłosu”, którego kanwą artysta uczynił harmonie przywodzące na myśl hipnotyzujące brzmienie dzwonów. Krótki, głęboko emocjonalny utwór poświęcony został Tōru Takemitsu – największemu japońskiemu kompozytorowi ubiegłego stulecia. Nastrojowe homage pamięci artysty na fortepian solo porusza subtelnością wydobycia barwy dźwięku. Muzyczne impresje związane z Japonią odezwą się także w kompozycjach Daia Fujikury oraz Marcela Chyrzyńskiego – zarówno *Spring and Asura*, jak i niewykonywane dotychczas w Polsce *Karatachi no Hana* zainspirowane zostały wspaniałą florą Kraju Kwitnącej Wiśni, z którym blisko związany jest również sam solista. Ignacy Lisiecki jest bowiem

jednym z najbardziej aktywnych w Japonii polskich muzyków, a zarazem dyrektorem artystycznym zespołu kameralnego Hakushu Hall Ensemble z Yanagawy. Jego nazwisko pozostaje dobrze znane melomanom skoncentrowanym na pianistyce.

Lisiecki sięgnie również do twórczości jednego z najbardziej wszechstronnych amerykańskich artystów, Leonarda Bernsteina – wykona jego niezwykle rzadko grywaną *Sonatę* na fortepian napisaną w 1938 roku, a więc w czasie, gdy kształcił się on jeszcze na Harvard University. Proces komponowania dzieła był dla niespełna dwudziestoletniego wówczas twórcy poszukiwaniem własnego języka, za pośrednictwem którego mógłby wyrazić swoje artystyczne ideały. Stosunkowo krótka, składająca się z trzech ogniw sonata ukazuje jego zainteresowanie estetyką dwudziestowiecznej moderny. Na próżno szukać w partyturze utworu cech, z którymi jako kompozytor Bernstein zaznajomił audytorium niemal dwie dekady później, jednak bez wątpienia dzieło to stało się zarazem kolejnym krokiem do zdefiniowania przezeń własnej tożsamości artystycznej.

W repertuarze recitalu znalazła się także miniatura fortepianowa Pétera Eötvösa – zmarłego w ubiegłym roku dyrygenta i kompozytora blisko związanego z takimi postaciami muzyki współczesnej, jak Karlheinz Stockhausen czy Pierre Boulez. Jego *Dances of the Brush-footed Butterfly* jest w istocie muzyczną fantazją na temat zachowań godowych motyli rusałkowatych. Zafascynowany czarującym tańcem tych barwnych istot Eötvös stworzył kompozycję lekką w wyrazie, choć niepozabawioną trudności technicznych. Pomimo że intuicyjne wydaje się skupienie kompozytora na wysokim rejestrze instrumentu, śmiało wykorzystuje on także jego niskie, basowe tony, równoważąc delikatność muzycznej narracji. Jeszcze szerszą paletę rozmaitych brzmień i barw typowych dla poszczególnych okresów historii muzyki prezentuje Hans Abrahamsen w zbiorze *Ti studier*, który zwieńczy koncert. Sam autor uważa je za „studium charakteru lub duszy fortepianu. Duszy ukształtowanej przez całą muzykę stworzoną na ten instrument, od jego początku aż do dziś”. Powstały w latach 1984–1998 cykl przedstawia dziesięć utworów eksplorujących brzmienie fortepianu z perspektywy estetyki tak muzyki romantyzmu, impresjonizmu, jak i bliższej współczesności muzyki jazzowej. Doskonale odzwierciedla przemiany, jakie z biegiem setek lat zaszły na gruncie literatury fortepianowej, i możliwości brzmieniowe instrumentu, którego początki sięgają przełomu XVII i XVIII stulecia.

4.04 piątek, 19.00
NFM, Sala Główna ORLEN

ODA DO RADOŚCI



Christoph Eschenbach, fot. Jonas-Holthaus

Christoph Eschenbach – dyrygent

Chen Reiss – sopran

Sarah Romberger – mezzosopran

Sung Min Song – tenor

Jan Martiník – bas

Chór Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie

Piotr Piwko – kierownictwo artystyczne Chóru Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie

NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

IX Symfonia d-moll op. 125 [70']

I. *Allegro ma non troppo, un poco maestoso*

II. *Molto vivace*

III. *Adagio molto e cantabile*

IV. *Finale*



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

„**G**łuchota czyniła mnie filozofem” – mawiał Ludwig van Beethoven, ostatni z klasyków wiedeńskich uznawany zarazem za prekursora romantyzmu. Jego *IX Symfonia d-moll* op. 125 jest w istocie nie tylko pierwszym w historii wokalnie-instrumentalnym dziełem tego gatunku, ale zarazem apoteozą jedności, wolności i braterstwa, wyrażającą ideały bliskie genialnemu twórcy. Fenomen *Symfonii radości*, jak również określa się tę kompozycję, utrzymuje się od dziewiętnastego stulecia i pomimo że arcydzieło nie od razu trafiło do wykonawczego kanonu, dziś pozostaje jednym z tych, których kolejne interpretacje są szczególnie wyczekiwane. Podczas koncertu po jego partyturę sięgną soliści oraz Chór Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie i NFM Filharmonii Wrocławskiej pod batutą maestra Christopha Eschenbacha.

„Dziewiąta Symfonia Beethovena stała się mistycznym przedmiotem wszystkich moich fantastycznych muzycznych myśli i pragnień. Najpierw przyciągnęła mnie do niej opinia krążąca wśród muzyków nie tylko w Lipsku, że została ona napisana przez Beethovena, kiedy ten był już na wpół obłąkany. Uważano, że jeśli chodzi o przedsięwzięcia fantastyczne i niezrozumiałe, to jest ona non plus ultra i to wystarczyło, by rozbudzić we mnie żarliwe pragnienie zbadania tego tajemniczego dzieła” – wspominał Richard Wagner, twórca podobnie jak Beethoven należący do panteonu największych niemieckich kompozytorów. To z jego nazwiskiem można łączyć niekwestionowany dziś rozgłos arcydzieła – kult *Dziewiątej* rozpoczął się bowiem od momentu jej prezentacji pod batutą autora *Tristana i Izoldy* podczas inauguracji festiwalu w Bayreuth, po ponad pięćdziesięciu latach od prawykonania na początku maja 1824 roku. Wiedeńska premiera pierwszej w historii wokalnie-instrumentalnej symfonii, choć uważana za względnie udaną, przyniosła także głosy konsternacji nieusatysfakcjonowanych krytyków. Przysłowiową kością niezgody okazał się w głównej mierze finał symfonii, w którym Beethoven wykorzystał tekst *Ody do radości* Friedricha Schillera, przepełniony wiarą poety w porozumienie i braterstwo wszystkich ludzi. O ile części instrumentalne szybko uznano za arcydzieła symfoniki utrzymanej w tradycyjnym nurcie, o tyle wieńczące symfonię ogniwo z udziałem głosów wokalnych poddane zostało surowej krytyce. Obecny podczas prawykonania w wiedeńskim Theater am Kärntnertor ceniony kompozytor Louis Spohr określił finał jako „monstrualny i pozbawiony smaku”. W podobnym tonie Giuseppe Verdi skomentował utwór następująco: „Tak jak cudowną jest *Dziewiąta Symfonia* w pierwszych trzech ogniwach, tak okropną jest w finale. Nikt nigdy nie zbliżył się do wyrafinowania

pierwszej części, ale jakże łatwo skomponować na głosy coś tak niedobrego jak ostatnia część. Jednak, ze względu na autorytet Beethovena, wszyscy będą chwalić...”. Radykalizm i nowatorstwo środków zastosowanych przez mistrza z Bonn doceniono dopiero parę dekad później za sprawą przywołanego już Wagnera, który z prawdziwym pietyzmem poprowadził ówczesne wykonanie arcydzieła. Hector Berlioz uznał, że *Symfonia radości* dała początek nowoczesnej muzyce, Bedřich Smetana określił ją zaś jako „boskie objawienie”.

Już od pierwszych taktów utwór daje poczucie zupełnie wyjątkowego muzycznego doświadczenia. Główny temat, który Beethoven przeciwstawia dwóm innym, wyłania się jak gdyby z chaosu, zaznaczając swą obecność o buntowniczym rysie. Niektórzy dopatrują się w nim ewokacji związanych ze stworzeniem świata, siła ekspresji, z jaką wybrzmiewa, stała się bowiem dla wielu synonimem nowego początku. Jednym z wielu nowatorskich wówczas posunięć Beethovena było umieszczenie w drugiej części dzieła ognistego scherza zwyczajowo w symfoniach sytuowanego w trzecim z ustępów. *Adagio* prezentuje z kolei ujmujące łagodnością podwójne wariacje, których przebieg cezuruje donośna fanfara będąca zapowiedzią burzliwego finału symfonii. Utrzymane w formie kantaty ostatnie z ogniów okazało się najbardziej zaskakującym z niekonwencjonalnych rozwiązań zastosowanych przez kompozytora. „O bracia, nie w te tony! Pełną piersią w milsze uderzmy, górniesze i bardziej radosne!” – brzmią słowa dopisane przez Beethovena do *Ody do radości* Friedricha Schillera. To one właśnie stanowią wstęp do wersów poematu wykorzystanego w kantacie. Wprowadzając głosy wokalne do symfonii – zarówno chór, jak i solistów – Beethoven dał wyraz swojego prekursorskiego geniuszu, po latach bowiem po koncept ten sięgali w swojej twórczości artyści należący do elity romantycznej symfoniki, jak Gustav Mahler czy Felix Mendelssohn Bartholdy. Opus magnum mistrza z Bonn, mimo wprowadzonych innowacyjnych rozwiązań, jest dziełem spójnym i konsekwentnym pod względem tak konstrukcji, jak i instrumentacji. Co więcej, w wymiarze symbolicznym wyraża również szlachetne ideały pragnienia wolności i braterstwa ponad wszelkimi podziałami.

Beethoven, komponując *Dziwιάtą*, nie słyszał już zupełnie. Podczas prawykonania zamiast niego batutę dzierżył więc Michael Umlauf, a kompozytor obserwował muzyków zza dyrygenckiego pulpitu. Według przekazów po ostatnich dźwiękach symfonii pośród audytorium rozległ się gromki aplauz. Skoncentrowany na pracy orkiestry do ostatnich chwil Beethoven pozostał tyłem do publiczności, nie zdając sobie sprawy z entuzjastycznych oklasków. Wówczas do mistrza miała podejść Caroline

Unger – ceniona śpiewaczka, której artysta powierzył wykonawstwo partii kontraltu; chwyciła go za rękę i odwróciła przodem do zgromadzonych melomanów, by ujrzeć ich euforyczną reakcję. Poruszony obrazem twórcy prawdopodobnie nie zdał sobie jeszcze sprawy z przełomu, jaki zapisało na kartach historii wykonanie ostatniej z jego symfonii. Symfonii łączącej w sobie po raz pierwszy orkiestrę, chór i solistów, po premierze której w muzyce już nic nie mogło być takie samo.

