

NFM *10^{lat}*

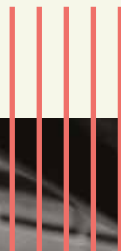
*Omówienia
koncertów*

czerwiec
2025

6,06

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna ORLEN

KRZYSZTOF JABŁOŃSKI & ORKIESTRA SYMFONICZNA FILHARMONII DOLNOŚLĄSKIEJ



Krzysztof Jabłoński, fot. Łukasz Rajchert

Marek Wroniszewski – dyrygent
Krzysztof Jabłoński – fortepian
Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Dolnośląskiej

Program:

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

V Koncert fortepianowy Es-dur op. 73 „Cesarski” [40']

I. *Allegro*

II. *Adagio*

III. *Rondo. Allegro ma non troppo*

César Franck (1822–1890)

Symfonia d-moll [40']

I. *Lento. Allegro ma non troppo*

II. *Allegretto*

III. *Allegro ma non troppo*



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

K

rzysztof Jabłoński – laureat prestiżowych konkursów muzycznych – razem z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Dolnośląskiej i Markiem Wroniszewskim podczas koncertu w NFM zaprezentuje *V Koncert fortepianowy* Ludwiga van Beethovena swego czasu wytyczający drogę kompozytorom epoki romantyzmu. Po przerwie zaś dyrygent poprowadzi *Symfonię d-moll* Césara Francka – jedno z najpopularniejszych dzieł tego gatunku napisanych w drugiej połowie XIX wieku.

„Przekleństwo na tę wojnę! Jakąż ruinę i nieporządek widzę i słyszę wokół siebie, nic tylko bębny, armaty i ludzkie nieszczęście wszelkiego rodzaju” – zżymał się Ludwig van Beethoven w jednym z listów napisanych wiosną 1809 roku, kiedy armia Napoleona wkraczała do Wiednia. Niewielkie mieszkanie kompozytora znajdowało się niedaleko murów obronnych, które zostały wysadzone w powietrze. Na artyście nie robiło to jednak większego wrażenia – oddawał się lekturze, a także komponował. Powstał wówczas także *V Koncert fortepianowy Es-dur*, do którego prędko przyłgnał przydomek „Cesarski”. Nie jest pewne, kto nim opatrzył to dzieło po raz pierwszy, nie ma jednak wątpliwości, że nie był to autor. Według jednej z relacji tego określenia użył angielski wydawca kompozytora, Johann Baptist Cramer, według innej – francuski oficer, który podczas wiedeńskiej premiery koncertu miał zakrzyknąć: *C'est l'Empereur!* Na pewno ów przydomek miał swoje źródło w charakterze samej muzyki. Pierwsze ogniwo, *Allegro*, napisane zostało w tonacji Es-dur – tej samej, w której utrzymana jest także *III Symfonia „Eroica”*. To muzyka pełna dostojeństwa, blasku, a uwagę zwracają ponadto marszowe rytmy. Nie mniej istotne dla twórcy było zatarcie zwyczajowego podziału na rozbudowaną partię solową i akompaniujący zespół – fortepian i orkiestra stają się w tym dziele równorzędnymi partnerami rozwijającymi muzyczną narrację. Partia solowa, chociaż wirtuozowska, podporządkowana jest jednak założeniom konstrukcyjnym utworu. Ogniwo pierwsze to allegro sonatowe oparte na klasycznym kontraście dwóch tematów, ale Beethoven rozpoczyna je niejako od końca. Po pierwszym akordzie orkiestry rozbrzmiewa bowiem kadencja solowa, która według schematu powinna zostać umieszczona pod koniec tej części (i tam też pojawi się po raz drugi). Dopiero po tym nietypowym wstępie smyczki prezentują marszowy temat pierwszy w Es-dur, w którym kompozytor wyeksponował rytm punktowany. Temat drugi, w równomiernym es-moll, także podejmowany jest przez smyczki, jednak tym razem grają one staccato i pianissimo. Ogniwo drugie pełni funkcję lirycznego intermezza ujętego w tradycyjną formę tematu z wariacjami w tempie *Adagio un poco mosso*. Beethoven napisał je w jasnej i pełnej ciepła tonacji H-dur. Finał, ponownie w Es-dur i w tempie *Allegro*, pomyślany jest jako przebojowe rondo. Ważną rolę pełnią w nim... kotły, które pod koniec tej części grają

przez siedemnaście taktów z fortepianem, prowadząc znany już doskonale słuchaczowi marszowy rytm. V *Koncert fortepianowy* został zadedykowany arcyksięciu Rudolfowi – uczniowi, przyjacielowi i mecenasowi mistrza z Bonn. Prawykonanie dzieła odbyło się w lipskim Gewandhausie w listopadzie 1811 roku – dyrygował nim Johann Schulz, zaś partia solowa należała do Johanna Schneidera. Był to jedyny koncert Beethovena, którego kompozytor – ceniony także jako pianista – nie mógł już wykonać ze względu na stale pogarszający się słuch.

