

NFM *10^{lat}*

*Omówienia
koncertów*

maj
2025

1.05

czwartek, 19.00
NFM, Sala Czerwona

KILKA SŁÓW O MIŁOŚCI



Naruhiko Kawaguchi, fot. archiwum artysty

Aldona Bartnik – sopran
Naruhiko Kawaguchi – fortepian historyczny
Ari Dykier – twórca wizualizacji

Program:

Fryderyk Chopin (1810–1849)

Nokturn c-moll op. posth nr 21

Życzenie op. 74 nr 1

Gdzie lubi op. 74 nr 5

Czary WN 31

Mazurek e-moll op. 17 nr 2

Mazurek B-dur op. 17 nr 1

Wojak op. 74 nr 10

Precz z moich oczu op. 74 nr 6

Smutna rzeka op. 74 nr 3

Andantino g-moll „Wiosna” B. 117

Mazurek As-dur op. 17 nr 3

Narieczony op. 74 nr 15

Poset op. 74 nr 7

Leci liście z drzewa op. 74 nr 17

Mazurek a-moll op. 17 nr 4

Casta Diva – aria z opery *Norma* V. Bellinego w transkrypcji F. Chopina

Polonez b-moll op. posth.

Mazur G-dur „Jakież kwiaty, jakie wianki” WN 17a

Piosnka litewska op. 74 nr 16

Walc Es-dur op. 18 „Grande Valse Brillante”

Pieśni op. 74: nr 12 *Moja pieszczotka* op. 74 nr 12

Śliczny chłopiec op. 74 nr 8

Pierścień op. 74 nr 14

Berceuse Des-dur op. 57

Z gór, gdzie dźwigali op. 74 nr 9

Dwojaki koniec op. 74 nr 11

Wiosna op. 74 nr 2

Dumka a-moll (I wersja *Nie ma, czego trzeba*) WN 58a

Nie ma, czego trzeba op. 74 nr 13



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

Kiedy pada nazwisko Fryderyka Chopina, skojarzenia większości odbiorców słusznie biegną w kierunku muzyki fortepianowej. Choćaż stanowi ona trzon jego dorobku, to kompozytor pisywał też pieśni na głos z towarzyszeniem fortepianu. Tę mniej znaną część jego twórczości przedstawia znakomici wykonawcy. Zaśpiewa Aldona Bartnik, artystka o rozległym repertuarze obejmującym muzykę zarówno dawną, jak i współczesną. Akompaniować jej będzie japoński pianista Naruhiko Kawaguchi – laureat II nagrody na I Międzynarodowym Konkursie Chopinowskim na Instrumentach Historycznych. Wydarzeniu będą towarzyszyć wizualizacje, których autorem jest Ari Dykier.

Program rozpocznie wykonanie *Nokturnu c-moll* op. posth nr 21. Badaczom nie udało się ustalić konkretnej daty stworzenia tej nastrojowej kompozycji. Uważa się jednak, że została napisana pod koniec lat czterdziestych XIX wieku, a publikacji doczekała się dopiero w 1938 roku. Uwagę słuchacza przykuwa w niej natychmiast prostota i piękno quasi-ludowej melodii. Oprócz polonezów mazurki uważane są za najbardziej „polskie” z gatunków uprawianych przez Chopina. Nie mogłyby powstać, gdyby nie bezpośredni kontakt z muzycznym folklorem, i do dziś uważane są za nieodściżony wzór stylizacji muzyki ludowej. Cztery tańce ujęte przez kompozytora jako opus 17 powstały między 1830 a 1833 rokiem. W tym samym czasie twórca pisał do rodziny: „Mój fortepian nie słyszał, jak tylko mazury”. Pierwszy mazurek z op. 17, w B-dur, jest pełen energii, a środkowy, rozkołysany i bogato ornamentowany motyw kujawiaka kontrastuje z otaczającym go tematem zadziornego mazura. W drugiej miniaturze, w e-moll, sytuacja ulega odwróceniu – tym razem odcinek środkowy jest witalnym mazurem, a otacza go tęskny kujawiak. Nastrój *Mazurka As-dur* jest niejednoznaczny. Mieczysław Tomaszewski, znakomity badacz twórczości Chopina, pisał o tym dziele: „Wydaje się, że uchwycić ów klimat – nieco surrealny, trwający na granicy marzenia i rzeczywistości – to znaleźć klucz do jego interpretacji”. *Mazurek a-moll* wyłania się z ciszy i na koniec także się w nią zapada. Oniryczny charakter tej stylizacji łączy się z elementami, w których komentatorzy dopatrują się wpływów muzyki żydowskiej.

Niezwykle istotnym źródłem inspiracji była dla Chopina opera włoska – polski kompozytor upatrywał w niej wręcz ideału śpiewności. Wyrazem tej fascynacji było opracowanie na fortepian solo arii *Casta Diva* z opery *Norma* Vincenza Belliniego. Także młodzińczy, napisany w lipcu 1826 roku *Polonez b-moll* op. posth. zainspirowany został dziełem operowym. Była nim wystawiona w Warszawie *Sroka złodziejka*

Gioacchina Rossiniego. Chopin włączył do tria pisanego właśnie poloneza parafrazę jednej z melodii – kawatyny Giannetta rozpoczynającej się od słów „Vieni, vieni fra queste braccia” („Pójdź, pójdź w me ramiona, serce skacze mi w piersi”). Cytat symbolizuje w dziele Chopina pożegnanie (stąd też podtytuły tego dzieła – *Les Adieux* i *Do widzenia!*) – twórca kończył bowiem Liceum Warszawskie, a już niedługo rozpocząć miał studia w Szkole Głównej Muzyki. *Walc Es-dur* op. 18 „Grande Valse Brillante” był pierwszym należącym do tego rodzaju tańcem stworzonym przez Chopina w Paryżu w 1833 roku. Składa się z siedmiu epizodów kontrastujących ze sobą pod względem charakteru. Tomaszewski napisał o nim: „Błyszczą wesołością wytwornego świata”, a egzaltowany rówieśnik Chopina, Robert Schumann, podkreślił: „Powinien być tańczony co najmniej przez hrabiny...”. Dedykantką tej kompozycji była uczennica artysty, Laura Horsford. *Berceuse Des-dur* op. 57 to utwór z 1844 roku reprezentujący dojrzały styl Chopina. Badacze przypuszczają, że kołysanka powstała na skutek zauroczenia kompozytora półtoraroczną Louise, córką śpiewaczki Pauliny Viardot, przyjaciółki twórcy. Imponuje inwencja, z jaką autor rozwija pełną ornamentów melodię ponad jednostajną, rozkołysaną partią lewej ręki.

Nie ma pewności, czy Chopin nosił się z zamiarem wydania swoich pieśni – ostatecznie ukazały się one w 1859 roku pod redakcją przyjaciela kompozytora, Juliana Fontany, który ujął siedemnaście z nich jako op. 74. Pominięte przy tworzeniu tego zbioru przez Fontanę zostały osobne dzieła: *Czary* (wydane dopiero w 1910 roku!), które określił jako „niegodne imienia Chopina”, *Dumka a-moll* będąca pierwszą wersją pieśni Nie ma, czego trzeba, *Mazur G-dur*, „Jakież kwiaty, jakie wianki” WN 17a oraz pieśń *Wiosna* obecna w programie koncertu w postaci swojej fortepianowej wersji, czyli *Andantina g-moll* B. 117. Wszystkie te dzieła stanowią cenne uzupełnienie dorobku kompozytorskiego Chopina, tym ciekawsze, że twórca sięgał po teksty współczesnych sobie poetów polskich, których często znał osobiście. Byli to: Stefan Witwicki, Bohdan Zaleski, Adam Mickiewicz, Zygmunt Krasiński, Wincenty Pol i Ludwik OSIŃSKI. Chopin pisywał pieśni okazjonalnie, spontanicznie, z myślą o przyjaciółtach. Znajdują się wśród nich różne odmiany tego gatunku: zarówno proste, zwrotkowe „piosnki” – sielskie, taneczne, biesiadne, smętne dumki – jak i pieśni o budowie wariacyjnej i przekomponowanej, pogłębione wyrazowo, poświęcone dramatycznej sytuacji Polaków na emigracji. Nie można też zaprzeczyć, że pieśni te, tak jak mazurki i polonezy, są przesiąknięte idiomem polskości. Dziwić natomiast może dobór tekstów, o czym pisał Bohdan Pociąg: „Poezja bowiem nie najwyższego lotu bardziej zdaje się być wobec muzyki uległa, podatna na »alchemiczną« transformację w muzyczną formę, otwarta na nobilitację, dowartościowanie przez muzykę”.

8,05

czwartek, 19.00
NFM, Sala Główna ORLEN

SYMFONIA LOSU

KONCERT FINAŁOWY

AKADEMII ORKIESTROWEJ NFM



Jacek Kaspszyk, fot. Maciej Zienkiewicz

Jacek Kaspszyk – dyrygent
Roksana Kwaśnikowska – skrzypce
Uczestnicy Akademii Orkiestrowej NFM
Instrumentaliści NFM
Radosław Droń – asystent projektu

Program:

Mieczysław Karłowicz (1876–1909)

Koncert skrzypcowy A-dur op. 8 [30']

I. *Allegro moderato*

II. *Romanza. Andante*

III. *Finale. Vivace assai*

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

V Symfonia c-moll op. 67 [35']

I. *Allegro con brio*

II. *Andante con moto*

III. *Scherzo. Allegro*

IV. *Allegro*



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

Koncert wieńczący tegoroczną edycję Akademii Orkiestrowej NFM będzie spotkaniem z dziełami Mieczysława Karłowicza i Ludwiga van Beethovena. Orkiestrę złożoną z uczestników Akademii Orkiestrowej NFM i instrumentalistów NFM poprowadzi Jacek Kaspszyk, dyrygent doskonale znany wrocławskiej publiczności i bardzo przez nią ceniony.

W odróżnieniu od mrocznych, przesycanych pesymizmem poematów symfonicznych relatywnie wczesny *Koncert skrzypcowy A-dur* Mieczysława Karłowicza jest utworem lekkim i pogodnym. Instrument, na który napisane zostało to dzieło, był dla kompozytora bardzo istotny. Artysta uczył się gry na skrzypcach najpierw u Jana Jakowskiego, a następnie (w latach 1889–1895) u wybitnego wirtuoza tego instrumentu, Stanisława Barcewicza. W 1895 roku wyruszył do Berlina z zamiarem rozpoczęcia nauki u kolejnego znakomitego skrzypka, Josepha Joachima, ale z nieznanym nam do tej pory powodów nie został przyjęty do jego klasy. Z biegiem czasu zdał sobie sprawę, że nie zostanie wirtuozem, a opinię tę potwierdzali krytycy, którzy co prawda chwalili przygotowanie techniczne Karłowicza, ale jednocześnie ganili go za brak temperamentu i chłód emocjonalny jego interpretacji. Artysta zrezygnował więc z myśli o karierze wykonawcy i poświęcił się kompozycji. Historia powstania *Koncertu skrzypcowego* jest dość zaskakująca. Tak opisał ją Barcewicz: „Wiedziałem, że Karłowicz pilnie i systematycznie pracuje, ale szczegółów o tej pracy nie posiadałem żadnych. Toteż kiedy na wiosnę 1902 roku zjawił się u mnie w Warszawie i oznajmił, że ma zamiar wystąpić z koncertami kompozytorskimi w Berlinie i Wiedniu, przyjąłem tę wiadomość ze szczerym zdziwieniem. Karłowicz prosił mnie o udział w tych koncertach. Kiedy jednak zapytałem go, jakie kompozycje skrzypcowe ma w swym dorobku, odrzekł mi ze swym zwykłym, łagodnym, a jednocześnie poważnym uśmiechem: »Nie mam żadnych, ale właśnie dla pana profesora chciałbym coś skomponować«. Wiedziałem dobrze, że wszystko, co mówi Karłowicz, należy brać serio. Odpowiedziałem zatem, że chętnie przyjmuję tę propozycję. Koncert miał się odbyć w styczniu. Określiiliśmy termin ukończenia kompozycji na 15 grudnia. Otrzymałem w tym terminie rękopis *Koncertu skrzypcowego* z następującą dedykacją: »Profesorowi Stanisławowi Barcewiczowi w dowód uwielbienia i wdzięczności«. Niestety rękopis tego dzieła nie przetrwał do naszych czasów – zaginął podczas zawieruchy II wojny światowej. Jeśli chodzi zaś o sam koncert, podczas którego wykonano to dzieło pod batutą kompozytora, to jego przebieg relacjonuje kuzyn artysty, Henryk Śniadecki: »Pamiętam, że Mieczysław już po koncercie wspominał, że miał trudne zadanie, gdyż nie był przygotowany do tempa, które nadał mistrz Barcewicz w finale *Koncertu skrzypcowego*, i że jednie znakomita rutyna orkiestry pozwoliła na opanowanie sytuacji».