MARCELINA WERNER-ŚLIWOWSKA

5.04 sobota, 18.00
NFM, Sala Czerwona

TRANSFORMACJE



Alexander Sitkovetsky, fot. Vincy Ng

Alexander Sitkovetsky – skrzypce solo, kierownictwo artystyczne
NFM Orkiestry Leopoldinum
NFM Orkiestra Leopoldinum

Program:

Hans Werner Henze (1926–2012)

Fantazja na orkiestrę smyczkową [16']

- I. *Adagio*
- II. *Tempo eines Trauermarsch*
- III. *Espressivo*
- IV. *Allegro*
- V. *Air*
- VI. *Vivace*
- VII. *Epilogo*

Bernd Alois Zimmermann (1918–1970)

Sonata na skrzypce solo [12']

- I. *Präludium*
- II. *Rhapsodie*
- III. *Toccata*

Richard Strauss (1864–1949)

Metamorfozy TrV 290 [25']



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

Rocznica koncert *Transformacje* ukazują mało znane oblicze powojennej muzyki niemieckiej XX wieku – to mniej awangardowe, stanowiące próbę podtrzymania ciągłości kultury skompromitowanej przez nazizm. Przedstawicielami tego nurtu byli Hans Werner Henze i Bernd Alois Zimmermann, których utwory usłyszymy tego wieczoru. Repertuar zwieńczy zaś powstałe w 1945 roku arcydzieło osiemdziesięcioletniego wówczas mistrza pierwszej połowy wieku, słynny lament nad upadkiem Niemiec – *Metamorfozy* Richarda Straussa.

Hans Werner Henze urodził się w Republice Weimarskiej, lecz dorastał już w państwie nazistowskim. Zbrodniczej narracji uległ ojciec kompozytora, czego syn nie mógł mu wybaczyć. Artysta na zawsze pozostał antyfaszystą, w pewnym okresie skłaniając się też ku komunizmowi. Totalitarna ideologia III Rzeszy uniemożliwiła Henzemu w młodości kontakt z jakąkolwiek „sztuką zdegenerowaną”, ale miał już idealne warunki do zapoznania się z niemieckim kanonem. I choć na wczesnych powojennych kursach kompozytorskich w Darmstadt przeszedł obowiązkowy flirt z dodekafonią, drażnił go przymus radykalizmu. W latach pięćdziesiątych ze względu na panującą w RFN homofobię oraz wspomniany dyktat nowoczesności przeniósł się do Włoch. Pisał tam liczne opery i balety, a jego muzykę przeniknęły południowa zmysłowość i estetyzm. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wyróżnił się też kolejny, polityczny etap twórczości Henzego, który skryształizował się wokół poparcia rewolucji południowoamerykańskich oraz skrajnie lewicowych partii i instytucji europejskich. Tak objawił się paradoksalny radykalizm muzycznego „reakcjonisty”.

Jego *Fantazja na orkiestrę smyczkową* powstała tuż przedtem, w 1966 roku, jako skrót muzyki do filmu *Der junge Törless* Volкера Schlöndorffa – adaptacji wczesnej powieści Roberta Musila. Utwór Henzego jest przykładem modernistycznej stylizacji, w tym wypadku na muzykę z XVII wieku. W filmie niedojrzałość bohatera reprezentują instrumenty dawne. Wersja, której wysłuchamy, przeznaczona jest jednak na orkiestrę smyczkową. Pierwsze trzy fragmenty odznaczają się gęstą, statyczną fakturą i elegijnym nastrojem. Część czwarta ma charakter demonicznego scherza – nie dziwi, że właśnie ją sływać podczas napisów końcowych do filmu *Egzorcysta* Williama Friedkina. W części piątej najbardziej wyraźne jest charakterystyczne połączenie tradycyjnej ekspresji i nowoczesnej, przedziwnej, płynnej faktury. Finałowe *Vivace* wydaje się z kolei grą pomiędzy archaizującym brzmieniem a tocatowym witalizmem. Po finale następuje epilog – trwające dwie minuty rozptynięcie się muzyki w powietrzu.

Nieco inaczej potoczyły się losy Bernda Aloisa Zimmermanna, kompozytora jedynie o kilka lat starszego. Zimmermann, nim podjął studia w dziedzinie muzyki, zgłębiał filozofię i literaturę. W czasie II wojny światowej został powołany na front, z którego jednak zawróciła go choroba, co pozwoliło mu rozpocząć studia muzykologiczne w Kolonii. Krótko po przegranej wojnie złapał bakcyła darymsztadzkiej nowoczesności. W przeciwieństwie do Henzego pozostał wierny językowi ekspresjonizmu i charakterystycznemu „ciężarowi” rodzimego dziedzictwa: w swoje kompozycje wplatał filozoficzne idee, coraz częściej kładąc akcent na tekst i wykorzystując technikę kolażu. Był jednym z twórców o żelaznej samodyscyplinie, a jednocześnie obsesyjnie powracał do tematu śmierci. W 1970 roku, prawdopodobnie z powodu utraty wzroku, popełnił samobójstwo.

Sonata na skrzypce solo pochodzi z 1951 roku. Wykorzystana w niej została seria dwunastodźwiękowa. *Präludium* jest quasi-improvizowanym monologiem, w którym szczególną rolę ekspresyjną zdają się odgrywać dwudźwięki. Część druga fascynuje różnorodnością wyrazu, jaki można wydobyć z muzycznego materiału. Nieraz zdaje się ona ilustrować szaleństwo. W *Toccacie* gest powtórzenia układu rytmicznego stopniowo dominuje początkowo nieprzewidywalną narrację. Utwór daje skrzypkowi ogromną przestrzeń na ekspresję – tak ważną w tym szczególnym, bachowskim gatunku muzycznym.

Richard Strauss, nestor niemieckiej kompozycji, był przeciwnikiem nazizmu, chociaż ze względów pragmatycznych we wczesnym okresie rządów Hitlera współpracował z jego reżimem. W okresie wojny nienawidził już jednak ideologii, która według niego przyniosła upadek umiłowanej kultury. Słynny epizod z 1945 roku, kiedy to kochający muzykę oficerowie amerykańskiej armii zagwarantowali mu nietykalność w jego willi w Garmisch-Partenkirchen, poprzedziły miesiące rozpacz i kontemplacji nad sensem własnej twórczości. Z tego okresu pochodzą *Metamorfozy*, których inspiracją był pewien wiersz Goethego (Strauss ponownie czytał wówczas całość dzieła poety). Wedle interpretacji amerykańskiego teoretyka muzyki Timothy L. Jacksona przemiana, o której mowa, pomyślana była przez Straussa à rebours w stosunku do koncepcji Goethego. Nader aktualna także dziś idea brzmiała następująco: człowiek, mimo bogactwa stworzonej przez siebie kultury i potencjału przemiany ku boskości, ma również skłonność do samozniszczenia i bestialstwa, którego skutkiem jest totalna wojna.

Metamorfozy zostały ukończone niemal co do dnia osiemdziesiąt lat temu. Jest to niezwykle ponure dzieło niosące w sobie przecucie śmierci i upadku, jedno z najbardziej

przygnębiających w literaturze muzycznej. Dwadzieścia trzy głosy smyczkowe przepłatają się tu w złożonym kontrapunkcie. Strauss przez dwadzieścia pięć minut prowadzi narrację pochłaniającą słuchacza w całości. Czyni to za pomocą nieustannego nawracania kilku głównych motywów, które nietrudno uchwycić. Jeden z nich stanowi charakterystyczny pochód harmoniczny, inny – cztery powtórzone dźwięki – to aluzja do *V Symfonii* Beethovena. Mało tego, w ostatnich taktach znajduje się cytat z marsza żałobnego z *Eroiki*, podpisany słowami „In memoriam!”. Ktoś lub coś zostaje tu pogrzebane. Kolejne przestrzenie piękna Strauss buduje, jak gdyby był nim rozczarowany. Okazało się, że piękno straciło nieśmiertelność.

SZYMON ATYS

6.04 niedziela, 12.30
NFM, Sala Kameralna

POWIEW WIOSNY



Belfiato Quintet, fot. archiwum zespołu

Belfiato Quintet:
Oto Reiprich – flet
Jan Souček – obój
Jiří Javůrek – klarnet
Jan Hudeček – fagot
Kateřina Javůrková – róg

Program:

Leoš Janáček (1854–1928)

Suita z opery Przygody Lisiczki Chytruski (oprac. na kwintet dęty Jaroslav Pelikán) [18']

Karel Husa (1921–2016)

Five Poems na kwintet dęty [16']

- I. *Walking Birds. Moderato marciale*
- II. *Happy Bird. Quasi recitativo*
- III. *Interlude. Adagio. Lamenting Bird with a Dead Bird. Poco più vivo*
- IV. *Fighting Birds. Vivace*
- V. *Bird Flying High Above. Maestoso*

Lukáš Sommer (1984)

Leporelo [15']

- I. *Allegro ben ritmico*
- II. *Canon e furioso*
- III. *Passacaglia*
- IV. *Danza*

Pavel Haas (1899–1944)

Kwintet dęty op. 10 [13']

- I. *Préludio. Andante, ma vivace*
- II. *Preghiera. Misterioso e triste*
- III. *Ballo eccentrico. Ritmo marcato*
- IV. *Epilogo. Maestoso*



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

Koncert w ramach III Wrocławskiego Forum Kameralistów będzie spotkaniem ze znakomitym praskim zespołem Belfiato Quintet. Artyści zaprezentują repertuar stworzony w pierwszej połowie i pod koniec XX wieku, a także jedną kompozycję współczesną – w programie ich występu znajdują się dzieła twórców czeskich.

Jako pierwszy zabrzmiał utwór Leoša Janáčka. Jego opera *Przygody Lisiczki Chytruski* reprezentuje późną fazę twórczości kompozytora – ukończona bowiem została w 1923 roku. Historia jej powstania jest dość niezwykła. Otóż pewnego dnia twórca zastał swoją gosposię, Marię Stejskalovą, gdy zaśmiewała się do też nad jednym z wydań periodyku „Lidové noviny”. Zaciekawiony tym nagłym wybuchem wesołości zapytał, co było jego przyczyną, a wtedy kobieta pokazała mu zabawne historyjki o zwierzętach Rudolfa Těsnohlídka z ilustracjami Stanislava Lolka. Janáček zadumał się, a następnie skontaktował się z Těsnohlídkiem, prosząc go o napisanie libretta do opery o zwierzętach. Literat zrazu myślał, że kompozytor żartuje, ale oferta okazała się poważna. Ostatecznie libretto Janáček stworzył sam, a pisarz był jedynie konsultantem. W tej pełnej uroku, fantastycznej opowieści, w której poszczególne wątki nie zachowują nieraz ścisłego związku przyczynowo-skutkowego, świat zwierząt splata się z ludzkim. Do przedstawienia owej fantastycznej i pełnej humoru rzeczywistości kompozytor wykorzystał stylizacje czeskiej muzyki ludowej. Ciesząc się popularnością *Suite* zawierającą wątki z opery skompiłował czeski dyrygent Václav Talich. Podczas koncertu w NFM publiczność muzykę z *Przygód Lisiczki Chytruski* usłyszy w opracowaniu Jaroslava Pelikána.