Chociaż César Franck przyszedł na świat w leżącym obecnie na terenie Belgii Liège (wtedy był to teren Królestwa Niderlandów), przez większość dorosłego życia związany był z Paryżem. Pracował jako organista w tamtejszych kościołach, a także ceniony pedagog kompozycji w Konserwatorium Paryskim, gdzie studenci nazywali go „Père Franck” – ‘ojciec Franck’. Jego najważniejsze utwory powstały pod koniec życia artysty. Zalicza się do nich także ciesząca się obecnie dużą popularnością *Symfonia d-moll* prawykonana w lutym 1889 roku pod dyktando Julesa Garcina. Kompozytor zadedykował ją swojemu uczniowi, Henriemu Duparcowi. Przyjęcie dzieła było fatalne: Charles Gounod określił je mianem „afirmacji impotencji”, a inny z krytyków stwierdził, że Franck popełnił niewybaczalny błąd, ponieważ wykorzystał rożek angielski. Publicysta argumentował, że instrumentu tego w symfoniach się nie używa, jako przykład podając utwory Haydna. Strzelił sobie jednak w kolano, gdyż obsada XXII *Symfonii Es-dur „Filozofa”* zawiera dwa rożki angielskie, instrumentem tym chętnie posługiwał się też Hector Berlioz. W „Le Ménestrel” zaś pisano, że jest to kompozycja ponura i pompatyczna, a opinii tego typu było dużo więcej. Jednak publiczność prędko pokochała to dzieło, które obecnie jest jedną z najpopularniejszych symfonii romantycznych. Została ujęta w formę trzyczęściową, co w XIX wieku było zabiegiem rzadkim. Ziarnem, z którego wyrasta cała konstrukcja, jest temat wykonywany przez smyczki na początku pierwszego ogniwa, w powolnej introdukcji (*Lento*) poprzedzającej zasadnicze *Allegro ma non troppo*. Powraca on później wielokrotnie w przebiegu narracji. W *Allegretto* główna myśl muzyczna prezentowana jest przez rożek angielski ponad akompaniamentem grających pizzicato smyczków i harfy. Jest to ciekawe połączenie konwencji części wolnej i scherza. Finał stanowi pełne radości, żywe *Allegro ma non troppo*. Pod sam koniec powraca motyw otwierający symfonię. Nie jest już jednak ponury – tym razem ma uroczysty, afirmacyjny charakter. Vincent d'Indy, uczeń Francka, napisał, że w odcinku tym muzyka „wznosi się ku czystej radości i życiodajnemu światłu”.

8,06

niedziela, 19.00
NFM, Sala Główna ORLEN

RECITAL HAYATO SUMINO



Hayato Sumino, fot. ogata_photo

Hayato Sumino – fortepian

Program:

Johanna Sebastian Bach (1685–1750)

Preludium i Fuga C-dur BWV 870 [4']

II Partita c-moll BWV 826 [20']

I. *Sinfonia*

II. *Allemande*

III. *Courante*

IV. *Sarabande*

V. *Rondeau*

VI. *Capriccio*

Hayato Sumino (1995)

Two Pieces of Chopin's Recompositions [9']

I. *New Birth*

II. *Recollection*

Nikołaj Kapustin (1937–2020)

Osiem etiud koncertowych op. 40 (wybór) [13']

I. *Prelude*

II. *Reverie*

III. *Toccatina*

VII. *Intermezzo*

VIII. *Finale*

Hayato Sumino

Human Universe [7']

Three Nocturnes [11']

I. *Pre Rain*

II. *After Dawn*

III. *Once in a Blue Moon*

Aleksandr Skriabin (1872–1915)

V Sonata fortepianowa op. 53 [12']

Maurice Ravel (1875–1937)

Bolero (oprac. H. Sumino) [9']



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

Urodzony w Tokio w 1995 roku Hayato Sumino to jeden z najbardziej intrygujących i wszechstronnych artystów naszych czasów. Choć w Polsce znany jest przede wszystkim jako znakomity pianista, który w 2021 roku dotarł do trzeciego etapu Konkursu Chopinowskiego, to tak naprawdę wykonywanie muzyki jest tylko częścią jego działalności. Para się także improwizacją oraz kompozycją, a jako Cateen tworzy cieszący się dużą popularnością kanał w serwisie YouTube. Zajmuje go także kwestia powiązań muzyki z najnowszymi technologiami, w tym ze sztuczną inteligencją – studiował te zagadnienia w słynnym paryskim IRCAMie. Podczas występu w Narodowym Forum Muzyki przedstawi zróżnicowany program, w którym znajdą się zarówno kompozycje Johanna Sebastiana Bacha, dzieła twórców rosyjskich, jak i jego własne utwory.