Dzieło utrzymane jest w tradycyjnym trzyczęściowym schemacie. Skrzypce wchodzi zaraz na początku utworu, po krótkim orkiestrowym wstępie. Dzięki grze akordowej w partii solowej i dynamice forte temat pierwszy jest mocny i zdecydowany, drugi zaś miękki i liryczny. Krótka kadencja wirtuozowska, w innych koncertach często będąca przerywnikiem w narracji, u Karłowicza została zreżymownie wpleciona w narrację. Liryczna *Romanza* oparta jest na śpiewie skrzypiec, któremu towarzyszy oszczędny akompaniament grających z tłumikami smyczków i instrumentów dętych drewnianych. Całość wieńczy dynamiczny finał w formie ronda.

Drugie dzieło, które znalazło się w programie koncertu, jest zdecydowanie bardziej dramatyczne. *V Symfonia c-moll* Ludwiga van Beethovena powszechnie traktowana jest jako wzorcowa muzyczna realizacja schematu dramaturgicznego per aspera ad astra. Romantyczne imaginarium kazało odbiorcom widzieć w niej walkę artysty z nieubłaganiem losem, który w końcu zostaje przewyciężony dzięki sile woli determinowanej jednostki. Nie mamy jednak pewności, czy sam Beethoven tak właśnie postrzegał swoje dzieło i czy sławny motyw inicjujący *Piątą* rzeczywiście jest „motywem losu”. Historia ta pochodzi bowiem od sekretarza kompozytora, Antona Schindlera, któremu badacze wielokrotnie udowodnili mijanie się z prawdą. Niezależnie od tego, czy historia ta jest prawdziwa, czy nie, *Piąta* nie przeszłaby do historii, gdyby muzyka sama w sobie nie była wybitna i jednocześnie nowatorska. Symfonię integruje charakterystyczny inicjalny motyw, obecny w każdym z czterech ogniw. Spodobał się on zresztą kompozytorowi tak bardzo, że wykorzystał go także w pisanym mniej więcej w tym samym czasie *Kwartecie Es-dur* op. 74 „Harfowym”. Część trzecia płynnie przechodzi w czwartą w potężnym crescendo, a w finale pojawiają się – po raz pierwszy u Beethovena – aż trzy instrumenty, których wcześniej w swoich symfoniach nie używał: puzony, kontrafagot oraz flet piccolo. Choć narracja płynie w tym dziele swobodnie i naturalnie, to proces kompozytorski był skomplikowany i długotrwały, *Piąta* powstawała bowiem aż cztery lata. Zachowało się wiele szkiców Beethovena (w tym aż czternaście alternatywnych wersji melodii otwierającej drugie ogniwo) świadczących o tym, że zależało mu, aby rezultat był doprowadzony do perfekcji. Prawykonanie *V Symfonii* odbyło się 22 grudnia 1808 roku podczas monograficznego koncertu w Theater an der Wien. W czasie tego samego wieczoru miały miejsce prawykonania trzech innych kompozycji: *VI Symfonii*, *IV Koncertu fortepianowego* oraz *Fantazji c-moll*.

9,05 piątek, 19.00
NFM, Sala Główna ORLEN

DRESDNER PHILHARMONIE



Krzysztof Urbański, fot. Marco Borggreve

Krzysztof Urbański – dyrygent
Edyta Krzemień – sopran
Anna Federowicz – sopran
Michał Sławecki – kontratenor
Boris Giltburg – fortepian
Dresdner Philharmonie

Program:

Edvard Grieg (1843–1907)

Koncert fortepianowy a-moll op. 16 [30']

I. *Allegro molto moderato*

II. *Adagio*

III. *Allegro moderato molto e marcato – Quasi presto – Andante maestoso*

Henryk Mikołaj Górecki (1933–2010)

III Symfonia op. 36 „Symfonia pieśni żałosnych” [55']

I. *Lento. Sostenuto tranquillo ma cantabile*

II. *Lento e largo. Tranquillissimo – cantabilissimo – dolcissimo – legatissimo*

III. *Lento. Cantabile-semplice*

Koncert odbywa się w ramach wymiany pomiędzy Dresdner Philharmonie i NFM Filharmonią Wrocławską z okazji 80. rocznicy zakończenia II wojny światowej.



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

Koncert Dresdner Philharmonie pod dyрекcją Krzysztofa Urbańskiego będzie okazją do wystuchania dwóch symfonicznych arcydzieł, które dzieli całe stulecie. W pierwszej części wieczoru pianista Boris Giltburg wraz z orkiestrą sięgnie po romantyczny *Koncert fortepianowy a-moll* Edvarda Griega – utwór niemal tak popularny, jak powstała do dramatu Henrika Ibsena *I Suite „Peer Gynt”* op. 46. Zabrzmi także najstynniejsza kompozycja Henryka Mikołaja Góreckiego „Symfonia pieśni żałosnych”.

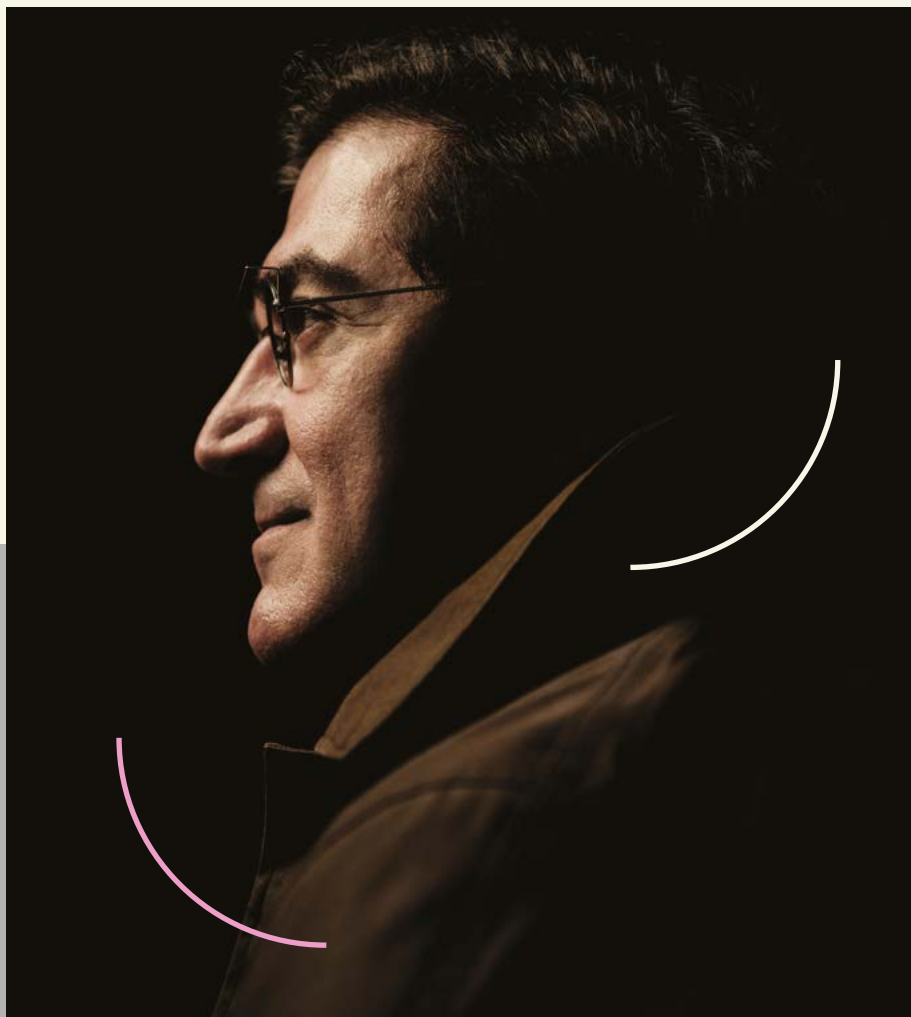
Norweg napisał swoje dzieło w wieku dwudziestu pięciu lat, zafascynowany twórczością Roberta Schumanna, a w szczególności jego *Koncertem fortepianowym* (również w tonacji a-moll), który usłyszał dekadę wcześniej we wzruszającym wykonaniu owdowiałej Clary Schumann. Mimo wyraźnego powinowactwa z dziełem Niemca Griegowska interpretacja tego gatunku jest niezwykle oryginalna. Otwierające tę kompozycję akordowe kaskady – tu poprzedzone budującym napięciem crescendo granym na kotle – to właśnie oczywista aluzja do pierwszych taktów dzieła zmarłego w 1856 roku romantyka. Prezentacja pierwszego tematu powierzona zostaje najpierw instrumentom dętym drewnianym. Za drugi, pełen rozmarzenia, odpowiadają wiolonczele. Po podjęciu go przez solistę pojawia się w coraz bardziej złożonych formach, rozpoczynając fazę przetworzenia. Ogiwno kończy się rozbudowaną kadencją fortepianu, po której następuje jeszcze wejście orkiestry i powtórzenie gestu otwierającego dzieło. W środkowym *Adagio* muzyka nabiera ogromnego ciepła. Po premierze, która miała miejsce w Kopenhadze 3 kwietnia 1869 roku, jeden z krytyków porównał ten fragment do „jeziora leżącego samotnie w otoczeniu gór i śnieżnego o nieskończoności”. Rozpoczyna go melodia grana przez smyczki *con sordini* (z tłumikami), którą przed wejściem solisty podejmuje jeszcze waltornia – jedyna przedstawicielka sekcji blachy w tej części. Fortepian wykonuje najpierw krótką kadencję, potem również gra główną melodię. Nadejście finału ponownie zwiastuje króciutkie solo rogu. Edvard Grieg czytelnie sięgnął w nim po norweski folklor muzyczny. Już na samym początku usłyszymy stylizację ludowego tańca o nazwie *halling*. Pierwszy temat wprowadza solista, potem włącza się też orkiestra. Drugą ważną myśl – tym razem liryczną – wprowadza flet, szybko jednak zostaje ona podjęta również przez solistę. Przetworzenie rozpoczyna się od powrotu pierwszego tematu, pojawia się też nowy pulsujący rytm, tym razem w nieparzystym metrum. W triumfalnej aurze powraca myśl wprowadzona ongiś do *Koncertu* przez samotny flet. Pozostaje jeszcze kadencja, która zachwyciła kiedyś samego Ferencza Liszta. *Koncert fortepianowy* Griega bardzo szybko zyskał status kompozycji kanonicznej, przynosząc Norwegowi międzynarodowy rozgłos.