Także drugie w kolejności dzieło zainspirowane zostało zwierzętami. Autorem cyklu *Five Poems* jest amerykański kompozytor czeskiego pochodzenia Karel Husa. Przyszedł on na świat w Pradze i tam też początkowo się kształcił, uzupełniając potem w Paryżu edukację w zakresie kompozycji u Arthura Honeggera i Nadii Boulanger oraz w zakresie dyrygentury między innymi u André Cluytensa. W 1954 roku wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, a pięć lat później otrzymał obywatelstwo tego kraju. Karierę dzielił pomiędzy dyrygowanie a kompozycję. W drugiej dziedzinie osiągał zresztą znaczne sukcesy: na przykład w 1969 roku przyznano mu Pulitzer Prize for Music. Cykl *Five Poems* powstał w 1994, a prawykonany został w następnym roku w Carnegie Hall przez zespół Quintet of the Americas. Husa swoje dzieło poświęcił ptakom, co komentował następująco: „chciałem wyrazić mój podziw dla tych cudownych stworzeń, które w tak magiczny sposób upiększają nasze życie. Są to poematy wyobrażone (nie mają słów, ponieważ nie zostały spisane). Tytuły są sugestią,

pozostawiają wyobraźnię słuchacza wolną. Pod względem muzycznym chciałem sprawdzić nowe możliwości techniczne i połączenia kolorystyczne, a także wydobyć wirtuozerię wykonawców grających na instrumentach dętych”.

Drugą część koncertu otworzy *Leporelo* autorstwa czeskiego kompozytora i gitarzysty Lukáša Sommera. Ten urodzony w 1984 roku artysta ma w dorobku ponad pięćdziesiąt tytułów. Znajdują się wśród nich utwory orkiestrowe na różne składy, kameralne, a także wokalne, w tym opera z librettem opracowanym na podstawie sztuki Václava Havla, opera dla dzieci oraz musical. W 2020 roku Sommer napisał koncert na fagot z myślą o Janie Hudečku, członku Belfiato Quintet. Dzieło spotkało się z bardzo przychylnym przyjęciem, a muzycy z zespołu zaczęli namawiać twórcę do stworzenia utworu, który mogliby włączyć do repertuaru. W ten właśnie sposób powstała kompozycja nosząca tytuł *Leporelo*. Sommer mówi o niej tak: „Z początku tytuł *Leporelo* był jedynie roboczy. Kiedy rozpocząłem pracę nad komponowaniem nowego dzieła dla Belfiano Quintet, uświadomiłem sobie, jak bardzo na mój sposób myślenia wpłynęło brzmienie kwartetu smyczkowego, który wówczas kończyłem. Było to dla mnie trudne, bo z jednej strony kwartet smyczkowy ma homogeniczne i zwarte brzmienie, a kwintet dęty wymaga zupełnie innego podejścia, gdyż jest to harmonijne połączenie zupełnie różnych barw instrumentalnych”. Sommer podkreśla także, że pisanie *Leporelo* było dla niego wyzwaniem formalnym, które pozwoliło spojrzeć na tę samą muzyczną sytuację z wielu perspektyw.

Autor *Kwintetu dętego* op. 10, Pavel Haas, uważany jest za jednego z najwybitniejszych uczniów Leoša Janáčka. Jego doskonale rozwijającą się karierę kompozytorską przerwał wybuch II wojny światowej. Artysta trafił do obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau, gdzie zginął w komorze gazowej. Kompozycja wieńcząca koncert powstała w 1929 roku, a drukiem wydano ją w roku 1934. Zadeedykowana została brneńskiemu Morawskiemu Kwintetowi Dętemu. Składa się z czterech krótkich ogniw, w których odzywają się echa twórczości mentora Haasa (zwłaszcza sekstetu dętego *Mládí*), a także muzyki popularnej. Całość otwiera *Préludio*, w którym główna myśl przekazywana jest z instrumentu na instrument ponad motorycznym akompaniamentem. *Preghiera* (wł. ‘modlitwa’) jest częścią surową i przepełnioną smutkiem – występuje w niej charakterystyczny rytm marsza żałobnego. Pojawiają się tu też odcinki solowe, zwłaszcza w partii fletu, klarnetu i waltorni. *Ballo eccentrico* to ogniwo najbardziej rytmiczne i jednocześnie humorystyczne, co przejawia się choćby w imitujących śmiech glissandach waltorni i przednutkach w partii innych instrumentów. Finał jest uroczysty i poważny.

6.04 niedziela, 17.00
NFM, Sala Główna ORLEN

DUCH MŁODOŚCI II KONCERT ORKIESTR SZKÓŁ MUZYCZNYCH I I II STOPNIA



Radosław Droń – dyrygent
Bartosz Skłodowski – fortepian
Orkiestra Symfoniczna Państwowej Szkoły Muzycznej I i II st. w Jeleniej Górze

Program:

Stanisław Moniuszko (1819–1872)

Uwertura do opery Halka [9']

Fryderyk Chopin (1810–1849)

Rondo à la krakowiak F-dur op. 14 [15']

Marcin Grabosz – dyrygent
Damian Łapiński – fortepian
Ligia Nowak – harfa
**Orkiestra Symfoniczna Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej I i II st.
im. Karola Szymanowskiego we Wrocławiu**

Program:

Joseph Haydn (1732–1809)

Koncert fortepianowy D-dur Hob.XVIII:11: cz. III *Rondo all'Ungarese* [3']

Mario Castelnuovo-Tedesco (1895–1968)

Concertino na harfę i orkiestrę kameralną op. 93a [16']

I. *Moderato, quasi Passacaglia*

II. *Andante, quasi Recitativo*

III. *Finale spagnolo. Ritmo de Jota*

Aleksander Piechaczek – dyrygent
Orkiestra Symfoniczna Zespołu Szkół Muzycznych im. Fryderyka Chopina w Legnicy

Program:

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Coriolan – uwertura op. 62 [8']

Johannes Brahms (1833–1897)

V Taniec węgierski g-moll [3']

Hans Zimmer (1957)

Muzyka z filmu *Gladiator* (aranż. J. Wasson) [8']

Małgorzata Sapiecha-Muzioł – dyrygent
**Orkiestra Symfoniczna Zespołu Szkół Muzycznych
im. Stanisława Moniuszki w Wałbrzychu**

Program:

John Williams (1932)

Temat z filmu *E.T.* (aranż. J.D. Ployhar) [4']

Temat z filmu *Lista Schindlera* (aranż. C. Custer) [5']

The Imperial March z *Suity* z filmu *Gwiezdne wojny* [4']

Ennio Morricone (1928–2020)

Gabriel's Oboe z filmu *Misja* (aranż. R. Ling) [4']

Klaus Badelt (1968)

The Curse of the Black Pearl z filmu *Piraci z Karaibów* [6']

Piotr Bugaj – dyrygent

**Orkiestra Dęta Państwowej Szkoły Muzycznej II st.
im. Ryszarda Bukowskiego we Wrocławiu**

Program:

Frank Sinatra Hits Medley (muz. I. Berlin, C. Porter, I. Taylor, J. Revaux; aranż. N. Iwai) [6']

Alan Menken (1949)

Little Mermaid Medley (aranż. T. Hoshide) [7']

Łowiecka Marching Band

Krystian Skubała, Michał Podżus – przygotowanie zespołu

Program:

Carl Strommen (1939)

The Opener [3']

Randy Newman (1943)

You've Got a Friend in Me (aranż. M. Taylor) [3']

Arturo Sandoval (1949)

Funky Cha-Cha [4']



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

Jednym z ważnych elementów działalności NFM jest dawanie młodym muzykom szansy na zaprezentowanie swoich umiejętności. Drugą odsłoną koncertu *Duch młodości* będzie spotkaniem z twórczością przeznaczoną na rozmaite składy. Dzieła te wykonają następujące zespoły: Orkiestra Symfoniczna Państwowej Szkoły Muzycznej I i II st. w Jeleniej Górze, Orkiestra Symfoniczna Zespołu Szkół Muzycznych im. F. Chopina w Legnicy, Orkiestra Symfoniczna Zespołu Szkół Muzycznych im. Stanisława Moniuszki w Wałbrzychu, Orkiestra Dęta Państwowej Szkoły Muzycznej II stopnia im. Ryszarda Bukowskiego we Wrocławiu, a także dwa zespoły z Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej I i II st. im. Karola Szymanowskiego we Wrocławiu – Orkiestra Symfoniczna i Łowiecka Marching Band.

Pierwszą część koncertu wypełni muzyka polska – zabrmi pełna dramatyzmu *Uwertura* do opery *Halka* autorstwa Stanisława Moniuszki. Krótkie dzieło jest jedną z najczęściej wykonywanych kompozycji tego twórcy. Otwiera je solo fletu reprezentujące tytułową bohaterkę, a następnie pojawiają się wątki, które później wracają w pierwszym (chór *Spoczćć czas*) i drugim akcie (aria *Jontka I ty mu wierzysz biedna dziewczyno*), prowadząc do pełnej napięcia kulminacji. Element odprężenia wprowadzi wykonanie *Ronda à la krakowiak F-dur* op. 14 Fryderyka Chopina. Jego autor nie przepadał za pisaniem na orkiestrę, a wszystkie kompozycje wykorzystujące aparat orkiestrowy – jest ich pięć – pochodzą z wczesnego etapu jego twórczości. Rondo powstawało jeszcze pod okiem nauczyciela Chopina, Józefa Elsnera. Zostało ono utrzymane w efektownym, pełnym blasku stylu brillant, a rola wiodąca przypada w nim fortepianowi, który prezentuje i pomysłowo przekształca główne myśli muzyczne. Temat główny to żywy krakowiak, melodia kupletu natomiast przywodzi na myśl taniec ukraiński – kołomyjkę. Po pierwszym wykonaniu w Warszawie recenzent „Kuriera Warszawskiego” pisał: „Wczoraj znowu przybyło 900 osób. Powitano wirtuoza rześzystymi oklaskami i ciągle je ponawiano, szczególnie zaś po wykonaniu *Ronda Krakowskiego*”.

Zabrzmia następnie kompozycje Josepha Haydna i Maria Castelnovo-Tedesco. Pierwszy z nich reprezentuje epokę klasycyzmu, a z jego przebogatej twórczości wybrano żywe, pełne energii i wdzięku *Rondo all'Ungarese*, czyli trzecie i ostatnie ogniwo *Koncertu fortepianowego D-dur* Hob.XVIII:11 będącego ostatnim tego typu dziełem artysty przeznaczonym na instrument klawiszowy. Jest to świadectwo żywego zainteresowania muzyką węgierską obecnego w tradycji niemieckiej dobre sto lat przed

Brahmsem! Castelnuovo-Tedesco był włoskim kompozytorem pochodzenia żydowskiego, który w latach trzydziestych wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, gdzie pisał również muzykę do hollywoodzkich produkcji. Jednak *Concertino na harfę i orkiestrę kameralną* op. 93a powstało jeszcze w Europie i reprezentuje nurt neoklasycyzyzm, który charakteryzuje się zwrotem artystów ku tradycyjnym formom. Skrajne ognia są stylizacjami dwóch tańców – passacaglii i hiszpańskiej joty, część środkowa zaś to recytatyw.