Ukoronowaniem kariery Johanna Sebastiana Bacha było stanowisko kantora przy kościele św. Tomasza w Lipsku, które piastował od 1723 roku do śmierci w 1750 roku. Powstały wtedy także utwory, które zabrzmiały podczas recitalu Sumino. Pierwszy z nich to jasne i pogodne *Preludium i Fuga C-dur* BWV 870 otwierające drugi tom zbioru *Das Wohltemperierte Klavier*, nad którym twórca pracował pomiędzy 1739 a 1742 rokiem, a więc dwie dekady po stworzeniu tomu pierwszego, napisanego jeszcze podczas pobytu w Köthen. Obie części zawierają po dwadzieścia cztery pary preludiów i fug w układzie chromatycznym. Fascynowały one także artystów późniejszych epok, w tym Fryderyka Chopina, który polecał granie preludiów i fug lipskiego kantora swoim uczniom, chętnie też wykonywał je sam. Drugim dziełem w programie koncertu jest *II Partita c-moll* BWV 826 skomponowana w drugiej połowie lat dwudziestych.

Sumino odwoła się do twórczości Chopina, wykonując swoje *Two Pieces of Chopin's Recompositions*. Pierwsze z ogniw to *New Birth* oparte na *Etiudzie C-dur* op. 10 nr 1, drugie zaś to *Recollection* za podstawę mające *Balladę F-dur* op. 38. Nikołaj Kapustin był rosyjskim kompozytorem pochodzenia żydowskiego, łączącym w swojej muzyce elementy jazzu z klasycznymi formami. Napisał między innymi utwory fortepianowe (w tym dwadzieścia sonat), sześć koncertów fortepianowych, a także dzieła kameralne. Zbiór błyskotliwych i zaawansowanych pod względem technicznym *Ośmiu etiud koncertowych* op. 40 powstał w 1984 roku i jest znakomitą przykładem stylu Kapustina. *Prelude* stanowi przedziwny amalgamat stylistyk: z jednej strony można w nim wychwycić refleksy muzyki latynoskiej, z drugiej zaś burzliwe figuracje w partii lewej ręki przywodzą skojarzenia ze stylem Chopina. *Reverie* to ukłon w stronę muzyki Siergieja Rachmaninowa, podczas gdy środkowy epizod przynosi odwołania do muzyki jazzowej. W trzecim ogniwie, zatytułowanym *Toccata*, kompozytor

ponownie odnosi się do muzyki latynoskiej, którą tym razem łączy w odcinkach lirycznych ze stylistyką Aleksandra Skriabina. *Intermezzo* charakteryzujące się chwytliwą melodyką i rozkołysaną rytmiką jest nawiązaniem do amerykańskich musicali, w *Finale* zaś Kapustin powraca do stylizowania muzyki latynoskiej.

Początek drugiej części koncertu będzie ponownym spotkaniem z muzyką Sumino. Jako pierwsza zabrzmiała kompozycja *Human Universe*, w której pobrzmiewają echa muzyki różnych epok i stylistyk. Tytuł tego dzieła jest jednocześnie tytułem albumu, który ukazał się na rynku w 2024 roku. Na tej samej płycie artysta utrwalił też *Trzy nokturny* swojego autorstwa: *Pre Rain, After Dawn* oraz *Once in a Blue Moon*. Chociaż gatunek ten stworzył irlandzki kompozytor John Field, to najmocniej kojarzony jest on z twórczością Fryderyka Chopina – jego schedę można rozpoznać także w refleksyjnych, nastrojowych, pełnych ciepła miniaturach napisanych przez Sumino.

Jeden z największych wirtuozów fortepianu XX wieku, Światosław Richter, stwierdził, że najtrudniejszym utworem, jaki kiedykolwiek przyszło mu grać, była *V Sonata fortepianowa* op. 53 Aleksandra Skriabina. Chociaż ta jednoczęściowa kompozycja zasadniczo powstała w Lozannie w ciągu zaledwie sześciu dni – od 8 do 14 grudnia 1907 roku, to szkice niektórych tematów twórca zanotował jeszcze w 1905 i 1906 roku. Skriabin uważał *V Sonatę* za swoje najlepsze dzieło. Jako motto w partyturze umieścił swój wiersz zatytułowany *Le Poème de l'Extase*. Sonata składa się z krótkiego, dwuczęściowego wstępu (szybka sekcja *Allegro impetuoso* i powolna *Languido*) oraz dwóch tematów (pierwszy oznaczony jest jako *Presto con allegrezza*, a drugi jako *Meno vivo*), które kompozytor następnie przetwarza zgodnie z prawidłami formy sonatowej.