Na podobne uznanie *III Symfonia* Henryka Mikołaja Góreckiego musiała czekać kilkanaście lat. Prawykonano ją w 1977 roku, do końca lat osiemdziesiątych XX wieku pozostawała jednak ona – podobnie zresztą jak jej twórca – znana jedynie wąskiemu gronu osób zainteresowanych współczesną muzyką polską. Przełom przyszedł w 1992 roku dzięki nagraniu z Dawn Upshaw i London Sinfonietta pod batutą Davida Zinmana. Płyta sprzedała się w ponad milionie egzemplarzy. Surowa prostota dzieła górnośląskiego kompozytora w okresie ustrojowego przełomu w Polsce zyskała dodatkowe znaczenia. *Symfonia* w całości utrzymana jest w wolnym tempie. Pierwsza część dzieła to fresk naprawdę okazałych rozmiarów – trwa bowiem tyle, ile pozostałe dwa ogniwa. Rozpoczyna go rozpisany na smyczki kanon oparty na kwintowej relacji kolejnych wejść tematu. Polifoniczny układ tworzy wrażenie zatrzymania i kontemplacji. Melodia tematu zaczerpnięta została z muzyki wiejskiej – zbiorów melodii kurpiowskich zgromadzonych przez księdza Władysława Skierkowskiego. W centrum symfonicznego otwarcia śląski kompozytor umieścił opracowanie piętnastowiecznego tekstu *Lamentu świętokrzyskiego* przedstawiającego cierpienia Matki Bożej stojącej pod Krzyżem, na którym umiera jej Syn. Łukową formę domyka powrót kanonu, z tym że obsada zamiast przyrastać, jest teraz redukowana. W drugim ogniwie – najstławniejszym fragmencie utworu – Henryk Mikołaj Górecki sięgnął po modlitwę wydrapaną na ścianie celi gestapowskiego więzienia w hotelu Palace w Zakopanem przez żołnierkę Armii Krajowej Helenę Błażusiakównę. Słowa te brzmią: „O Mamo, nie płacz, nie – Niebios Przeczysta Królowo, Ty zawsze wspieraj mnie”. Wejście sopranu, początkowo w niskim rejestrze, poprzedza krótki instrumentalny wstęp, w którym smyczki, fortepian i harfa w nowy sposób kreują nastrój medytacyjnego skupienia. Finał *Symfonii pieśni żałobnych* to wariacyjne opracowanie pochodzącej z Opolszczyzny ludowej pieśni z czasów powstań śląskich, którą podsunął kompozytorowi znany etnograf Adolf Dygacz. Jest to lament matki powstańca zabitego przez Niemców. Wykorzystane akordy pochodzą natomiast z jednego z Chopinowskich mazurków. Ostatnia zwrotka pieśni, w tekście której obraz życia po śmierci zlewa się z odniesieniami do natury, opracowana w trybie durowym, zyskuje ekstatyczny wyraz.

10,05

sobota, 18.00
NFM, Sala Główna ORLEN

SERGEI BABAYAN & NFM FILHARMONIA WROCŁAWSKA



Sergei Babayan, fot. Marco Borggreve

Jacek Kaspszyk – dyrygent
Sergei Babayan – fortepian
Aleksandra Kubas-Kruk – sopran
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Johannes Brahms (1833–1897)

II Koncert fortepianowy B-dur op. 83 [52']

I. *Allegro non troppo*

II. *Allegro appassionato*

III. *Andante*

IV. *Allegretto grazioso – Un poco più presto*

Mieczysław Wajenberg (1919–1996)

XXI Symfonia op. 152 „Kadisz” [54']

Largo – Allegro molto – Largo – Presto – Andantino – Lento

Koncert odbywa się w ramach wymiany pomiędzy Dresdner Philharmonie i NFM Filharmonią Wrocławską z okazji 80. rocznicy zakończenia II wojny światowej.



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

Amerykański pianista pochodzenia armeńskiego Sergei Babayan należy do najbardziej rozpoznawalnych wirtuozów naszych czasów. Jest laureatem prestiżowych konkursów, ceni się go także za rozległy repertuar obejmujący utwory od baroku do współczesności. Artysta występuje z takimi zespołami, jak Cleveland Orchestra, London Symphony Orchestra czy Gewandhausorchester, i z dyrygentami tej klasy, co Yuri Temirkanov czy Neeme Järvi. Od 2018 roku nagrywa dla wytwórni Deutsche Grammophon, współpracując z Marthą Argerich czy Daniilem Trifonovem. Podczas koncertu z NFM Filharmonią Wrocławską Babayan przedstawi swoją interpretację *II Koncertu fortepianowego B-dur* Johannesa Brahmsa. Po przerwie Jacek Kaspzyk poprowadzi orkiestrę w wykonaniu XXI Symfonii „Kadisz” Mieczysława Wajnberga.

„Chcę ci powiedzieć, że napisałem malutki koncertik z małym, ślicznym scherzem” – raportował Johannes Brahms Clarze Schumann po ukończeniu *II Koncertu fortepianowego B-dur* op. 83, wykazując się poczuciem humoru, tak bowiem określił rozbudowaną, czteroczęściową kompozycję, która trwa prawie godzinę. To późne dzieło tego twórcy, napisane w latach 1878–1881, a więc ponad dwie dekady po młodzieńczym, pełnym napięcia *I Koncercie d-moll*. Nastrój drugiego z koncertów jest refleksyjny, a okazjonalnie nawet melancholijny. Brahms zadeedykował *Koncert B-dur* Eduardowi Marxsenowi – ów pianista i kompozytor, będąc nauczycielem urodzonego w Hamburgu artysty, wpoił mu szacunek do dzieł Beethovena i Schuberta, których znał osobiście.

Drugi Brahmsa jest dziełem pod wieloma względami nietypowym. Po prawykonaniu krytycy dworowali, że jest to „symfonia fortepianowa” – i mieli rację. Partia instrumentu solowego została organicznie wpleciona w narrację muzyczną, a choć wymaga ona od pianisty nie lada kondycji, to sama w sobie nie jest popisowa. Pierwsze ogniwo utrzymane jest w formie allegro sonatowego. Waltornia wprowadza inicjalny motyw (notabene przywodzący skojarzenia z *Fugą C-dur* z pierwszego tomu *Das Wohltemperierte Klavier* Johanna Sebastiana Bacha), a niebawem dołącza do niej fortepian. Instrumenty dęte drewniane wprowadzają motyw zdradzający duże podobieństwo do jednej z melodii z młodzieńczej *II Serenady A-dur* Brahmsa. Główny temat tej części, grany przez całą orkiestrę, jest triumfalny i pełen dostojeństwa, drugi natomiast, należący do smyczków, jest mocno schromatyzowany. Gwałtowna część druga napisana została w tonacji d-moll, ale liryczny środkowy odcinek utrzymany jest w jasnym D-dur. W trzeciej części – lirycznym *Andante* – Brahms złożył hołd wspomnianej już Clarze Schumann. *Romanza*, czyli drugie ogniwo jej *Koncertu fortepianowego a-moll* z 1835 roku, przeznaczone jest na fortepian i wiolonczelę,

a dokładnie te same dwa instrumenty dialogują ze sobą u Brahmsa w jego późnym dziele. Kilka lat potem melodii otwierającej to ogniwo kompozytor użył przy pisaniu pieśni *Immer leiser wird mein Schlummer* do słów Hermanna Lingga ze zbioru op. 105. II Koncert fortepianowy B-dur wieńczy lekki finał, w którym wykorzystane zostały rytmy i melodie stylizowane na muzykę węgierską. Prawykonanie dzieła w Budapeszcie 9 listopada 1881 roku okazało się wielkim sukcesem, a Brahmsa (realizującego partię solową) przyjmowano owacyjnie zarówno tam, jak i w innych europejskich miastach, w których prezentował najnowszą kompozycję.

Słowo „kadis�” oznacza modlitwę odmawianą przez Żydów w intencji żałobnej. Taki też tytuł nadał Mieczysław Wajnberg swojej poświęconej pamięci ofiar warszawskiego getta, ukończonej w 1991 roku *XXI Symfonii*. Okazała się ona ostatnim dziełem tego gatunku w dorobku artysty. Jest to kompozycja paradoksalna, bo jednocześnie monumentalna i intymna. Trwa prawie godzinę, składa się z sześciu sekcji wykonywanych attacca, przeznaczona jest na rozbudowany skład instrumentalny (znajdują się w nim między innymi dwa saksofony), a jednak wiele w niej wyciszonych odcinków napisanych w sposób kameralny, brzmiących nader intymnie. Tęskne solo skrzypiec stylizowane jest na muzykę żydowską, z kolei dźwięk fortepianu odnosi się do polskich korzeni urodzonego i wykształconego w Warszawie Wajnberga. Instrument ten w pierwszym odcinku dzieła cytuje dosłownie *Balladę g-moll* Chopina. Powracający kilkukrotnie w toku narracji chorał instrumentów dętych blaszanych z fragmentem pieśni *Das irdische Leben* Mahlera kompozytor skomentował następująco: „To nie melodia sakralna, ale coś pochodzącego z wnętrza mnie: elementarne, esencjonalne brzmienia”. W drugim *Largo*, czyli odcinku trzecim utworu, uwagę zwraca rozbudowany lament kontrabas solo, po którym skrzypce, kontrabas i klarnet stylizują z kolei jarmarczno-klezmerską kapelę, co wnosi do narracji element czarnego humoru. Motoryczne ogniwa szybkie, w których pojawia się wyrazista rytmika, orkiestrowane z wydatnym udziałem perkusji, mogą przywołać pewne skojarzenia ze dziełami Dymitra Szostakowicza – bliskiego przyjaciela Wajnberga. *Symfonię* wieńczy odcinek w wolnym tempie z wokalizą sopranu. Pisząc tę pieśń bez słów, kompozytor sugeruje, jakoby jakiegokolwiek wyrazy były zupełnie nieadekwatne do grozy podjętej tematyki. A jednak Wajnberg kończy całość delikatnym rozjaśnieniem i wyciszeniem. Odwołania obecne w jego twórczości uzasadniał następująco: „Wiele z moich utworów dotyka tematu wojny. Nie był to mój wybór. Został mi podyktowany przez mój los i przez tragiczny los moich bliskich. Moim moralnym obowiązkiem jest pisać o wojnie i o tych wszystkich strasznych zdarzeniach, które były udziałem ludzi w naszym stuleciu”.

11.05

niedziela, 18.00
NFM, Sala Czerwona

EINE KLEINE NACHTMUSIK



Karolina Podorska , fot. Łukasz Rajchert

Karolina Podorska – skrzypce, prowadzenie
NFM Orkiestra Leopoldinum

Program:

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

XIII Serenada G-dur KV 525 „Eine kleine Nachtmusik” [18']

I. *Allegro*

II. *Romanze: Andante*

III. *Menuetto: Allegretto*

IV. *Rondo: Allegro*

Ernest Chausson (1855–1899)

Poème op. 25 (oprac. na skrzypce solo i orkiestrę smyczkową D. Walter) [17']

Arvo Pärt (ur. 1935)

Fratres [10']

Gustav Holst (1874–1934)

Suita św. Pawła op. 29 nr 2 [12']

I. *Jig. Vivace*

II. *Ostinato. Presto*

III. *Intermezzo. Andante con moto*

IV. *Finale (The Dargason)*



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

Serenada Wolfganga Amadeusa Mozarta szeroko znana jako „Eine kleine Nachtmusik” jest czymś w rodzaju emblematu czy symbolu całej muzyki klasycznej. To urzekający utwór, który ma jeszcze inną zaskakującą właściwość – sprawia, że umieszczone w jego towarzystwie w koncertowym programie kompozycje raczej błyszczą niż bledną. Podczas występu NFM Orkiestry Leopoldinum przyczyni się do tego Karolina Podorska, druga koncertmistrzyni zespołu, którą usłyszymy w roli solistki.

Trzeba zaznaczyć, że znana nie tylko melomanom kompozycja Mozarta w pełni zasłużyła sobie na swoje miejsce w kanonie. Paradoksalne więc jest to, że nie wiemy o niej wiele. Faktem jest, że stworzona została w 1787 roku z nieznanym przeznaczeniem. Pewne jest też, że romantyczne schematy poznawcze obecne w kulturze muzycznej mocno zniekształciły jej obraz. Po pierwsze, serenada nie była oryginalnie przeznaczona na orkiestrę smyczkową (jak ją najczęściej dziś słyszymy), lecz na mniejszy i bardziej praktyczny kwintet smyczkowy. Po drugie, to złudzenie, że utwór utrzymany jest w klasycznym cyklu sonatowym, charakterystycznym dla symfonii. Druga z pięciu części po prostu zaginęła (chyba że Mozart pomylił się w spisie własnych kompozycji). Po trzecie, serenada nie ma tytułu – właśnie tak po prostu, nieco obojętnie, określił ją autor we wspomnianym źródle. Dodajmy, że dzieło zyskało faktyczną popularność dopiero pod koniec XIX wieku.