Drugą część koncertu rozpocznie pełna gniewu uwertura *Coriolan* op. 62 Ludwiga van Beethovena. Inspirację do jej napisania kompozytor zaczerpnął z dramatu Heinricha Josepha von Collina, którego główną postacią autor uczynił legendarnego rzymskiego przywódcę Gnejusza Marcjusza Koriolana. Pierwsza myśl muzyczna obrazuje gwałtowny charakter mężczyzny i jego pragnienie podboju. Kolejna – łagodna, utrzymana w tonacji durowej – reprezentuje daremne błagania matki bohatera o powstrzymanie rozlewu krwi. Następnie wysłuchamy dzieła Johannes Brahmsa, który został zapamiętany przede wszystkim dzięki potężnym, rozbudowanym, monumentalnym i surowym w brzmieniu symfoniom, dziełom wokalnoinstrumentalnym czy koncertom. Zbiór barwnych, pełnych temperamentu i humoru dwudziestu jeden *Tańców węgierskich* pokazuje tego twórcę z zupełnie odmiennej strony. Piąty z zawartych w nim tańców cieszy się ogromną i niestabną popularnością. Brahms był przekonany, że wykorzystał w nim autentyczną węgierską melodię ludową, a jednak się mylił – użył bowiem czardasza *Bártfai emlék* autorstwa Béli Kélera. Tytuł oznacza *Wspomnienie Bártfy* (to rodzinne miasto kompozytora leżące obecnie na Słowacji i noszące nazwę Bardejov).

Praktycznie każdy z nas kojarzy najbardziej popularne tematy muzyki filmowej. Są one tak powszechnie rozpoznawalne, że weszły w krwioobiegi naszej kultury. Zwieńczeniem tej części koncertu będzie wykonanie muzyki niemieckiego kompozytora Hansa Zimmera do filmu *Gladiator* w reżyserii Ridley'a Scotta. Innym twórcą, o którego dorobku z pewnością można tak powiedzieć, jest nestor wśród kompozytorów muzyki filmowej, Amerykanin John Williams. W programie koncertu znalazły się trzy jego utwory. Pierwszy z nich pochodzi z filmu *E.T.* w reżyserii Stevena Spielberga z 1982 roku. Fabuła w pełen humoru sposób przedstawia perypetie małego Elliotta i przypadkowo pozostawionego na Ziemi przyjaznego kosmity, który chce wrócić do domu. *Lista Schindlera* z 1993 roku, także w reżyserii Spielberga, stanowi skrajnie odmienny obraz, jest to bowiem dramat wojenny, a główny bohater jest niemieckim przemysłowcem odpowiedzialnym za uratowanie około tysiąca Żydów. Arcypopularny,

złowrogi *Imperial March* z *Imperium kontratakuje* stał się niemal synonimem reprezentacji zła w muzyce. Emocjonalny kontrapunkt wprowadzi *Gabriel's Oboe* z *Misji* – jeden z najbardziej chwytających za serce tematów autorstwa Ennio Morriconego, a dopełnieniem filmowej części koncertu stanie się *The Curse of the Black Pearl* z filmu *Piraci z Karaibów*, autorstwa Klaus Badelta.

Podczas ostatniej części wieczoru zabrzmiały tematy z piosenek legendarnego Franka Sinatry oraz wybrane fragmenty muzyki Alana Menkena do *Matejsyrenki* – filmu produkcji wytwórni Disney Animation z 1989 roku. Finał koncertu otworzy przebojowy *The Opener* Carla Strommena, po którym zabrzmiały *You've Got a Friend in Me* – piosenka Randy'ego Newmana wykorzystana w filmie *Toy Story* z 1995 roku. *Funky Cha-Cha* Artura Sandovala będzie efektownym i pełnym blasku ukoronowaniem tego wyjątkowego wydarzenia.

OSKAR ŁAPETA

10.04 czwartek, 19.00
NFM, Sala Czerwona

ORAVA QUARTET



Orava Quartet, fot. archiwum zespołu

Orava Quartet:

Daniel Kowalik – I skrzypce

David Dalseno – II skrzypce

Thomas Chawner – altówka

Karol Kowalik – wiolonczela

Łukasz Krupiński – fortepian

Program:

Sławomir Czarnecki (1949)

II Kwartet smyczkowy „Spiski” op. 33 [9']

I. *Lento ma non troppo*

II. *Allegro con moto*

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Kwartet smyczkowy F-dur op. 18 nr 1 [27']

I. *Allegro con brio*

II. *Adagio affettuoso ed appassionato*

III. *Scherzo: Allegro molto*

IV. *Allegro*

Krzysztof Penderecki (1933–2020)

III Kwartet smyczkowy „Kartki z nienapisanego dziennika” [18']

Robert Schumann (1810–1856)

Kwintet fortepianowy Es-dur op. 44 [30']

I. *Allegro brillante*

II. *In modo d'una marcia. Un poco largamente*

III. *Scherzo. Molto vivace*

IV. *Allegro ma non troppo*

Koncert w ramach 29. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena.

Koncert pod Honorowym Patronatem
Ambasadora Australii w Polsce



Współorganizacja:

Stowarzyszenie  im. Ludwiga van Beethovena



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

Choć jego nazwa „Orava Quartet” odwołuje się do regionu leżącego w Europie Środkowej, to zespół ten działa... w Australii. Jego trzon stanowią bracia Daniel i Karol Kowalikowie (I skrzypce i wiolonczela), do których dołączyli David Dalseno (II skrzypce) i Thomas Chawner (altówka). Ze znakomitymi muzykami w drugiej części koncertu wystąpi także pianista Łukasz Krupiński – triumfator VII Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego w San Marino oraz półfinalista XVII Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w 2015.

Jako pierwsze dzieło w programie koncertu zabrzmiał *II Kwartet smyczkowy „Spiski”* op. 33. Autorem tej napisanej w 1997 roku kompozycji jest Sławomir Czarnecki. Ceniony kompozytor i pedagog kształcił się u Piotra Perkowskiego i Romualda Twardowskiego, a edukację uzupełniał u samego Oliviera Messiaena. Elementem wyróżniającym jego muzykę jest odrzucenie awangardowości i zwrot w kierunku ludowości. W swoich dziełach często nawiązuje do folkloru, nierzadko odwołując się do jego elementów lub do skojarzeń z nim już w tytułach kompozycji (*Muzyka z Zawratu*, *Interludia Sabatowe*). W drugim ze swoich kwartetów smyczkowych Czarnecki sięgnął po tematy pochodzące ze Spiszu. Dzieło składa się z dwóch kontrastujących ze sobą ogniw o równej długości. Pierwsze z nich jest powolne, a tęskne kantyleny, snute w wysokim rejestrze, ustępują miejsca odcinkom o bardziej gęstym i nasyconym brzmieniu. Druga część jest dynamicznym, pełnym energii tańcem.

Kwartet smyczkowy F-dur op. 18 nr 1 Ludwiga van Beethovena pochodzi ze zbioru sześciu kwartetów smyczkowych, nad którymi kompozytor pracował w latach 1798–1800. Zostały one zadedykowane Josephowi Franzowi Maximilianowi Lobkowitzowi, mecenasowi twórcy. Numeracja zbioru pochodzi od wydawcy, a nie od kompozytora, a *Kwartet F-dur* był tak naprawdę drugim dziełem tego gatunku napisanym przez Beethovena. Tonacja zasadnicza utworu to jasne, słoneczne, pastoralne (jak w *VI Symfonii*) F-dur. Utrzymane są w niej trzy z czterech ogniw – to muzyka żywa, pełna energii i optymizmu. Kontrast wnosi ogniwo drugie – *Adagio affettuoso ed appassionato* – w burzliwym, pełnym desperacji d-moll. Zgodnie z komentarzem przyjaciela kompozytora, Carla Amendy, część ta inspirowana była sceną w grobowcu z *Romeo i Julii* Williama Szekspira. W tym wczesnym dziele Beethoven czerpał jeszcze pełnymi garściami z klasycznych wzorców wyznaczonych przez Josepha Haydna i Wolfganga Amadeusa Mozarta. Owe wpływy wzmocnione są poprzez nawiązania do *Sonaty skrzypcowej B-dur* KV 454 Mozarta i *Kwartetu smyczkowego B-dur* op. 50 nr 1 Haydna. Beethoven sięgnął także do swojej młodszej kompozycji – *Tria smyczkowego*

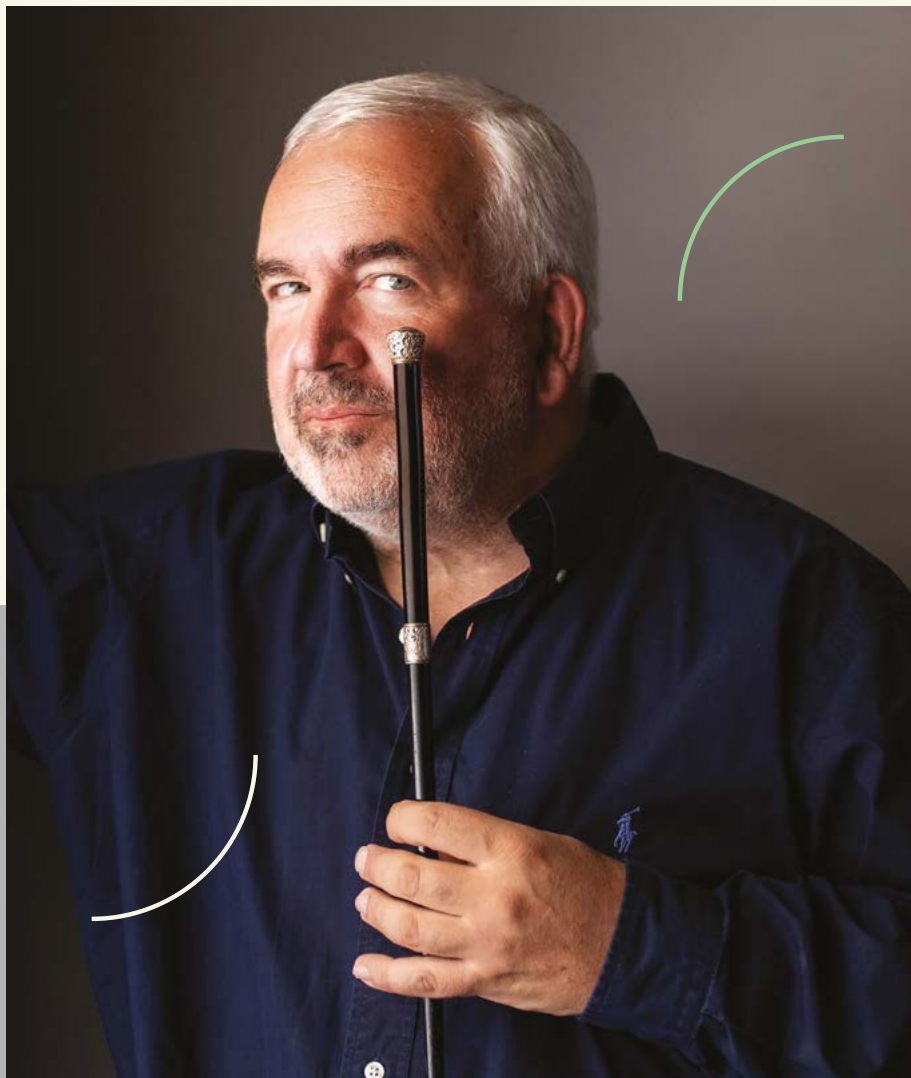
c-moll op. 9 nr 3. Nawiązanie do niej właśnie odnaleźć można w czwartym ogniwie *Kwartetu F-dur*.

Pierwszą część wieczoru zamknie wykonanie późnego dzieła Krzysztofa Pendereckiego. Jest nim refleksyjny, przepojony melancholią, głęboko osobisty i introspekcyjny *III Kwartet smyczkowy „Kartki z nienapisanego dziennika”* skomponowany w 2008 roku. Z Autor ujął utwór w jednoczęściową formę składającą się jednak z kontrastujących, granych *attacca* epizodów. Pierwszym z nich jest służący za wstęp, ponury, powolny odcinek oznaczony w partyturze *Grave*. Stanowi on przygotowanie do wirtuozowskiego, pełnego niepokoju *Vivace*, po którym nastrój ulega zmianie – rozbrzmiewa teraz bowiem sentymentalny walc (*Tempo di valse*), a po nim czarowny, śpiewny nokturn (*Adagio notturno*). W przebiegu narracji powraca też niejednokrotnie przetworzona na rozmaite sposoby rzewna huculska albo cygańska melodia, którą grywał na skrzypcach pochodzący z Rohatynia ojciec Pendereckiego. Całość składa się na pełną emocjonalnej głębi podróż we własną przeszłość, odbytą przez artystę. Prawykonanie kwartetu miało miejsce w Warszawie 21 listopada 2008 roku, a więc dokładnie w dzień 75. urodzin Pendereckiego.

Koncert zakończy *Kwintet fortepianowy Es-dur* op. 44 Roberta Schumanna. Dzieło to powstawało we wrześniu i październiku 1842 roku, a jego pierwsze publiczne wykonanie miało miejsce 18 stycznia 1843 roku w lipskim *Gewandhausie*. Przy fortepianie zasiadła wówczas żona kompozytora Clara, której dzieło zostało zadedykowane. Był to bardzo szczęśliwy czas w życiu kompozytora: w 1840 roku ożenił się z Clarą, a ich ślub poprzedziła długa walka z jej ojcem, Friedrichem Wieckiem, który stanowczo sprzeciwiał się związkowi i robił wszystko, aby zepsuć opinię – i to nie tylko przyszłemu zięciowi, ale też własnej córce. Schumann pozwał go do sądu o zniesławienie i wygrał, a Wieck musiał zapłacić mu spore odszkodowanie, a także spędzić prawie trzy tygodnie w więzieniu ze względu na skandaliczne zachowanie podczas rozprawy (nie jest jednak jasne, czy rzeczywiście odbył tę karę). Szczęście kompozytora znalazło wyraziste odzwierciedlenie w jasnym, przebojowym i niezwykle optymistycznym nastroju omawianej kompozycji. Jedynym mrocznym jej akcentem jest drugie ogniwo o charakterze marsza żałobnego w tonacji *c-moll*. Współcześni artyści przyjęli kwintet z wielkim entuzjazmem – jedynie Ferenc Liszt stwierdził kąśliwie, że dzieło to jest „zbyt lipskie”, a więc konserwatywne. Schumann na tę uwagę zareagował ostro, gdyż odebrał ją jako atak na zmarłego rok wcześniej Felixa Mendelssohna, który pomagał mu w rewizji dzieła. Chociaż Węgier przeprosił, to autor kwintetu nie zapomniał mu tego incydentu.

13.04 niedziela, 18.00
NFM, Sala Główna ORLEN

MARC MINKOWSKI – PASJA WG ŚW. JANA



Marc Minkowski, fot. archiwum artysty

Marc Minkowski – dyrygent
Hannah De Priest – sopran
Maïlys de Villoutreys – sopran
Nina van Essen – mezzosopran
Tim Mead – alt
Sebastian Kohlhepp – tenor (Ewangelista)
Bastien Rimondi – tenor
Clément Pottier – tenor
Leon Košavić – baryton (Jezus)
James Platt – bas
Wrocławska Orkiestra Barokowa
Rachel Podger – koncertmistrzyni
Jarosław Thiel – kierownictwo artystyczne Wrocławskiej Orkiestry Barokowej

Program:

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Pasja wg św. Jana BWV 245 [140']

I część

II część



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

Ukoronowaniem pierwszego Bachowskiego rocznika kantat lipskich jest *Pasja według św. Jana*. Jej forma jest podyktowana w równej mierze za-
mysłem estetycznym, jak i założeniami luterkańskiej myśli teologicznej
przefiltrowanej przez osobiste poglądy Piątego Ewangelisty, jak nazywa się dziś
czasem lipskiego kantora. Niebagatelną rolę odegrali również okoliczności ze-
wnętrzne oraz przypadek.

Forma pasji nie była obca Johannowi Sebastianowi Bachowi. W 1717 roku w Gocie w zastępstwie niedysponowanego kapelmistrza Bach poprowadził wykonanie dzieła, którego tożsamość pozostaje kwestią sporną. Być może była to prezentacja cudzego utworu, ale Christoph Wolff nie ma wątpliwości, że Bach przestawił własną *Pasję*

i że pięć jej fragmentów znalazło się później w drugiej redakcji lipskiej *Pasji Janowej*. W wielu niemieckich miastach muzyka koncertująca, dawniej zakazana w Wielki Piątek, znajdowała drogę do wieczornego nabożeństwa. W tym samym 1717 roku, w którym Bach dyrygował *Pasją* w Gocie, Jerzy Filip Telemann przedstawił *Pasję* w Nowym Kościele w Lipsku. Kapelmistrz od św. Tomasza, Johann Kuhnau, poczuł się zmuszony do rywalizacji i kilka lat później zaprezentował *Pasję według św. Marka*. Grunt pod *Pasję Janową* był dobrze przygotowany.

Utwór miał pełnić funkcję religijną, Bach musiał więc spełnić wymagania lipskiego konsystorza. Przede wszystkim należało podać tekst Ewangelii in crudo. Niemożliwe było więc wykorzystanie słynnego libretta Bartholda Heinricha Brockesa, który przekaz biblijny oddał w formie rymowanej parafrazy. Ponieważ jednak luterańskie chorały, stanowiące filary konstrukcji *Pasji* z natury rzeczy zawierały pozabiblijną poezję religijną, była to furtka do wykorzystania współczesnej liryki (przede wszystkim Brockesa oraz Christiana Weisego i Christopha Heinricha Postela) w ariosach i ariach wykonywanych, tak jak chorały, przez osoby nieokreślone, będące wyrazicielami wiary chrześcijanina, a zatem – słuchacza. Biblijna narracja (wybór padł na Ewangelię według św. Jana, którą Luter uważał za najważniejszą z czterech i która tradycyjnie była czytana w Wielki Piątek), sama w sobie bardzo dramatyczna, przedstawiona została w formie recytatywów Ewangelisty, Jezusa, Piłata, różnych pomniejszych osób oraz postaci zbiorowej – tłumu (turba). Raz jest to „tłum” żołnierzy, raz arcykapłanów, to znów Żydów (co ciekawe, Bach używa głosów żeńskich w każdym przypadku). Słuchacz wobec tych postaci zajmuje pozycję widza w teatrze. Do czasu jednak. Chóry domagające się śmierci Jezusa, uzasadniające ten dezzyderat Prawem, racjonalizujące żądzę krwi, są opracowane przez Bacha w sposób mistrzowski, są... ładne? Piękne? Atrakcyjne? Na pewno urokliwe. Każą zastanowić się słuchaczowi: jak ja bym się zachował w tej sytuacji? Co ja bym zrobiła? Czy nie przyłączylibyśmy się do jakże pociągającego śpiewu *Kreuzige ihn (Ukrzyżuj Go!)*? To jest właśnie centralny punkt Bachowskiej teologii: to my ukrzyżowaliśmy Chrystusa poprzez nasze grzechy.

Utwór jest symetryczny na wielu poziomach. Teolodzy wskazują na symetrię konstrukcji samej Ewangelii św. Jana, która zatacza łuk od Nieba do ziemi, gdy Chrystus pojawia się w ludzkiej postaci, z kulminacyjnym, najniższym punktem w momencie Ukrzyżowania i powrotem ku Niebu poprzez Zmartwychwstanie. Bachowska *Pasja według św. Jana* ma dwie części, pomiędzy którymi wygłoszono godzinne kazanie. *Pasja* dzieli się jednak dramaturgicznie na wyraźne akty – jest ich pięć: Pojmanie,

Doprowadzenie, Sąd Piłata, Ukrzyżowanie, Złożenie do Grobu. Kulminacyjnym punktem jest scena Sądu otwierająca drugą część. Recytatywy podające tekst są mało wyraziste, zarówno gdy idzie o akompaniament continuo, jak i gdy mowa o melodyce. Bach podkreśla retorycznymi figurami i wyrazistym akompaniamentem jedynie słowa „ubiczowanie” oraz „ukrzyżowanie”, kluczowe dla sensu całości.

Ścisłe centralnym ogniwem dzieła jest aria (nr 20) *Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken* będąca Brockesowskim rozważaniem Męki, ale także mówiąca o tęczy jako Bożym znaku przebaczenia. Aria ta jest akompaniowana łukowymi, wznosząco-opadającymi motywami będącymi muzycznym obrazem wielobarwnego zjawiska, a zatem odnowionego przymierza z Bogiem. Bach zatem zarówno oddaje, jak i dopełnia łuk Ewangelii Janowej.