Jeśli chodzi o formę, nie będzie chyba przesady w stwierdzeniu, że wszyscy znamy unison poruszający się po pasażu G-dur, któremu odpowiada majestatyczna myśl muzyczna krążąca wokół g. Plan pierwszej części jest doskonale klasyczny. Nie przepapmy zabawnego chromatycznego wtrętu, jaki Mozart umieścił przed przejściem do kody, igrając z oczekiwaniem słuchacza na kadencję. W części drugiej trudno nie doszukiwać się charakteru operowej arii – w końcu jest to romanza. Wyobrażając sobie naiwne obrazki miłosne, jak w wierszu Franciszka Karpińskiego *Laura i Filon*, będziemy zaskoczeni fragmentem, w którym motoryczne szesnastki nasycają nagle scenę niepokojem. Krążą one pomiędzy równoległymi tonacjami niemal jak w utworach Schuberta. W emanującym dostojeństwem menuecie niezwykle czułość budzi melodia tria. Finałowe rondo prezentuje zaś temat błyskotliwy, wręcz pociągający. Mozart stosuje tu rondo sonatowe.

Po wysłuchaniu dzieła Ernesta Chaussona stanie się jasne, iż ten dziewiętnastowieczny francuski kompozytor należał do postępowego, skupionego wokół Césara Francka kręgu inspirującego się muzyką Richarda Wagnera. Wpływy tej proveniencji

były w tym czasie we Francji dzielącą środowisko kwestią polityczną: z jednej strony inspirujące, z drugiej jednak niemieckie. Ta druga cecha stała się przedmiotem kontrowersji w obliczu narastających w epoce nastrojów nacjonalistycznych, szczególnie nasilonych po wojnie francusko-pruskiej. Droga twórcza Chaussona przebiegała więc podobnie do obranej w podobnym czasie przez Claude'a Debussy'ego, z którym się przyjaźnił i do którego było mu blisko w ostatnich kompozycjach.

Poemat powstał w 1896 roku i wiemy, że ma (porzucony w trakcie prac wprawdzie) program oparty na opowiadaniu Iwana Turgieniewa *Pieśń triumfującej miłości*. Utwór rozpoczyna się w nastroju misterioso, harmonia jest ciemna, a w oryginalnej wersji dominują instrumenty dęte. Skrzypce wprowadzają tajemniczy, żałobny temat, a orkiestra odpowiada w formie mieniącego się chorału. Po kadencji wirtuozowskiej skrzypiec kolejne obrazy następują po sobie bardzo płynnie, lecz daje się zauważyć równowagę między quasi-hiszpańskimi powtórzeniami par akordów a bardziej dynamicznymi modulacjami. W połowie i na końcu dzieła powraca mroczny temat główny. W ostatnich taktach jego potęga roztapia się w zakończeniu, które sugeruje triumf i zbawienie.

Po przerwie usłyszymy słynny utwór Arvo Pärta *Fratres* – jedyną w swoim rodzaju meta-kompozycję objawiającą się odbiorcom we „wcieleniach” w konkretne wersje instrumentacyjne (tworzone przez samego autora). Brzmi awangardowo, ale Estończyk odwołał się po prostu do dawnej praktyki, naturalnej jeszcze dla Johanna Sebastiana Bacha: pracy twórczej bez konkretnych instrumentów na myśli. *Fratres* pochodzi z 1977 roku i jest wczesnym przykładem sformułowanego przez Pärta muzycznego stylu Tintinnabuli, w którym w ramach prostej faktury głosy poruszają się wedle określonych zasad.

Wśród licznych wersji *Fratres*, kompozycji przeznaczonej na trzy nieokreślone głosy, znajdziemy między innymi tę na orkiestrę kameralną, kwartet smyczkowy czy perkusyjny, a także warianty wykorzystujące koncertujący instrument solowy, na przykład skrzypce. Formę całości wyjaśnić można niezwykle prosto: są to wariacje oparte na schemacie harmonicznym, pomiędzy którymi pojawia się powracający motyw perkusyjny (gdy w obsadzie brak perkusji, jest on naśladowany na przykład przez pizzicato). Zgodnie z zasadami wspomnianego stylu skrajne głosy wykorzystują skalę harmoniczną, głos środkowy natomiast – składniki molowego trójdźwięku. Efekt nie jest jednak tonalny, ale modalny.

Planety – których dziś nie usłyszymy – to „Eine kleine Nachtmusik” Gustava Holsta pod względem rozpoznawalności. Propozycja NFM Orkiestry Leopoldinum tymczasem to raczej ekwiwalent gatunkowy evergreenu Mozarta (w Anglii jest również bardzo popularny). Suita nie sytuuje się w końcu daleko od serenady. Oba gatunki polegają na zestawieniu kilku, zazwyczaj tanecznych, krótkich fragmentów. Suita ukończona została w 1913 roku, a swój tytuł zawdzięcza Szkole dla dziewcząt im. Św. Pawła w Hammersmith – dzielnicy zachodniego Londynu – gdzie Holst pracował od roku 1905 do śmierci. Twórca ów w szczególności cenił mieszczący się w tym budynku wyciszony pokój, w którym pracował nad własnymi kompozycjami w dni wolne od zajęć. Zwięzła i klarowna forma fragmentów suity związana jest z dydaktyczną funkcją utworu przeznaczonego dla uczennic.

Sięgając po jig w pierwszej części suity, Holst odwrócił układ typowy dla tego cyklicznego gatunku muzycznego. Wystarczy zapisać nazwę tańca po francusku, by dostrzec, że chodzi o dobrze znany z typowego zakończenia suit barokowych gigue. Taniec kojarzy się powszechnie z Irlandią, lecz rozpowszechniony był także w całej Wielkiej Brytanii (w różnych wariantach). Wdzięczne *Ostinato* powierza drugim skrzypcom powtarzającą się, falującą figurę czterodźwiękową. Podlega ona ciekawym zmianom metrycznym, instrumentacyjnym, a nawet pomysłowej harmonizacji. W *Intermezzu* znalazło się miejsce dla solowej partii skrzypcowej. Maluje ona krajobraz refleksyjny, który przerwą fragmenty żywsze, skalowo zupełnie przypadkowo przypominające folklor Karpat. W finale Holst odwołał się do ludowej melodii *Dargason* do dziś granej przez wyspiarskie zespoły folkowe. Kołująca myśl (to również jig) wykorzystana jest jako ostinato w pochodzie niezwyklej wariacji. Drugim tematem (jeśli patrzeć na utwór przez pryzmat formy sonatowej) jest tu bardziej znana melodia *Green sleeves* wprowadzona przez wiolonczelę przy zmianie metrum.

SZYMON ATYS

15.05

czwartek, 19.00
NFM, Sala Kameralna

ROYAL STRING QUARTET



Royal String Quartet, fot. archiwum zespołu

Royal String Quartet:

Izabella Szałaj-Zimak – I skrzypce

Elwira Przybyłowska – II skrzypce

Paweł Czarny – altówka

Michał Pepol – wiolonczela

Program:

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

XIII Kwartet smyczkowy d-moll KV 173 [17']

I. *Allegro moderato*

II. *Andantino grazioso*

III. *Menuetto*

IV. *Allegro moderato*

Claude Debussy (1862–1918)

Kwartet smyczkowy g-moll op. 10 [26']

I. *Animé et très décidé*

II. *Assez vif et bien rythmé*

III. *Andantino, doucement expressif*

IV. *Très modéré*

Johannes Brahms (1833–1897)

II Kwartet smyczkowy a-moll op. 51 [30']

I. *Allegro non troppo*

II. *Andante moderato*

III. *Quasi minuetto, moderato*

IV. *Finale. Allegro non assai*



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

Royal String Quartet niewątpliwie jest jednym z tych europejskich zespołów kameralnych, które od lat cieszą się międzynarodową estymą. Choć jego członkowie uważani są za specjalistów w kwestii wykonawstwa muzyki współczesnej, potrafią również doskonale oddać ducha wcześniejszych epok – poczynawszy od klasycyzmu będącego czasem rozkwitu gatunku kwartetu smyczkowego, przez wyznaczający nowe horyzonty romantyzm, aż po nasycony barwami impresjonizm. Podczas majowego koncertu artyści sięgną po dzieła wiodących reprezentantów wymienionych okresów historii muzyki: Wolfganga Amadeusa Mozarta, Johannes Brahmsa oraz Claude’a Debussy’ego.

Zbiór sześciu kwartetów pióra Wolfganga Amadeusa Mozarta, zwanych zwyczajowo wiedeńskimi, powstał w 1773 roku, a więc w okresie młodzieńczym twórcy intensywnie poszukującego indywidualnego języka kompozytorskiego. Salzburgczyk nakreślił ich dźwięki niedługo po przyjeździe do stolicy Austrii pozostającej wówczas jednym z najważniejszych punktów na mapie kulturalnej Europy. Dzieła te powstały w wyniku wpływu kosmopolitycznej atmosfery miasta na dorastającego artystę. Niekwestionowanym i – jak się wydaje – głównym źródłem jego inspiracji okazała się jednak twórczość najstarszego z klasyków wiedeńskich – Josepha Haydna uchodzącego za absolutnego pioniera w kształtowaniu gatunku klasycznego kwartetu smyczkowego. Nawiązania do estetyki muzycznej mistrza wyraźnie rezonują choćby w ostatnim utworze należącym do zbioru wiedeńskiego – *XIII Kwartecie smyczkowym d-moll KV 173*, który zaprezentują muzycy. Oprócz odniesień do Haydnowskiego *Kwartetu d-moll op. 9* w zakresie menueta nie brakuje w nim jednak bogactwa inwencji własnej Mozarta. Szczególnie intrygujące w tym kontekście było zastosowanie fugowanego finału rozpoczynającego się opadającym, schromatyzowanym pochodem. Kompozytor doskonale operuje zasadą kontrastu, zestawiając fragmenty o lirycznym wydźwięku z motywami o zdecydowanie bardziej burzliwym charakterze zdradzającym śmiałe ambicje twórcy znajdującego się u progu błyskotliwej kariery.

Przez całe swoje życie Johannes Brahms skomponował zaledwie trzy kwartety smyczkowe. Romantyk, który sam o sobie mówił, iż urodził się za późno, podkreślając tym samym swoje przywiązanie do tradycji minionych epok, z szacunkiem i ostrożnością odnosił się do gatunku wyzyskanego przez klasyków wiedeńskich. Pomimo że dwa kwartety z opusu 51 datowane na 1873 rok były pierwszymi, jakie stworzył, w momencie podjęcia pracy nad ich partyturami Brahms był już w pełni ukształtowanym artystycznie, dojrzałym twórcą. Nie zważając na obawy, napisał

utwory niezwykle oryginalne i stanowiące zarazem natchnienie dla kolejnych pokoleń kompozytorów. Przeciwwagą wobec rozpoczynającego opus patetycznego *Kwartetu c-moll* jest zdecydowanie bardziej promienny, choć niepozbawiony dramatyzmu *Kwartet a-moll* wykonywany podczas koncertu. Temat jego pierwszej części oparty został na następstwie dźwięków „f”-„a”-„e” zgodnie z pierwszymi literami słów – będącej zarazem mottem romantyzmu – dewizy Josepha Joachima, znamienitego skrzypka i serdecznego przyjaciela Brahmsa: „Frei, aber einsam” (‘wolny, ale samotny’). Kompozytor zwykł na nie odpowiadać własną maksymą o bardziej optymistycznym wydźwięku – „Frei, aber froh” (‘wolny, ale szczęśliwy’) – której akronim „f”-„a”-„f”, podobnie jak wcześniej wspomniany, również posłużył mu jako motyw w pierwszym ogniwie. W kwartecie nie brakuje lirycznych, przepełnionych romantycznym duchem melodii, wieńczy go jednak charakterny czardasz potęgowany iskrzącym brzmieniem smyczków.