Gdy Bach miał zaprezentować *Pasję według św. Jana* w Wielki Piątek roku 1724, nie był świadom, że krótka, trzyletnia ledwie praktyka wykonywania koncertującej pasji w głównych kościołach Lipska zdążyła już wytworzyć nową tradycję. Otóż, pasję grano jednego roku u św. Tomasza, w następnym u św. Mikołaja i tak na przemian. W 1724 roku przyszła kolej na Mikołaja, ale nikt Bachowi o tym nie powiedział. Lipski kantor, przekonany, że najważniejsze święto w całym kalendarzu musi zyskać oprawę w najważniejszym kościele – św. Tomasza – zaplanował swoje dzieło stosownie do przewidywanych okoliczności. Stąd przebogata obsada instrumentalna: flety poprzeczne, viole d’amore, lutnia obligato... Do tego soliści, powiększona obsada smyczków i chóru... Gdyby Bach wiedział, że *Pasję* zagra w kościele św. Mikołaja, z pewnością stworzyłby utwór o wiele bardziej kameralny. Przypadkiem zatem powstało dzieło monumentalne, które ledwo pomieściło się w mniejszej świątyni, ale raz do niej dostosowane, zostało tam na stałe. Bach powtórzył *Pasję Janową* wielokrotnie, za każdym razem w nowej redakcji (pod koniec życia, po dwudziestu pięciu latach pracy na utworze, powracając w zasadzie do wersji pierwotnej, najlepszej artystycznie, ale ze zmienioną, powiększoną jeszcze instrumentacją, obejmującą nawet kontrafagot), ale nigdy u św. Tomasza – zawsze u św. Mikołaja.

KRZYSZTOF KOMARNICKI

16.04

środa, 19.00
NFM, Sala Główna ORLEN

KONCERT PASYJNY SIEDEM OSTATNICH SŁÓW CHRYSTUSA



Andrzej Kosendiak, fot. Łukasz Rajchert

Andrzej Kosendiak – dyrygent
Aleksandra Turalska, Agata Chodorek, Małgorzata Kałtnik – sopran
Aleksandra Michniewicz, Ewelina Wojewoda – alty
Marek Belko, Paweł Zdebski – tenory
Maciej Adamczyk, Michał Pytlewski – basy
Tomasz Daroch, Krzysztof Karpeta – wiolonczele
Chór NFM
Lionel Sow – kierownictwo artystyczne Chóru NFM
Pierre-Louis de Laporte – przygotowanie Chóru NFM
NFM Orkiestra Leopoldinum

Program:

Pēteris Vasks (1946)

Grāmata čellam [13']

I. *Fortissimo (Marcatissimo)*

II. *Pianissimo (Dolcissimo)*

Arvo Pärt (1935)

Cantus in memoriam Benjamin Britten [5']

Krzysztof Karpeta (1987)

Improwizacja na temat ukraińskiej melodii ludowej „Czerwona kalina” [3']

James MacMillan (1959)

Siedem ostatnich słów Chrystusa na Krzyżu – kantata na chór i orkiestrę smyczkową [45']

I. *Father, forgive them, for they know not what they do*

II. *Woman, Behold Thy Son!... Behold, Thy Mother!*

III. *Verily, I say unto thee, today thou shalt be with me in Paradise*

IV. *Eli, Eli, lama sabachtani*

V. *I thirst*

VI. *It is finished*

VII. *Father, into Thy hands I commend my Spirit*



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

Ojcze, przebac im, bo nie wiedzą, co czynią.

Zaprawdę, powiadam ci: Dziś ze Mną będziesz w raju.

Niewiasto, oto Syn Twój; Oto Matka twoja.

Eli, Eli, lema sabachthani?

Pragnę.

Wykonało się!

Ojcze, w Twoje ręce powierzam ducha mojego.

W żadnej z czterech kanonicznych Ewangelii nie znajdziemy wszystkich siedmiu zdań, jakie padły z ust Jezusa Chrystusa wiszącego na Krzyżu. Skompilowała je tradycja, by później oprzeć na nich rozmaite formy rozważań pasyjnych. Siłą rzeczy powstawały też opracowania muzyczne, których początek datuje się na wiek XVI. Wśród najznakomitszych dzieł tego typu znajdziemy protestancką kantatę Heinricha Schütza, katolicką Giovanniego Battisty Pergolesiego (autorstwo sporne) czy wielopostaciowe dzieło Josepha Haydna, które ostatecznie przybrało formę oratorium. W XIX wieku po teksty o Męce Pańskiej sięgali między innymi César Franck i Charles Gounod. Kantata szkockiego twórcy Jamesa MacMillana z 1993 dowodzi trwania inspiracji „siedmioma słowami” także w muzyce najnowszej. Nim jej jednak wysłuchamy, w pierwszej części koncertu zabrzmiały trzy utwory, które można potraktować jako rodzaj kontemplacyjnych preludium do Chrystusowej męki i korespondującej z nią, niedającej się przegnać, nędzy człowieczego losu.

Koncert otworzy kompozycja współczesnego łotewskiego twórcy Pēterisa Vaska. Można go uznać za przedstawiciela „nowej duchowości”, która pojawiła się we wschodniej Europie w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku (z pewnością nie bez znaczenia jest to, że muzyk jest synem baptystycznego pastora). Artysta znany jest jako miłośnik dźwiękowej prostoty i choć przeszedł awangardowy okres burzy i naporu, dziś odnosi się w muzyce do tak zwanych uniwersalnych wartości. Wśród inspiracji oprócz rodzimego folkloru kompozytor wymienia przede wszystkim naturę. Podobnie jak kompozytorzy polscy, w ostatniej dekadzie istnienia Związku Radzieckiego swoją muzyką włączył się w antysowiecki ruch polityczny swojego kraju.

Księga dla wiolonczeli powstała w 1978 roku. Pierwsza jej część, która zdaje się reprezentować agresję i sprzeciw, opiera się na luźnej formie sonatowej. Głównym

motywem jest obsesyjnie powtarzane współbrzmienie septymy wielkiej. Kontrastująca część druga w formie podwójnej zawiera zapisaną improwizację prowadzoną na nucie pedałowej. Ponadto kompozytor prosi osobę grającą na wiolonczeli o jednoczesne gwizdanie lub śpiewanie kantylenowej melodii, w której koncentruje się ekspresja utworu – podczas tego wieczoru uczyni to śpiewaczka.

Po utworze Vasksa nadejdzie kolej na dzieło nieco starszego i najbardziej rozpoznawalnego kompozytora z krajów bałtyckich, Estończyka Arvo Pärta. Właśnie on uznawany jest, oprócz twórców polskich i radzieckich, za mistrza tak zwanego sakralnego minimalizmu. Pärt w latach siedemdziesiątych wstąpił się sformułowaniem techniki łączącej w sobie język zachodniego chorału i filozofię prawosławnej ascezy – nazwał ją *Tintinnabuli*. Wczesnym przykładem jej zastosowania jest *Cantus in memoriam Benjamin Britten* powstały w 1977 roku w reakcji na śmierć podziwianego przez Pärta angielskiego mistrza opery. Niezwykle prosta kompozycja opiera się na kanonicznym potraktowaniu opadającej skali eolskiej od a, przy czym głosy poruszają się z różną prędkością. Wykorzystanie dzwonów rurowych sprawia, że muzyka ta zyskuje dość niesamowity charakter ceremonialny.

Na zakończenie pierwszej części koncertu Krzysztof Karpeta, muzyk blisko związany z Narodowym Forum Muzyki, improwizować będzie na temat ukraińskiej melodii *Czerwona kalina*. Piosenka w znanej formie pochodzi z początku XX wieku, kiedy stała się hymnem Legionu Ukraińskich Strzelców Siczowych – formacji wojskowej walczącej o wolność Ukrainy. Wyzwolenie spod jarzma Imperium Rosyjskiego wymagało wówczas uczestnictwa w szeregach armii austro-węgierskiej, niedawno zaś piosenka stała się nieformalnym hymnem obrony Ukrainy przed trwającą nadal zbrodniczą agresją Federacji Rosyjskiej. Kwestia ludowej proveniencji melodii jest sporna, słowa natomiast ułożył ukraiński pisarz Stepan Czarniecki.

Z wyrażających pustkę po stracie czy niezgodę na cierpienie, jakże pasyjnych krajobrazów (czy odpowiada za to barwa wiolonczeli?), wyłoni się po przerwie kantata Jamesa MacMillana. Utwór wyrosły z głębokiej wiary katolickiej kompozytora najlepiej opisać jako rodzaj liturgicznej medytacji. Sytuacja graniczna – przeżycie śmierci Chrystusa jako ukochanego drugiego człowieka, a jednocześnie Boga – kazała temu twórcy wykorzystać nieprawdopodobne kontrasty harmoniczne, dynamiczne i formalne. MacMillan oparł żałobne pejzaże na ciszy i powtórzeniu, chociaż nieraz przełamwał je brzmieniem wstrząsającym. Jest to niewątpliwie sposób na poruszenie dzisiejszej publiczności, która niejedno już przecież słyszała.

Pierwsza część kantaty (każdemu ze słów odpowiada kolejny fragment dzieła, chociaż nie zawsze są one zaśpiewane) została zbudowana na uparcie powracającym ruchu kadencyjnym w niskich smyczkach. Na tym fundamencie MacMillan położył dynamiczną melodię w skrzypcach, co zwieńczył dwoma warstwami tekstowymi. Pierwsza to słowa tłumy witającego Chrystusa w Niedzielę Palmową, a druga – jedno z responsoriów pochodzących z nabożeństwa Ciemnej Jutrzni (*Tenebrae*). Kolejne „słowo” Chrystusa podane jest wprost: tym razem chór powtarza je w nieregularnym układzie rytmicznym. Fantastyczne, zmienne współbrzmienia przybliżają lub oddalają skojarzenia słuchacza z chórami z Bachowskich *Pasji*, do których porównuje je sam kompozytor. Trzecia część wykorzystuje trzykrotne zawołanie i odpowiedź ludu towarzyszące odsłonięciu Krzyża podczas liturgii Męki Pańskiej. Muzyka, z początku niejednoznaczna tonalnie i niepokojąca, za każdym razem jakby wzlataje do nieba w słodkich, konsonansowych gestach, rysując obiecaną przez Zbawiciela radość. Słowa Chrystusa pojawiają się dopiero w zakończeniu fragmentu, śpiewane w rejestrze sopranowym.

Centralna część dzieła zawiera tylko dramatyczne słowa wypowiedziane przez Chrystusa po aramejsku, a przywołane przez Mateusza i Marka („Boże mój, Boże, czemuś mnie opuścił” – to jedyne z siedmiu słów, jakie obaj cytują). MacMillan ułożył z nich formę łukową, ukrywając w samym sercu utworu najczarniejszą ludzką rozpacz porzucenia przez kochającego opiekuna. Część piątą opisać można jako pustynię pragnienia, w której medytacja zamiera, a kosmos życia zredukowany jest do jednego punktu. Jeśli pojawia się wybuch, jest tylko beznadziejnym odruchem. W części szóstej kadencyjne zwroty na słowach „It is finished” współbrzmia z dynamiczną frazą tekstu *Tenebrae*. W zakończeniu raptowne, okrutne dysonanse niczym spazmy przerywają powolną agonię. Ostatnie zaś słowa Chrystusa przeszyte są niebywale rozplanowaną ciszą. Następuje po nich instrumentalny epilog, w którym MacMillan zdecydował się odsłonić swoją osobistą żałobę za umierającym w Wielki Piątek Zbawicielem – wykorzystał w tym celu rodzime motywy szkockie.

SZYMON ATYS

24.04 czwartek, 19.00
NFM, Sala Kameralna

RECITAL RICHARDA LINA



Richard Lin, fot. Sophie Zhai

Richard Lin – skrzypce
Kenneth Broberg – fortepiano

Program:

Gabriel Fauré (1845–1924)

I Sonata skrzypcowa A-dur op. 13 [23']

I. *Allegro molto*

II. *Andante*

III. *Scherzo: Allegro vivo*

IV. *Finale: Allegro quasi presto*

Paul Schoenfield (1947–2024)

Four Souvenirs [11']

I. *Samba*

II. *Tango*

III. *Tin Pan Alley*

IV. *Square Dance*

Karol Szymanowski (1882–1937)

Nokturn i Tarantella op. 28 [11']

Pablo de Sarasate (1844–1908)

Romanza andaluza op. 22 nr 1 [5']

Henryk Wieniawski (1835–1880)

Fantaisie brillante na tematy z opery *Faust* Ch. Gounoda op. 20 [18']



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

Pomimo młodego wieku amerykański skrzypek Richard Lin ma na koncie już wiele sukcesów. Studiował w Juilliard School oraz w Curtis Institute of Music. Nagrał dwie płyty, zdobywa także nagrody w wielu międzynarodowych konkursach skrzypcowych. Podczas koncertu towarzyszyć mu będzie urodzony w Minneapolis pianista Kenneth Broberg.

Wieczór otworzy *I Sonata skrzypcowa A-dur* Gabriela Faurégo, napisana w latach 1876–1877. Francuz zadedykował ją swojemu przyjacielowi, skrzypkowi i kompozytowi Paulowi Viardotowi i to właśnie z nim prawykonał utwór w styczniu 1877 roku w domu państwa Clerc, którzy byli mecenasami młodego artysty. Pierwsze publiczne wykonanie miało miejsce dzień później, a solistką podczas tego koncertu była skrzypaczka Marie Tayau. Publiczność przyjęła dzieło z wielkim entuzjazmem, a rozradowany Fauré pisał w jednym z listów: „Sukces sonaty przerósł moje najśmielsze oczekiwania!!!”. Był to punkt zwrotny w karierze twórcy – jego rozpoznawalność od tego momentu systematycznie rosła. Choć forma utworu została pomyślana jako dość konwencjonalna, jak na czas, w którym sonata powstała, to jej treść jest już indywidualna. Paradoksalny jest nawet sam początek burzliwego pierwszego ogniwa. Mimo że to sonata skrzypcowa, jej główne myśli muzyczne wprowadza bowiem w krótkiej introdukcji fortepian. Nastrojowe ogniwo drugie ma charakter barkaroli, czyli łagodnie rozkołysanej pieśni weneckich gondolierów w metrum 9/8. *Allegro vivo* zaskakuje słuchacza żywą rytmiką, a także dowcipnymi dialogami pomiędzy oboma instrumentami oraz zmianami artykulacji w partii skrzypiec, na których okazjonalnie trzeba grać pizzicato. Całość wieńczy dynamiczne, żywiołowe *Finale*.

Impulsem do skomponowania w 1990 roku *Four Souvenirs* Paula Schoenfielda było wystuchanie przez Lwa Polyakina jego *Koncertu na trąbkę*. Skrzypkowi tak bardzo zapadł w pamięć jeden z tematów tego dzieła, że poprosił twórcę o wykorzystanie go w nowym, przeznaczonym na jego instrument. W rezultacie powstały cztery krótkie utwory na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu, nawiązujące do popularnej muzyki tanecznej. Pierwszy z nich to żywa, zadziorna *Samba* pełna urozmaicających narrację synkop. Drugi to zmysłowe, momentami nieco sentymentalne *Tango*, w którym pojawiają się rytmy charakterystyczne dla tego właśnie tańca. Tytuł trzeciego ogniwa, *Tin Pan Alley*, odwołuje się do nowojorskiej ulicy, przy której na przełomie XIX i XX wieku mieściły się sklepy z nutami. W wielu z nich zatrudniano pianistów, którzy na miejscu wykonywali dostępne piosenki, zachęcając klientów do zakupów. Romantyczna ballada Schoenfielda odnosi się do stylu tych utworów, to tutaj też znajduje się melodia z *Koncertu na trąbkę*. Dzieło zamyka żywiołowy

Square Dance, w którym pojawiają się nawiązania do muzyki country. To efektowne ogniwo wymaga wirtuozowskich umiejętności od obu wykonawców.

Także drugą część koncertu wypełni muzyka „lżejszego kalibru”. *Nokturn i Tarantella* Karola Szymanowskiego funkcjonuje nieco na uboczu głównego nurtu twórczości kompozytora, a nawiązuje do dziewiętnastowiecznych salonowych miniatur. Dzieło powstało wiosną i latem 1915 roku w Zarudziu i Ryżawce – majątkach dwóch przyjaciół Szymanowskiego: Józefa Jaroszyńskiego i Augusta Iwańskiego. Ten ostatni (któremu twórca utwór zadedykował) wspominał okoliczności powstania drugiego ogniwa kompozycji: „Bezceremonialnym gościom udawało się tylko niekiedy wywlec z głębi jego [to znaczy Jaroszyńskiego – przyp. Oł.] szafy smakowite trunki. Z jednej tak ściągniętej butelki wytrysł dość nieoczekiwanie świetny humor, wyrażony w... *Tarantelli*”. Oczywiście lekki i żartobliwy charakter całości nie oznacza, że Szymanowski, komponując tę muzykę, zarzucił artystyczne ambicje – obecne są tu wyrafinowana harmonika i kolorystyka, a także zróżnicowanie artykulacji w partii skrzypiec. Wyśmienicie pasuje ono zarówno do quasi-cygańskich, wschodnich melodii zawartych w *Nokturnie*, jak i do szalonej, pełnej zapamiętania *Tarantelli*.

Nastrój podobny nieco do pierwszego ogniwa dzieła Szymanowskiego panuje w lirycznym *Romanza andaluza* Pabla de Sarasatego – hiszpańskiego skrzypka i kompozytora pochodzącego z Pampeluny. Z biegiem lat zyskał on międzynarodową sławę, a występował w Europie i obu Amerykach. Komponował głównie efektowne, wirtuozowskie utwory skrzypcowe, w których mógł nie tylko pokazać znakomitą technikę i czystość intonacji, ale także nawiązać do muzyki ukochanej ojczyzny. Znakomitym przykładem tego typu podejścia jest zbiór sześciu *Tańców hiszpańskich* podzielonych na trzy zeszyty (każdy po dwa utwory). *Romanza andaluza* jest pierwszym elementem drugiego zeszytu. Sarasate napisał ten utwór podczas pierwszej trasy koncertowej po Skandynawii w 1878 roku i zadedykował go czeskiej wirtuozce skrzypiec Wilmie Nerudzie. Jego lekki charakter podkreśla użycie jasnej tonacji C-dur i rozkołysanego metrum 6/8.

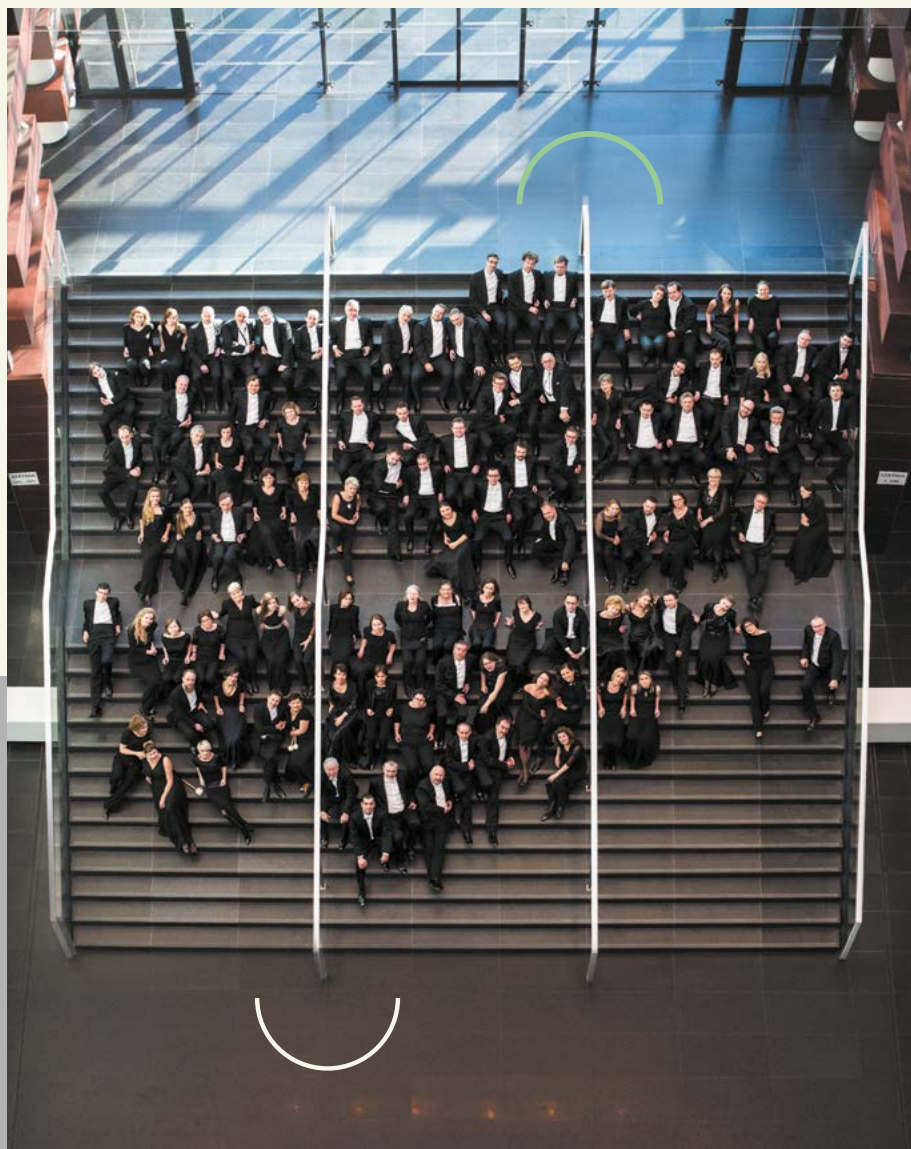
W XIX wieku opera pełniła funkcję bardzo zbliżoną do tej, jaką ma obecnie kino. Publiczność podziwiała tam nie tylko muzykę, ale także efektowne scenografie i zaawansowane (oczywiście jak na tamte czasy!) efekty specjalne towarzyszące niesamowitym wydarzeniom na scenie. Z popularności tematów operowych czerpali także twórcy wirtuozowskich kompozycji instrumentalnych, konstruujący wiązanki doskonale znanych słuchaczom melodii: na ich podstawie pisali utwory, w których mogli

zaprezentować swój kunszt. Tego typu dziełem jest właśnie *Fantaisie brillante* Henryka Wieniawskiego, stworzona w 1865 roku. Składa się ona z pięciu odcinków kontrastujących ze sobą pod względem tempa, tonacji i nastroju, a melodie czerpie z wystawionego w 1859 roku *Fausta* Charlesa Gounoda będącego jednym z najbardziej oklaskiwanych tytułów operowych w tamtych czasach.