Powstały dwie dekady później *Kwartet smyczkowy g-moll* op. 10 jest z kolei jedynym tego typu utworem w dorobku należącego do grona największych francuskich kompozytorów Claude’a Debussy’ego. W momencie powstania dzieła młody twórca miał już na swoim koncie prestiżową Grand Prix de Rome – przyznaną mu w 1884 roku za kantatę *L’enfant prodigue* nagrodę, która pozwoliła na przedłużenie jego studiów w rzymskiej Villi Medici. Od tego czasu aż do pierwszego wykonania *Peleasa i Melisandy* pod koniec kwietnia 1902 roku żadna z kompozycji Debussy’ego nie odniosła w Paryżu znaczącego sukcesu. W jego prawie impresjonistycznym już języku dźwiękowym można usłyszeć brzmienia wzorowane na indonezyjskim gamelanie podziwianym przez artystę podczas wystawy światowej w Paryżu w 1889 roku. Owa inspiracja pozwoliła Debussy’emu na stworzenie dzieła o pełnej paletce barw zestrojonych różnorodnymi fakturami pomimo zastosowania tradycyjnego aparatu wykonawczego, jakim jest kwartet smyczkowy. Pryncypialne znaczenie autor nadał efektownemu motywowi otwierającemu *Animé et très décidé*, będącemu fundamentem później prezentowanych, istotnych dla kompozycji myśli muzycznych przewijających się przez niemal całą jej partyturę. Debussy nie podejmuje go jednak w tradycyjny sposób, lecz koncentruje się w głównej mierze na jego przekształcaniu, dzięki czemu wspomniany motyw objawia się pod rozmaitymi, często zakamuflowanymi postaciami. Pomimo mało entuzjastycznego przyjęcia przez paryskie kręgi pod koniec dziewiętnastego stulecia kwartet ten rozpatruje się dziś jako dzieło nowatorskie, w którym zawarte zostały idee artystyczne rozwijane także w późniejszych latach działalności jego autora.

19.05

poniedziałek, 19.00
NFM, Sala Główna ORLEN

WEST SIDE STORY NEOJIBA ORCHESTRA



Ricardo Castro, fot. archiwum artysty

Ricardo Castro – dyrygent
Guido Sant'Anna – skrzypce
NEOJIBA Orchestra

Program:

Antônio Carlos Gomes (1836–1896)

Alvorada z opery *Lo schiavo* [7']

Jean Sibelius (1865–1957)

Koncert skrzypcowy d-moll op. 47 [35']

I. *Allegro moderato*

II. *Adagio di molto*

III. *Allegro, ma non tanto*

Leonard Bernstein (1918–1990)

Tańce symfoniczne z musicalu *West Side Story* [24']

Aaron Copland (1900–1990)

El Salón México [12']

Alberto Ginastera (1916–1983)

Estancia – suita op. 8a [13']

I. *Los trabajadores agrícolas*

II. *Danza del trigo*

III. *Los peones de hacienda*

IV. *Malambo*



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

 ałożona niespełna dwie dekady temu brazylijska NEOJIBA Orchestra to przedsięwzięcie skierowane do utalentowanej młodzieży. Zainspirowane zostało wenezuelskim rządowym programem edukacji muzycznej El Sistema – łączy więc działalność na rzecz rozwoju kultury, edukacji i rozwoju społecznego, dzięki czemu młodzi muzycy mają szansę stać się częścią wyjątkowej orkiestry symfonicznej. Artyści zaprezentują zarówno energetyczne utwory kompozytorów z Ameryki Południowej, takich jak Antônio Carlos Gomes i Alberto Ginastera, jak również arcydzieła dwudziestowiecznych mistrzów ze Stanów Zjednoczonych – Leonarda Bernsteina i Aarona Coplanda. Całości dopełnią dźwięki słynnego *Koncertu skrzypcowego d-moll op. 47* Jeana Sibeliusa, który zabrmi w wykonaniu jednego z najbardziej obiecujących skrzypków młodego pokolenia – Guida Sant’Anny, laureata prestiżowego Międzynarodowego Konkursu im. Fritza Kreislera.

Urodzony w Campinas – wschodniej części stanu São Paulo – Antônio Carlos Gomes zapisał się na kartach historii jako jeden z najwybitniejszych przedstawicieli brazylijskiej opery w złotym wieku tego gatunku. Dzięki naukom podjętym w Mediolanie pod okiem cenionego włoskiego twórcy Lauro Rossiego udało mu się zaistnieć na afiszach tamtejszych teatrów operowych tuż obok współczesnych mu Giuseppe Verdiego i Giacoma Pucciniego. Po udanej premierze *Il Guarany* w 1870 roku Gomes stał się jednym z najbardziej obiecujących kompozytorów młodego pokolenia. Był bowiem pierwszym twórcą spoza Europy, który odniósł sukces we Włoszech, co miało niebagatelne znaczenie nie tylko dla samego artysty, ale i dla całej społeczności kulturowej Ameryki Południowej. Koncert rozpocznie *Alvorada* z jednej z najsłynniejszych oper jego pióra – *Lo Schiavo*. Jest to sztuka w czterech aktach z 1889 roku, której kanwą jest historyczny ruch na rzecz zniesienia niewolnictwa w szesnastowiecznej Brazylii. Przepełnione romantycznym duchem intermezzo pochodzące z ostatniego aktu stanowi w istocie muzyczną impresję opisującą wschód słońca w jednym z tamtejszych lasów. Gomes doskonale ilustruje dźwiękowo świt, wykorzystując ciepły tembr smyczków i subtelnie operując partiami instrumentów dętych malujących stopniowe przebijanie się pierwszych promieni słońca przez gęste korony drzew. Ustęp ten uważa się za esencję barwnej twórczości orkiestrowej kompozytora.

Alvorada tego wieczoru będzie zarazem przygotowaniem do pełnego liryzmu *Koncertu skrzypcowego d-moll op. 47* Jeana Sibeliusa. Pomimo że dzieło to powstało w pierwszych latach dwudziestego stulecia, jest wyraźnie zakorzenione w wyrażającej żarliwą uczuciowość estetyce dojrzałego romantyzmu, a unikalnego charakteru dodaje

mu osnuty melancholijnym nastrojem nordycki idiom. Powstaniu partytury jednego z największych koncertów skrzypcowych towarzyszył głęboko osobisty wątek, w młodości bowiem Sibelius nade wszystko pragnął zostać skrzypkiem. Artysta uważał jednak, że jego styczność z tym instrumentem nadeszła zbyt późno, by mógł zostać prawdziwym wirtuozem, porzucił więc ambicje związane z karierą solisty. Koncert, którego nuty zaczął kreślić niedługo przed swoimi czterdziestymi urodzinami, stał się więc dla niego nie tylko wyzwaniem stricte artystycznym, ale i próbą zmierzenia się z własną przeszłością. Te aspiracje oraz wysiłek towarzyszący procesowi powstawania dzieła wspomina jego żona Aino: „Janne cały płonął (podobnie jak ja!), i raz po raz doświadczał »embarras de richesse«. Czuł się dosłownie oszołomiony ogromną ilością tematów muzycznych, które przychodziły mu do głowy. Nie spał nocami, grał niewiarygodnie pięknie i nie mógł oderwać się od tych zachwycających melodii. A wszystkie one żyły pełnią życia i dawały możliwość różnorodnych przetworzeń”. Naszpikowana licznymi trudnościami technicznymi partia solisty sprawiła, że kompozycja ta z biegiem lat zyskiwała status arcydzieła, który utrzymuje do dziś. Efektowne *Allegro moderato* z wiodącą rolą solisty, urokliwa część druga oraz wieńczące koncert *Allegro, ma non tanto* o tanecznym rysie budują istną perłę skrzypcowej literatury muzycznej.

Kultura muzyczna Stanów Zjednoczonych łączy w sobie różnorodne style, wpływy i tendencje artystyczne, jej oryginalność zaś wiąże się z umiejętnym zespoleniem tych, często kontrastujących ze sobą, elementów. Dokładnie tak uczynił Leonard Bernstein, osadzając słynny musical *West Side Story* na kanwie Szekspirowskiej opowieści o Romeo i Julii i sytuując akcję w Nowym Jorku lat pięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Przy tworzeniu warstwy muzycznej dzieła artysta wykazał się znakomitą wyczuciem, doskonale operując brzmieniowym spektrum barw oddających przeżycia bohaterów sztuki. Na podstawie kultowej już muzyki z *West Side Story* Bernstein stworzył później *Tańce symfoniczne*, które tego wieczoru zinterpretują brazylijscy muzycy. Poprzedzą one *El Salón México* Aarona Coplanda – prywatnie serdecznego przyjaciela Bernsteina – którego dzieło jest swoistą muzyczną pamiątką z pierwszej podróży artysty do Meksyku. Tytułem nawiązuje ono bowiem do tętniącego życiem klubu odwiedzonego przez kompozytora w 1932 roku. „W tym ekscytującym miejscu odczuwało się w bardzo naturalny i nieskrępowany sposób bliski kontakt z Meksykanami. To nie muzyka, którą słyszałem, ale duch, którego tam czułem, przyciągnął mnie i mam nadzieję, że ukazałem to w mojej muzyce” – podkreślał Copland. Pragnąc jak najlepiej oddać tamtejszą atmosferę, w jednocześnie dzieło wplótł brzmienia autentycznych meksykańskich pieśni, w tym choćby skrzęcej się witalnością ludowej

melodii *El Palo Verde* czy *El Mosco*. Nawiązania do folkloru uwydatniają się także w twórczości pochodzącego z Argentyny Alberta Ginastery. Idiom ten wyraźnie rezonuje w jego dziele *Estancia* skomponowanym w 1941 roku, a więc w pierwszej fazie jego twórczości, zwanej także okresem obiektywnego nacjonalizmu. Stworzony na zamówienie American Ballet Caravan utwór pomyślany został jako „balet w jednym akcie i pięciu scenach, w realiach argentyńskiego życia wiejskiego”. Podstawą libretta jest bowiem poemat *Martín Fierro* – argentyńska epopeja narodowa pióra José Hernández, w której autor snuje losy tytułowego gaucho. Suita jest w istocie zbiorem muzycznych scen przedstawiających rustykalną codzienność. Wyjątkową popularnością cieszą się zawarte w dziele tańce: energiczny *Los trabajadores agrícolas* („taniec rolników”), liryczny *Danza del Trigo* („taniec pszenicy”) prowadzący z kolei do *Los peones de hacienda* (tańca „ludzi bydła”) oraz porywiste wręcz *Malambo* kojarzone z tańcem argentyńskich gauchos. Wieńczące go temperamentne melodie sprawiają, że wieczór ten stanie się prawdziwym *fiesta de la música*!

MARCELINA WERNER-ŚLIWOWSKA

Chicago Symphony Orchestra



Założona przez Theodore'a Thomasa w 1891 roku Chicago Symphony Orchestra niezmienne uznawana jest za jedną z najlepszych orkiestr na świecie. W kwietniu 2024 roku jej jedenastym dyrektorem muzycznym został Klaus Mäkelä. Począwszy od sezonu 2027/2028 rozpocznie on pierwszą pięcioletnią kadencję jako Zell Music Director. Znakomity Riccardo Muti, dziesiąty dyrektor muzyczny orkiestry w latach 2010–2023, na początku sezonu 2023/2024 został mianowany Music Director Emeritus for Life. Pianista Daniil Trifonov jest w sezonie 2024/2025 artystą-rezydentem CSO.

Historia zespołu rozpoczęła się w 1889 roku, kiedy Theodore Thomas, czołowy amerykański dyrygent i uznany pionier życia muzycznego, został zaproszony przez chicagowskiego biznesmena Charlesa Normana Faya do założenia orkiestry symfonicznej. Cel Thomasa, jakim było zbudowanie stałej orkiestry najwyższej klasy, zrealizowano podczas pierwszych koncertów w październiku 1891 roku w Auditorium Theatre. Thomas funkcję dyrektora muzycznego pełnił aż do śmierci w styczniu 1905 roku, zaledwie trzy tygodnie po otwarciu Orchestra Hall – stałej siedziby orkiestry zaprojektowanej przez Daniela Burnhama. Do grona wybitnych dyrektorów muzycznych CSO należą też Frederick Stock, Désiré Defauw, Artur Rodziński, Rafael Kubelík, Fritz Reiner, Jean Martinon, Sir Georg Solti, Daniel Barenboim i Riccardo Muti.

Muzycy CSO dysponują szerokim repertuarem i co roku dają ponad sto pięćdziesiąt koncertów, większość w Symphony Center w Chicago, a od 1936 roku również podczas odbywającego się latem Ravinia Festival. CSO gra w USA i za granicą. Od czasu swojego pierwszego tournée, do Kanady w 1892 roku, orkiestra wystąpiła w dwudziestu dziewięciu krajach na pięciu kontynentach podczas sześćdziesięciu czterech międzynarodowych tras koncertowych. W Ravinia Park orkiestra po raz pierwszy wystąpiła w 1905 roku – w sierpniu 1936 roku pomogła zainauguować pierwszy sezon Ravinia Festival. Od tego czasu jest tam obecna niemal każdego lata.

Słuchacze na całym świecie mogą cieszyć się cotygodniowymi transmisjami radiowymi koncertów i nagrań CSO za pośrednictwem sieci radiowej WFMT oraz online na stronie [cso.org/radio](https://www.cso.org/radio). Od 1916 roku Chicago Symphony Orchestra & Chorus zgromadziły obszerną dyskografię, która zdobyła sześćdziesiąt pięć nagród Grammy.

CSO jest częścią Chicago Symphony Orchestra Association, do której należą również: Chicago Symphony Chorus – założony w 1957 roku największy profesjonalny chór w Stanach Zjednoczonych, stworzona w sezonie 1919/1920 Civic Orchestra of Chicago – zespół szkoleniowy dla początkujących profesjonalistów prowadzony obecnie przez

Kena-Davida Masura, Symphony Center Presents współpracujące z gościnnymi artystami i zespołami z szerokiej gamy gatunków, w tym klasyki, jazzu, muzyki świata i współczesnej, Negaunee Music Institute, który na całym obszarze Chicago co roku prowadzi programy społecznościowe i edukacyjne angażujące ponad dwieście tysięcy osób w różnym wieku i o różnym pochodzeniu.

CSO każdego roku wspierają tysiące patronów, wolontariuszy i darczyńców: korporacje, fundacje, agencje rządowe i osoby prywatne. Stanowisko dyrektora muzycznego CSO jest trwale uposażone dzięki hojnej darowiźnie Zell Family Foundation. Negaunee Foundation zapewnia szczodre, stałe wsparcie działalności Negaunee Music Institute.

**Sponsorem europejskiego tournée
Chicago Symphony Orchestra
jest Zell Family Foundation.**

Chicago Symphony Orchestra

Klaus Mäkelä

Desygnowany Dyrektor Muzyczny –
stanowisko wspiera Zell Family Foundation

Riccardo Muti

Honorowy Dyrektor Muzyczny

SKRZYPCE

Robert Chen Koncertmistrz

The Louis C. Sudler Chair, endowed by an anonymous benefactor

Stephanie Jeong II koncertmistrz

The Cathy and Bill Osborn Chair

David Taylor* Asystujący koncertmistrz

The Ling Z. and Michael C. Markovitz Chair

Yuan-Qing Yu* Asystujący koncertmistrz

So Young Bae

Cornelius Chiu

Gina DiBello

Kozue Funakoshi

Russell Hershow

Qing Hou

Gabriela Lara

Matous Michal

Simon Michal

Sando Shia

Susan Synnestvedt

Rong-Yan Tang

Baird Dodge Lider sekcji

Danny Yehun Jin Zastępca lidera sekcji

Lei Hou

Ni Mei

Hermine Gagné

Rachel Goldstein ‡

Mihaela Ionescu

Melanie Kupchynsky §

Wendy Koons Meir

Joyce Noh §

Ronald Satkiewicz

Florence Schwartz §

ALTÓWKI

Teng Li Liderka sekcji

The Paul Hindemith Principal Viola Chair

Catherine Brubaker

Youming Chen

Sunghee Choi

Wei-Ting Kuo

Danny Lai

Weijing Michal

Diane Mues ‡

Lawrence Neuman

Max Raimi

WIOLONCZELE

John Sharp Lider sekcji

The Eloise W. Martin Chair

Kenneth Olsen Assistant Lider sekcji

The Adele Gidwitz Chair

Karen Basrak

The Joseph A. and Cecile Renaud Gorno Chair

Richard Hirschl

Daniel Katz

Katinka Kleijn

Brant Taylor

The Blickensderfer Family Chair

KONTRABASY

Alexander Hanna Lider sekcji

The David and Mary Winton Green Principal Bass Chair

Alexander Horton Zastępca lidera sekcji

Daniel Carson

Ian Hallas

Robert Kassinger

Mark Kraemer

Stephen Lester ‡

Bradley Opland

Andrew Sommer

HARFA

Lynne Turner

FLETY

Stefán Ragnar Höskuldsson Lider sekcji

The Erika and Dietrich M. Gross Principal Flute Chair

Emma Gerstein §

Jennifer Gunn

PICCOLO

Jennifer Gunn

The Dora and John Aalbregtse Piccolo Chair

OBOJE

William Welter Lider sekcji

The Nancy and Larry Fuller Principal Oboe Chair

Lora Schaefer Zastępca lidera sekcji

Scott Hostetler

ROŻEK ANGIELSKI

Scott Hostetler

KLARNETY

Stephen Williamson Lider sekcji

John Bruce Yeh Zastępca lidera sekcji

The Governing Members Chair

Gregory Smith

KLARNET ES

John Bruce Yeh

FAGOTY

Keith Buncke Lider sekcji

William Buchman Zastępca lidera sekcji

Miles Maner

WALTORNIE

Mark Almond Lider sekcji

James Smelser

David Griffin

Oto Carrillo

Susanna Gaunt

Daniel Gingrich

TRĄBKI

Esteban Batallán Lider sekcji

The Adolph Herseth Principal Trumpet Chair, endowed by an anonymous benefactor

Mark Ridenour Zastępca lidera sekcji

John Hagstrom

The Bleck Family Chair

Tage Larsen

PUZONY

Jay Friedman § Lider sekcji

The Lisa and Paul Wiggin Principal Trombone Chair

Michael Mulcahy p.o. Lidera sekcji

Charles Vernon

PUZON BASOWY

Charles Vernon

TUBA

Gene Pokorny Lider sekcji

The Arnold Jacobs Principal Tuba Chair, endowed by Christine Querfeld

KOTŁY

David Herbert Lider sekcji

The Clinton Family Fund Chair

Vadim Karpinos Zastępca lidera sekcji

PERKUSJA

Cynthia Yeh Lider sekcji

Patricia Dash §

Vadim Karpinos

STYPENDYŚCI CSO

Jesús Linárez skrzypce

Stypendysta Michaela i Kathleen Eliottów

Olivia Reyes kontrabas

BIBLIOTEKARZE

Justin Vibbard Główny bibliotekarz

Carole Keller

Mark Swanson

PERSONEL ORKIESTRY

John Deverman Dyrektor

Anne MacQuarrie Menedżerka Przeglądań i Personelu Orkiestry CSO

TECHNICY SCENY

Christopher Lewis Menedżer sceny

Blair Carlson

Paul Christopher

Chris Grannen

Ryan Hartge

Peter Landry

Joshua Mondie

* Asystujący koncertmistrzowie wymienieni są wg hierarchii stanowisk

‡ Na urlopie długoterminowym

§ Na urlopie

Stanowisko dyrektora muzycznego CSO stale wspiera hojna donacja Zell Family Foundation.

Krzesła sponsorowane przez Gilchrist Foundation oraz Louise H. Benton Wagner są obecnie nieobsadzone.

Sekcje smyczkowe Chicago Symphony Orchestra pracują w systemie rotującego usadzenia muzyków. Muzycy przy pierwszym pulpicie (pierwszych dwóch pulpitych w sekcji skrzypiec) systematycznie zmieniają miejsca co dwa tygodnie i są wymienieni w kolejności alfabetycznej. Muzycy sekcji perkusji również są wymienieni w kolejności alfabetycznej.

Wykonanie *VI Symfonii a-moll* Gustava Mahlera na podstawie licencji G. Schirmer Inc. oraz Associated Music Publishers – właścicieli praw do dzieła.

Pozwolenia na wykonanie *VII Symfonii* Mahlera udziela Boosey & Hawkes Inc. na potrzeby wydawnictwa Bote & Bock.

Jaap van Zweden

Jaap van Zweden to mistrzowski budowniczy, który „słyszy” wizję orkiestry, a następnie pracuje nad jej realizacją. Jego maestria zapewnia prestiż kierowanym przez niego zespołom: New York Philharmonic, której do niedawna był dyrektorem muzycznym, a która zawdzięcza mu wsparcie renowacji David Geffen Hall oraz jej inaugurację w 2022 roku, a także Hong Kong Philharmonic doprowadzonej przez niego do międzynarodowej sławy oraz Dallas Symphony Orchestra, która pod jego kierunkiem zyskała ogólnokrajową renomę. Obecnie pełni on funkcję dyrektora muzycznego Seoul Philharmonic, a także jest artystą-rezydentem tajwańskiej Evergreen Symphony Orchestra. Jesienią 2026 roku obejmie stanowisko dyrektora muzycznego Orchestre Philharmonique de Radio France.

Cieszący się ogromnym uznaniem na trzech kontynentach Jaap van Zweden regularnie występuje jako dyrygent gościnny z Royal Concertgebouw Orchestra w Amsterdamie, Leipzig Gewandhaus Orchestra, Staatskapelle Berlin, Orchestre de Paris, Filharmonikami Wiedeńskimi, Filharmonikami Berlińskimi i London Symphony Orchestra. W Stanach Zjednoczonych dyryguje Chicago Symphony Orchestra, Cleveland Orchestra, San Francisco Symphony, Los Angeles Philharmonic i innymi wybitnymi zespołami.

Wśród ponad pięćdziesięciu nagrań zarejestrowanych pod batutą Jaapa van Zwedena znajdują się pierwsze wykonania cyklu *Pierścienia Nibelungów* Wagnera z Hong Kong Philharmonic, wydane przez wytwórnię Naxos. Do tego dochodzą dokonana z New York Philharmonic realizacja światowej premiery *prisoner of the state* Davida Langa (2020) i nominowanego do nagrody Grammy *Fire in my mouth* Julii Wolfe (2019) – obie opublikowane przez wytwórnię Decca Gold. Cenione interpretacje *Lohengrina*, *Śpiewaków norymberskich* i *Parsifala* są dostępne na płytach CD i DVD. Ostatni z tych utworów otrzymał prestiżową nagrodę Edisona za najlepsze nagranie operowe w 2012 roku.

Jaap van Zweden urodził się w Amsterdamie. W wieku dziewiętnastu lat, będąc jeszcze studentem Juilliard School, został mianowany najmłodszym koncertmistrzem Royal Concertgebouw Orchestra. Prawie dwadzieścia lat później, w 1996 roku, rozpoczął karierę dyrygenta. W 2023 roku artysta ten otrzymał Concertgebouw Prize za wyjątkowy wkład w profil artystyczny tej organizacji. Pozostaje emerytowanym dyrygentem Antwerp Symphony Orchestra i honorowym głównym dyrygentem Netherlands Radio Philharmonic, której też był głównym dyrygentem (2005–2013). Pełnił również funkcję głównego dyrygenta Royal Flanders Orchestra (2008–2011) oraz dyrektora muzycznego Dallas Symphony Orchestra (2008–2018) i New York Philharmonic (2018–2024).