OSKAR ŁAPETA

25.04 piątek, 19.00
NFM, Sala Główna ORLEN

GŁĘBIA DUSZY



Christoph Eschenbach – dyrygent

Soliści

Aleksandra Zamojska – sopran

Michael Nagy – baryton

Michael Nagy – narrator*

Chór NFM

Lionel Sow – kierownictwo artystyczne Chóru NFM

Detlef Bratschke – przygotowanie Chóru NFM

NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Arnold Schönberg (1874–1951)

Ocalaty z Warszawy op. 46* [9']

Johannes Brahms (1833–1897)

Niemieckie Requiem op. 45 [75']

I. *Selig sind, die da Leid tragen*

II. *Denn alles Fleisch es ist wie Gras*

III. *Herr, lehre doch mich*

IV. *Wie lieblich sind deine Wohnungen*

V. *Ihr habt nun Traurigkeit*

VI. *Denn wir haben hie keine bleibende Statt*

VII. *Selig sind die Toten*



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

19 kwietnia przypada rocznica wybuchu powstania w warszawskim getcie. W 1943 roku odizolowani tam Żydzi przez prawie miesiąc stawiali bohaterski opór siłom III Rzeszy. Osiemdziesiąt dwa lata po tych wydarzeniach muzycy NFM Filharmonii Wrocławskiej i Chóru NFM pod dyktando maestra Christopha Eschenbacha wykonają opowiadające o tragedii polskich Żydów dzieło Arnolda Schönberga *Ocalały z Warszawy*. Zestawione w koncertowym programie z utworem Johannes Brahmsa dadzą asumpt do spojrzenia z nowej być może perspektywy na twórczość najśłynniejszego przedstawiciela drugiej szkoły wiedeńskiej.

Wśród milionów ofiar Holokaustu nie brakowało muzyków i kompozytorów. Z twórców, których życiorysy zostały tak brutalnie przerwane, można wymienić chociażby Józefa Kofflera, Erwina Schulhoffa czy Pavla Haasa. Urodzony w Wiedniu Arnold Schönberg, przeprowadzając się w 1925 roku do Berlina, znalazł się w paszczy lwa. Już wcześniej jego uwadze nie umknął wzrost nastrojów antysemitycznych. W 1923 roku pisał w liście: „nawet Kandinsky widzi jedynie zło czynione przez Żydów, a w ich złych uczynkach jedynie żydowskość”. W maju 1933 roku, po przejęciu władzy w Niemczech przez NSDAP, Schönberg na szczęście wyjechał do Francji, jesienią był już w Stanach Zjednoczonych. Nabierające realnych kształtów zagrożenie przebudziło w nim solidarność z rodakami: wstąpił do gminy żydowskiej, a już za oceanem starał się walczyć z obojętnością na sytuację w Europie amerykańskich środowisk żydowskich i samych Amerykanów. Ostatecznie przygotował broszurę, w której wyraził poparcie dla projektu utworzenia państwa żydowskiego – podstawowego postulatu ruchu syjonistycznego. Antysemityzm i wynikała z niego Zagłada stały się tematem dzieła, które artysta stworzył już po zakończeniu II wojny światowej – w 1947 roku.

To *Ocalały z Warszawy*, rodzaj monodramu przedstawiającego scenę z getta utworzonego przez Niemców w okupowanej stolicy Polski. Opierając się, zgodnie z relacją René Leibowitza, na świadectwie ocalałego z odizolowanej dzielnicy młodego mężczyzny, Schönberg skonstruował przerażający tekst będący formą osobistego, chaotycznego wspomnienia. Zmieszaniu ulegają w nim aż trzy dramatyczne sytuacje, które stały się udziałem ofiar niemieckich zbrodni: poranny apel w getcie, transport więźniów z tak zwanego Umschlagplatz do obozu zagłady oraz mord w tamtejszych komorach gazowych. Pomieszczenie faktów mogło wynikać z zaniedbania autora, jednak narracja – prowadzona przy pomocy urytmizowanej melodeklamacji określanej jako Sprechstimme – przybiera przez to charakter jeszcze bardziej subiektywny i jeszcze bardziej koszmarny. Opowieść o urzeczywistnianym przez Niemców

terrorze kończy się symbolicznym buntem: wspólnym odśpiewaniem przez Żydów modlitwy *Szma Israel*. Wykorzystany przez Schönberga w dziele język muzyczny podążający za chaotycznym ciągiem wydarzeń jest fantastyczną demonstracją ekspresyjnych możliwości techniki dodekafonicznej. Austriak był jej pionierem, a radykalizm tejże znakomicie współgra tutaj z podjętym przez artystę tematem.

Ze względu na ów radykalizm właśnie zaskakiwać może, że opracowując założenia Zwölftontechnik, Schönberg nie uważał się za totalnego kontestatora. Myślał o sobie raczej jako o bezpośrednim spadkobiercy i kontynuatorze muzycznych tradycji krajów niemieckich: „Dokonałem odkrycia, które zapewni muzyce niemieckiej panowanie na kolejnych sto lat” – deklarował buńczucznie w 1921 roku. W pełni utożsamiał się z kulturą, której najzgorzalsi obrońcy zaledwie szesnaście lat później piętnowali go jako przedstawiciela „sztuki zdegenerowanej”. System dwunastotonowy w wizji późniejszego twórcy *Ocalałego z Warszawy* miał być zatem po prostu logicznym rezultatem linii rozwojowej, która została wytyczona przez klasyków i znalazła swoje przesilenie w schromatyzowaniu dramatów muzycznych Richarda Wagnera.

Za przeciwieństwo Wagnera w drugiej połowie XIX wieku uważany był Johannes Brahms udoskonalający odziedziczone po przeszłości muzyczne formy. W oczach jemu współczesnych rolę tego kompozytora było raczej podsumowanie epoki niż wyznaczanie sztuce nowych kierunków. To opinia, z którą na pewno nie zgodziłby się jednak sam Schönberg – autor radiowego wykładu „Postępowy Brahms”. *Niemieckie Requiem*, które usłyszymy w drugiej części koncertu, to dzieło mogące służyć za potwierdzenie jego perspektywy. Niemiecki symfonik stworzył tu bowiem tak naprawdę właśnie nową formę muzyczną. Inspirując się katolicką missa pro defunctis i nie znajdując na protestanckim gruncie jej odpowiednika, skonstruował Nieliturgiczną analogię, do której samodzielnie dobrał biblijne teksty w niemieckich tłumaczeniach Marcina Lutera. Zgodnie z luterzańską teologią odrzucającą istnienie czyśćca i kwestionującą przez to sens modlitwy za zmarłych Brahms w swoim wyborze koncentrował się na prośbach o pocieszenie żyjących i podkreślał wagę osobistej wiary. Warto zaznaczyć, że – pomimo wyboru tytułu odnoszącego do łacińskiej liturgii katolickiej i nowatorstwa całości – kończąc w 1868 roku dzieło poświęcone tematyce śmierci, artysta wpisał się w bogatą tradycję żałobnych kompozycji chóralnych w języku niemieckim. Jako przykłady tego sięgającego nawet XVII wieku nurtu można wymienić chociażby *Musikalische Exequien* Heinricha Schütza czy późniejszy *Actus tragicus* Johanna Sebastiana Bacha. Zestawienie w programie koncertu dzieła Brahmsa z *Ocalałym z Warszawy* stawia Arnolda Schönberga w takim kontekście,

jakiego – przynajmniej do lat trzydziestych – sam by sobie życzył: zobaczymy go jako dziedzica wielkiej muzycznej tradycji europejskiej.

Pokaźnych rozmiarów kompozycję Brahmsa rozpoczyna opracowanie słów jednego z ośmiu błogosławieństw uzupełnionego przez tekst Psalmu 126. Mimo pocieszenia płynącego z biblijnych tekstów szczególne wrażenie wywiera tu ponura orkiestracja pozbawiona brzmienia skrzypiec. Kolejne ogniwo, najdłuższe, to monumentalny marsz żałobny. We wstrząsającej części trzeciej pojawia się solista wchodzący w dialog z chórem, a kończy ją fuga skomponowana przez Brahmsa do słów ze starotestamentowej Księgi Mądrości: „A dusze sprawiedliwych są w ręku Boga i nie osiągnie ich męka”. Stanowiący oś dzieła czwarty fragment to przynosząca uspokojenie wizja Raju. Część piąta dodana została przez twórcę już po premierze pierwotnej wersji dzieła i służyć miała najprawdopodobniej upamiętnieniu matki kompozytora. To właśnie z jej postacią może kojarzyć się śpiewający solo głos sopranowy. Kolejną część otwiera niezwykle interesujący zabieg retoryczny – tekst z Listu do Hebrajczyków: „Nie mamy tutaj trwałego miasta, ale szukamy tego, które ma przyjść” poprzedza bardzo niejasny pod względem tonalnym segment orkiestrowy. Intencja jest bardziej niż oczywista: brak oparcia na tonice to metafora ziemskiej bezdomności. Następnie znów pojawia się baryton śpiewający solo, który wyjaśnia tajemnicę zmartwychwstania słowami św. Pawła z 1 Listu do Koryntian. Zanim rozpocznie się finał dzieła, wysłuchamy jeszcze fenomenalnej fugi. W zakończeniu, mimo że Brahms czerpie tekst z Apokalipsy Świętego Jana, przeważa nastrój pocieszenia. Słowa: „Błogosławieni, którzy w Panu umierają” otrzymują podobne muzyczne opracowanie jak otwierające dzieło błogosławieństwo z Kazania na Górze, co ponownie można zinterpretować jako przeniesienie uwagi na żyjących i umieszczenie właśnie ich w centrum uwagi nowatorskiego *Requiem*. Choć jest to z gruntu protestancka perspektywa, przemawia też do współczesnej, postreligijnej wrażliwości.

BARNABA MATUSZ

Organizator:

NFM – instytucja kultury współprowadzona przez:



Wrocław miasto spotkań



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



DOLNY
ŚLĄSK

Mecenas
Tytułarny NFM:



Mecenas
NFM:



Partner
strategiczny NFM:



PARTNERZY NFM:



Sudety+
Stowarzyszenie Miłośników

FANUC



CRÉDIT AGRICOLE
EFL LEASING

DEICHMANN



Bank Polski

Partnerzy medialni NFM:

TV P
KULTURA

TYGODNIK
POWSZECHNY



dwójka
POLSKIE RADIO



RADIO
WROCLAW

polmic.pl

www.wroclaw.pl