Pod jego kierownictwem Hong Kong Philharmonic (2012–2024) została mianowana Gramophone's Orchestra of the Year w 2019 roku. Van Zweden otrzymał tytuł Musical America's 2012 Conductor of the Year, był także bohaterem programu telewizyjnego CBS 60 Minutes w 2018 roku.

W 1997 roku Jaap van Zweden i jego żona Aaltje założyli Papageno Foundation, której celem jest wspieranie rodzin dzieci z autyzmem. Fundacja rozwinęła się w wieloaspektową organizację skupioną na rozwoju dzieci i młodych dorosłych z autyzmem. Oprócz domowej terapii muzycznej prowadzonej za pośrednictwem krajowej sieci wykwalifikowanych terapeutów muzycznych w Holandii fundacja ta otworzyła kilka Domów Papagena dla młodych dorosłych z autyzmem, w których jej podopieczni mogą mieszkać, pracować i uczestniczyć w życiu społecznym.



Jaap van Zweden, fot. Jason Bell

22.05

czwartek, 19.00
NFM, Sala Główna ORLEN

CHICAGO SYMPHONY ORCHESTRA I

Jaap van Zweden – dyrygent
Chicago Symphony Orchestra

Program:

Gustav Mahler (1860–1911)

VI Symfonia a-moll „Tragiczna” [85']

I. *Allegro energico, ma non troppo. Heftig, aber markig*

II. *Scherzo: Wuchtig*

III. *Andante moderato*

IV. *Finale: Sostenuto – Allegro moderato – Allegro energico*

Sponsorem europejskiego tournée Chicago Symphony Orchestra jest Zell Family Foundation.



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

Chicago Symphony Orchestra to zespół należący do ścisłej światowej czołówki. Powstał w 1891 roku, a na jego czele stali artyści tej miary, co Artur Rodziński, Rafael Kubelík, Fritz Reiner, Georg Solti, Daniel Barenboim czy Riccardo Muti. Wrocławskie koncerty zwieńczą trasę koncertową artystów, obejmującą także Amsterdam, Hamburg, Drezno i Pragę. Na podium dyrygencim stanie holenderski dyrygent Jaap van Zweden – były dyrektor artystyczny New York Philharmonic Orchestra i protegowany samego Leonarda Bernsteina.

Gustav Mahler sam siebie określał mianem Ferienkomponist, czyli wakacyjnego kompozytora. Tworzył bowiem głównie podczas miesięcy letnich, kiedy nie zajmowały go obowiązki związane z dyrygowaniem i administrowaniem teatrami operowymi. Tak też było w przypadku *VI Symfonii a-moll*, nad którą pracę rozpoczął w 1903 roku,

a ukończył rok później. Mahler był wówczas człowiekiem sukcesu, a jego sytuacja zarówno zawodowa, jak i osobista przedstawiały się jak najlepiej. Do 1897 roku pełnił eksponowaną i prestiżową funkcję dyrektora wiedeńskiej Hofoper. Odnosił też liczne sukcesy jako dyrygent. W marcu 1902 roku artysta poślubił młodszą o dziewiętnaście lat Almę Schindler, a w tym samym roku przyszło na świat ich pierwsze dziecko, Maria Anna. Był to więc dla niego czas harmonii i względnej bez troski. Twórca miał także idealne warunki do pracy. Od 1901 roku spędzał lato w pięknej willi położonej w Maiernigg nad jeziorem Wörthersee – kilkadziesiąt metrów dalej, w lesie, znajdowała się niewielka chatka kompozytorska, w której Mahler zamykał się, kiedy potrzebował ciszy i skupienia.

Zdziwiać może to, że w czasie pozornie tak szczęśliwym powstało dzieło tak mroczne i radykalne brzmieniowo, które współcześni odbierali jako progresywne, niemal szokujące, a jednocześnie – co paradoksalne – najbardziej klasyczne, jeśli chodzi o formę. Mahler nie pozostawił żadnego programu dotyczącego opisanych dźwiękami wydarzeń, jednak z rozmaitych komentarzy wywnioskować można, że jest to dzieło autobiograficzne.

Pierwsze ogniwo rozpoczyna się od ostrego, brutalnego i jednocześnie dynamicznego marsza w tonacji a-moll, w którym komentatorzy dopatrywali się autoportretu kompozytora. W zakończeniu tej myśli muzycznej pojawiają się dwa elementy symbolizujące fatalny los i powracające wielokrotnie w toku narracji. Pierwszy z nich to rytm wybijany na kotłach, drugi zaś – przejście z akordu A-dur do a-moll. Jaskrawo kontrastuje z nimi pełen wigoru temat drugi utrzymany w pastoralnym F-dur i rozpoczynający się cytatem z *Adagietta*, czyli czwartego ogniwa *V Symfonii*. Część ta była wówczas wyznaniem miłości do kobiety jego życia. Można więc dać wiarę zapewnieniom Almy, że również w *VI Symfonii* użycie tej muzycznej myśli stanowiło odwołanie do jej postaci. Kolejnym ważnym elementem tego ogniwa jest powolny epizod, w którym twórca użył dzwonek pasterskich. Nie jest to jednak liryczne intermezzo. Mahler komentował, że instrumenty te sygnalizowały dla niego poczucie oddalenia, znajdowania się „na szczycie najwyższej góry, w obliczu wieczności”.

Alma utrzymywała, że demoniczne *Scherzo a-moll* miało przedstawiać bezładną zabawę ich córek, co jest wątpliwe, bo kiedy Mahler pisał to ogniwo, to starsza z nich miała mniej niż rok, a młodszej nie było jeszcze na świecie! To muzyka rodem z sennego koszmaru, a jednocześnie majstersztyk instrumentacji. Pojawia się tu (jedyne raz u Mahlera) imitujący grzechot kości ksylofon, przednutki w instrumentach dętych

symbolizują śmiech, a niskie pomruki tuby przywodzą na myśl *Zygryda* Richarda Wagnera, w którym dźwięki tego instrumentu miały reprezentować przemienionego w smoka olbrzyma Fafnera. Kontrast wnosi oznaczone Altväterisch („staromodnie”) trio z solówką oboju, ale tutaj z kolei słuchacza zaskakuje brak symetrii i ciągłe zmiany metrum z 3/8 na 4/8.

Wyraźny kontrast w stosunku do dwóch pierwszych ogniw wnosi utrzymane w Es-dur *Andante moderato* – część o charakterze lirycznym, orkiestrowana znacznie oszczędniej, delikatniejsza w brzmieniu. Stanowi ona intermezzo przed rozbudowanym, pełnym dramaturgii finałem sprawiającym wrażenie pełnej desperacji bitwy. Składa się on z dwóch części – powolnego wstępu i szybkiej części zasadniczej. Kluczowym elementem są tutaj uderzenia młota (Mahler życzył sobie, aby instrument ten miał krótki, głuchy dźwięk) symbolizujące spadające na bohatera trzy uderzenia losu. Zgodnie ze słowami Almy „trzecie powala go jak drzewo”. Kobieta twierdziła, że na owe ciosy, które nadeszły w 1907 roku, złożyła się śmierć starszej córki, odejście artysty z Opery Wiedeńskiej po ostrym konflikcie, a wreszcie ciężka choroba serca, która miała przyczynić się do śmierci kompozytora w 1911 roku. Wiemy obecnie, że ostatni z tych ciosów, choć przestraszył Mahlera, został tak zinterpretowany bardzo na wyrost, a zgon kompozytora nie miał nic wspólnego z wcześniejszą diagnozą.

Do prawykonania *VI Symfonii* doszło 27 maja 1906 roku w Essen, mieście, które stało się później kolebką niemieckiego przemysłu zbrojeniowego. Alma wspominała, że po próbie Mahler „szlochał, wykręcał sobie dłonie i nie mógł dojść do siebie”, zaś w czasie koncertu orkiestrę prowadził „niemal źle, jakby wstydził się swojego podniecenia i tego, że emocje sprawiają, że straci nad sobą panowanie w czasie dyrygowania”. *Szósta* nie zyskała przychylności krytyków, co Mahler skomentował następująco: „Ludzie nigdy się nie zmieniają. Teraz podoba im się pięć pierwszych symfonii. *Szósta* musi poczekać dopóki nie powstanie *Siódma*”.

OSKAR ŁAPETA

23.05

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna ORLEN

CHICAGO SYMPHONY ORCHESTRA II

Jaap van Zweden – dyrygent
Chicago Symphony Orchestra

Program:

Gustav Mahler (1860–1911)

VII Symfonia e-moll [85']

I. *Langsam (Adagio) – Allegro risoluto, ma non troppo*

II. *Nachtmusik. Allegro moderato*

III. *Scherzo. Schattenhaft*

IV. *Nachtmusik. Andante amoroso*

V. *Rondo-Finale*

Sponsorem europejskiego tournée Chicago Symphony Orchestra jest Zell Family Foundation.



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

Następnego dnia po wykonaniu *Symfonii VI „Tragicznej”* Gustava Mahlera słynna Chicago Symphony Orchestra prowadzona przez Jaapa van Zwedena powróci do NFM, by podczas swojego drugiego koncertu zaprezentować *Symfonię VII* autorstwa tego geniusza późnoromantycznej symfoniki. Wyraz utworu – choć pisany był on po części równolegle z tym, którym orkiestra przywitała się z wrocławską publicznością – jest zupełnie inny, znacznie bardziej radosny od poprzedniego. „To moje najlepsze dzieło, pełne pogodnego charakteru” – zachwalał swoją kompozycję artysta.

Pierwszy etap prac nad *Siódmą* zakończył się latem 1904 roku, kiedy Gustav Mahler napisał dwa symfoniczne ogniwa, które określił jako *Nachtmusik*, a więc ‘muzyka nocy’. To one stały się szkieletem nowego, monumentalnego utworu. Wtedy też rozpoczął

pracę nad zwieńczeniem całości. Rok później Austriak skomponował muzykę, którą przeplótł ukończone wcześniej fragmenty, umieszczając je ostatecznie na drugim i czwartym miejscu pięcioczęściowego cyklu. Zimą poddawane jeszcze rewizjom dzieło zorkiestrował. VII *Symfonię* prawykonano 19 września 1908 roku w Pradze. Na czele Czeskich Filharmoników stanął wtedy sam kompozytor.

Utwór rozpoczyna rozbudowany wstęp przywołujący skojarzenia z uroczystą procesją. Charakterystyczny punktowany rytm, który przenika tkankę symfonicznego otwarcia, miał przyjść do głowy Mahlerowi podczas przeprawy łódką przez jezioro Wörthersee w Karyntii, gdy artysta wsłuchiwał się w bicie wiosł. Docieramy do rdzenia. Następnie waltornie wprowadzają fortissimo pełną energii melodię zbliżoną do tej, która otwiera *Symfonię* „Tragiczną”. Lirycznie ripostują jej skrzypce. Język kompozytorski, którym posługuje się twórca, jest niezwykle odważny: nie brakuje tu śmiałych harmonii, skomplikowanych faktur czy układów dźwiękowych balansujących na granicy tonalności. Kolejna część to, jak już wiadomo, pierwsza z przywołanych „Nachtmusik”. Rozpoczynają ją wezwania rogów, na które odpowiadają zawołania instrumentów dętych drewnianych ewokujących odgłosy natury (trudno nie usłyszeć tu ptasich krzyków). Masa dźwięków jednak narasta. Reszta ogniwa skłania się raz w stronę odcinków marszowych i tanecznych, a raz ku naturalistycznym obrazom nocy. Te zaskakujące odniesienia tłumaczy często w opracowaniach muzykologicznych przywoływana inspiracja, którą kompozytor miał zaczerpnąć z obrazu Rembrandta znanego pod tytułem *Straż nocna*. Noc była tematem dobrze Mahlerowi znanych, licznych dzieł literackich autorów takich, jak J. von Eichendorff, Novalis, E.T.A. Hoffman, G.T. Fechner czy F. Nietzsche. Sercem *Symfonii* jest krótkie scherzo. Pozostając w mroku nokturnowego nastroju, kompozytor polecił je grać „cieniście”. Nasuwa ono skojarzenia z mrocznym walcem, jednak na równi z wieńskimi obecne są tu również asocjacje wiodące ku krajom położonym bliżej geograficznych granic Europy czy nawet poza nimi, a także ku tradycji ludowej. Dopełniająca nocny tryptyk wewnętrznych elementów część czwarta prezentuje podejście do tematu nawiązujące do klasycznej formy serenady. Oryginalnie termin ten oznaczał utwór muzyczny wykonywany wieczorem na powitanie wysoko postawionej lub po prostu ukochanej osoby. U Mahlera serenadowe konotacje niosą już wprowadzone w tej części instrumenty, a więc mandolina i gitara, czy wyrazowe określenie amoroso (po włosku ‘z uczuciem’). Muzyka nabiera tu kameralnej intymności, jednocześnie mieni się jednak bogactwem barw. Mimo tego eksponowanie przez Mahlera dysonansów sprawia, że wyraz nierzadko nabiera goryczy. Finał dzieła zbudowany jest w swobodnie traktowanej formie ronda. To najradośniejsza część, pełna celebracji

i krwistych barw blachy. Austriak zrywa tu z obrazem nocy, bywa więc, że fragment ten odczytuje się jako reprezentację świtu. Znajdziemy tu tematyczne odwołanie do *Preludium* I aktu *Śpiewaków norymberskich* Richarda Wagnera. Jest ono tak czytelne, że w 1909 roku Mahler umieścił utwór mistrza z Bayreuth przed *VII Symfonią* w programie koncertu w Amsterdamie, podczas którego poprowadził Koninklijk Concertgebouworkest. Powodu tego zabiegu artysta nigdy nie wyjaśnił – pozostaje to zagadką i przedmiotem spekulacji do dziś.

Jak już wspomniano, *VII Symfonię* prawykonano w 1908 roku. Był to okres, w którym Gustav Mahler zatrudniony jako dyrygent w Metropolitan Opera zyskiwał coraz większą sławę w Stanach Zjednoczonych. Z biegiem lat to właśnie ten kraj stał się niezwykle ważny w recepcji tej postaci i jej dzieł. Wystarczy wspomnieć tu aktywność Leonarda Bernsteina od lat sześćdziesiątych XX wieku działającego na rzecz ożywienia zainteresowania dorobkiem neoromantycznego twórcy. Do amerykańskiej premiery *Siódmej* słynnego symfonika doszło 15 kwietnia 1921 roku w... Chicago. Grała wówczas, rzecz jasna, Chicago Symphony Orchestra prowadzona przez Fredericka Stocka, który wcześniej miał okazję wysłuchać utworu podczas festiwalu Mahlerowskiego w Amsterdamie. To właśnie ówczesny dyrektor muzyczny tego zespołu był odpowiedzialny za wprowadzenie dzieł Mahlera do repertuaru artystów z nadjeziora Michigan. Jeszcze za życia kompozytora – w 1907 roku – publiczność z „wietrznego miasta” miała okazję wysłuchać *V Symfonii*. Wydarzenie nie wzbudziło zachwyty krytyków, jednak Stock był nieugięty. W 1914 orkiestra pod jego batutą zagrała Mahlerowską *I Symfonię*, a w 1916 roku *IV Symfonię*. W kolejnym roku zaprezentowano *Symfonię Tysiąca*. Po wykonaniu *Siódmej* cztery lata później było już jasne, że „nie było niczego, co mogłoby wyjść spod pióra Mahlera, a czego oni nie potrafiliby zagrać”, jak z uznaniem pisała prasa o Chicago Symphony Orchestra.

BARNABA MATUSZ

30.05

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna ORLEN

TYTAN

ZAKOŃCZENIE SEZONU

NFM FILHARMONII WROCŁAWSKIEJ



Christoph Eschenbach, fot. Jonas Holthaus

Christoph Eschenbach – dyrygent
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Agata Zubel (1978)

*Uwertura nieakademicka** (prawykonanie) [9']

Gustav Mahler (1860–1911)

I Symfonia D-dur „Tytan” [50']

I. *Langsam. Schleppend. Immer sehr gemächlich*

II. *Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell. Recht gemächlich*

III. *Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen*

IV. *Stürmisch bewegt – Energisch*

*Zamówienie Narodowego Forum Muzyki dla NFM Filharmonii Wrocławskiej. Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury – państwowego funduszu celowego, w ramach programu „Zamówienia kompozytorskie” realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca.



Narodowy
Instytut
Muzyki
i Tańca

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



**Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.**



statni w tym sezonie artystycznym koncert NFM Filharmonii Wrocławskiej poprowadzi dyrektor artystyczny zespołu, maestro Christoph Eschenbach. Zabrzmi muzyka spod znaku twórczości najnowszej – artyści prawykonają dzieło jednej z wiodących polskich kompozytorek muzyki współczesnej, Agaty Zubeł. Jednocześnie będzie to spotkanie z kanonicznym arcydziełem romantyzmu, stworzonym przez genialnego symfonika Gustava Mahlera.

Uwertura nieakademicka Agaty Zubeł jest swoistą odpowiedzią na *Uwerturę akademicką* op. 80 Johanna Brahmsa. Artysta nazywany „klasykiem romantyzmu” skomponował ją w 1880 roku jako dowód wdzięczności za nadanie mu rok wcześniej zaszczytnego tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu Wrocławskiego. W tym niezwykle efektownym i doskonale zorkiestrowanym dziele twórca zawarł cytaty z różnorodnych pieśni, wśród których znalazł się także hymn studencki *Gaudeamus igitur*. Wykorzystanie jego melodii sprawiło, że do dziś kompozycja ta stanowi symbol, z którym identyfikuje się społeczność akademicka. Zubeł, bezpośrednio związana z kulturowym sercem Dolnego Śląska, poprzez odniesienie do tamtego utworu świadomie wpisuje się muzyczną historię miasta.

Kilka lat po napisaniu przez Brahmsa omawianego dzieła pracę nad pierwszą ze swoich monumentalnych symfonii rozpoczął Gustav Mahler. Pomimo że zasadniczy proces kształtowania partytury przypadł na lata 1884–1888, kompozytor pieczołowicie doskonalił niemal każdy z bardziej znaczących jej fragmentów, wprowadzając modyfikacje aż do 1898 roku. Ustalenie ostatecznego schematu kompozycji zajęło więc całe lata, a artysta pracował nad jej materiałem jeszcze na długo po premierze pierwotnej wersji symfonii, którą sam poprowadził w listopadzie 1889 roku w Budapeszcie. „Poemat symfoniczny” – jak zwykł nazywać dzieło Mahler – początkowo został podzielony na dwa zasadnicze ogniwa oraz zawarte w nich mniejszych rozmiarów ustępy opatrzone bez wyjątku programowymi tytułami. Na pierwszą z tych części – *Aus den Tagen der Jugend* (Z czasów młodości) – składały się więc kolejno: *Frühling und kein Ende* (Niekończąca się wiosna), *Blumine* (Kwitnienie) oraz *Mit vollen Segeln* (Pod pełnymi żaglami). Drugie ogniwo, ujęte jako *Commedia humana* (Komedia ludzka), otwierał *Todtenmarsch in Callots Manier* (Marsz żałobny w manierze Callota), a wieńczyło finałowe *Dall'inferno al paradiso* (Z piekła do raju). Całość otrzymała wymowny tytuł: *Tytan, poemat dźwiękowy w formie symfonii* nawiązujący do powieści niemieckiego pisarza epoki romantyzmu Jeana Paula, którego twórczość Mahler nad wyraz cenił. Datowane na początek dziewiętnastego stulecia dzieło literackie opowiada historię przemiany Albana de Cesara z młodzieńca w dojrzałego władcę.

W kontekście licznych sporów generowanych wówczas przez programowość – będącą rodzajem muzyki o naddanej treści pozamuzycznej – I *Symfonia D-dur* została chłodno przyjęta przez zarówno krytyków, jak i publiczność. Bez wątpienia wpłynęło to na samego Mahlera, który podjął decyzję o kolejnych zmianach w strukturze kompozycji. Późniejsza żona artysty Alma miała wielokrotnie podkreślać, iż koncepcja odejścia od odwołań literackich wiązała się także z nieustannie kierowanymi do artysty prośbami o wyjaśnienie, w jaki sposób sytuacje przedstawione w powieści zostały zinterpretowane w utworze. Kompozytor ostatecznie z programowości w nim zrezygnował, nadając mu tradycyjną, czteroczęściową budowę typową dla gatunku symfonii. Ostatecznie pozbawił więc partyturę komentarza literackiego za wyjątkiem tytułu, zlikwidował także środkowy ustęp pierwszego z ogniw – *Blumine*. Pomimo tych zmian znana nam dziś wersja symfonii urzeka bogactwem muzycznych epizodów, niekonwencjonalnym spektrum stylistycznym, a także cytataми zarówno z innych dzieł mistrza, jak i spuścizny innych wielkich twórców, w tym między innymi *Symfonii „Dantejskiej”* Ferenc Liszta.

W otwierającej symfonię pierwszej części upatruje się nawiązań do natury budzącej się do życia. Doskonale dobierając instrumentację, Mahler subtelnie odmalowuje w ciepłych barwach moment brzasku, wplatając w materiał dzieła fragmenty stylizowane na ptasi śpiew. Drugie ogniwo utrzymane jest w tanecznym charakterze, kompozytor sięga w nim bowiem po rytmy *ländlera* – austriackiego tańca ludowego będącego prototypem walca. *Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen* – bodajże najbardziej interesujące z ogniw – jest zaś marszem żałobnym opartym na motywach kanonu *Frère Jacques*. Inspiracją towarzyszącą procesowi komponowania tej części miał być drzeworyt Moritza von Schwind *Pogrzeb myśliwego* z 1850 roku. Melodię tę na tle akompaniamentu kotłów wprowadza kontrabas, do którego dołącza następnie fagot i wiolonczela. Ciemny, nieco melancholijny koloryt przełamują jednak dodające groteskowego rysu melodie wyraźnie nawiązujące do kołyszacej muzyki klezmerskiej. „Nie miałem zamiaru odmalowywać dźwiękiem niczego konkretnego, bardziej zależało mi na stworzeniu nastroju, który raptownie zostaje przerwany przez początek części czwartej” – podkreślał Mahler. Dramatyczny finał, najmocniej inspirowany poematem Jeana Paula, to natomiast obraz bitwy – zmaganie się życia ze śmiercią. Przejście od zanikającego brzmienia części trzeciej do gwałtownego początku ogniwa wieńczącego symfonię artysta w jednym z listów do Bernharda Schustera opisał jako „nagły wybuch rozpacz głęboko zranionego i złamanego serca”. W korespondencji z Natalie Bauer-Lechner – austriacką altowiolistką i muzykolożką, a zarazem bliską przyjaciółką Mahlera – podkreślił z kolei, iż jego celem było „osiągnięcie triumfalnego, trwałego zwycięstwa, po tym jak muzyka, wyrażając krótkie

promienie nadziei, zawsze popadała z powrotem w najgłębszą rozpacz”. Pomimo niemałych kontrowersji towarzyszących niegdyś recepcji *Tytana* symfonia ta zalicza się dziś do największych dzieł Mahlera oraz kanonu arcydzieł romantyzmu. Zachwyca swą monumentalnością i charakterystyczną ekspresją, stanowi zarazem zbiór idei składających się na podwaliny kolejnych etapów twórczości jednego z największych symfoników w historii muzyki.

MARCELINA WERNER-ŚLIWOWSKA

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+
Stawiając Nowe Standardy

FANUC

DEICHMANN



Partnerzy medialni NFM:

TVP
KULTURA

TYGODNIK
POWSZECHNY



POLSKIE RADIO



RADIO
WROCLAW



www.wroclaw.pl