Wydawać by się mogło, że aranżowanie *Bolera* Maurice'a Ravela mija się z celem. Wszak ta stworzona w 1928 roku stylizacja hiszpańskiego tańca opiera się na kombinacjach barwowych wynikających z połączenia brzmień różnych instrumentów. Japoński pianista uwzględnił ten aspekt dzieła, wykonując je... na dwóch instrumentach: fortepianie i pianinie – najpierw na jednym, potem na drugim, a zdarzają się też odcinki, w których gra na obu naraz. W miarę rozwoju narracji ornamentuje też melodię, co sprawia że jego opracowanie jest świeże i niebanalne.

OSKAR ŁAPETA

13.06

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna ORLEN

GIOVANNI SOLLIMA & CELLO CHRONICLES

**ZAKOŃCZENIE SEZONU ARTYSTYCZNEGO
NFM ORKIESTRY LEOPOLDINUM
I POLISH CELLO QUARTET**



Giovanni Sollima, fot. archiwum artysty

Alexander Sitkovetsky – skrzypce solo, kierownictwo artystyczne

NFM Orkiestra Leopoldinum

Giovanni Sollima – wiolonczela, wiolonczela piccolo

Polish Cello Quartet:

Tomasz Daroch, Wojciech Fudala, Krzysztof Karpeta, Adam Krzeszowiec – wiolonczele

NFM Orkiestra Leopoldinum

Program:

Antonio Vivaldi (1678–1741)

Koncert d-moll RV 565, op. 3 nr 11 ze zbioru *L'estro armonico* [10']

I. *Allegro*

II. *Adagio e spiccato*

III. *Allegro*

IV. *Largo e spiccato*

V. *Allegro*

Giovanni Sollima (1962)

The Family Tree (Vivaldi) z cyklu *When We Were Trees* [5']

Hell I [5']

Leonardo Leo (1694–1744)

Koncert wiolonczelowy d-moll L.60 [18']

I. *Andantino grazioso*

II. *Con spirito*

III. *Amoroso*

IV. *Allegro*

Moj E Bukura More (melodia ludowa, aranż na wiolonczelę i smyczki: G. Sollima) [6']

Giovanni Sollima

Cello Chronicles (prawykonanie)* [21']

Gentle Giant

Knots (oprac. na wiolonczelę i smyczki G. Sollima) [5']

Frank Zappa (1940–1993)

Wild Love (oprac. na wiolonczelę i smyczki G. Sollima) [5']

System Of A Down

Chop Suey! (oprac. na wiolonczelę i smyczki G. Sollima) [4']

Nirvana

Polly [3']

Dumb [3']

Smells Like Teen Spirit

(oprac. na wiolonczelę i smyczki G. Sollima) [5']

* Zamówienie Narodowego Forum Muzyki
dla NFM Orkiestry Leopoldinum i Polish Cello Quartet.

Partner



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

ostatni w obecnym sezonie artystycznym koncert NFM Orkiestry Leopoldinum swoją obecnością uświetni Giovanni Sollima. Znany (nie tylko) wrocławskiej publiczności muzyk i kompozytor wystąpi wraz z Polish Cello Quartet – trudno o cudowniejsze rozmnożenie wiolonczel. Czy wspominać jeszcze, że koncert rozpocznie się barokiem, a zakończy rockiem? Ba!

W pierwszej części koncertu Sollima zaprezentuje utwory o wspólnym wątku włoskim. W epoce baroku pierwszym z kulturalnych biegunów Italii była Wenecja, w której urodził się wirtuoz skrzypiec Antonio Vivaldi. Jego słynny zbiór koncertów *L'estro armonico* świat poznał w roku 1711. To, że wydanie opusu miało miejsce w Amsterdamie, świadczy o popycie na włoską muzykę w Europie północnej (sam Johann Sebastian Bach dokonał transkrypcji kilku utworów ze zbioru; *Koncert d-moll* został zapisany na organy i skatalogowany jako BWV 596). Publikacja zawiera koncerty z czworgiem, dwójgiem lub pojedynczymi skrzypcami jako instrumentami solowymi. W aż czterech z nich do tej grupy dołącza wiolonczela (zbliżając gatunek utworu do concerto grosso).

Koncert rozpoczyna charakterystyczny, przywołujący skojarzenia z minimalizmem *avant la lettre* kanon pomiędzy dwójgiem skrzypiec. Dopiero wejście wiolonczeli potrafi zamknąć tę bezproduktywną rozmowę. Krótkie *Adagio e spiccato* oddziela ten

wstęp od energicznej fugi, której przeprowadzenia powierzane są naprzemiennie instrumentom tutti i solistom. *Largo e spiccato* utrzymane w rytmie siciliany stanowi przestrzeń lirycznego opisu pierwszych skrzypiec. Ostatnia część koncertu przechodzi jak burza: refren oparty o kadencję z chromatycznie opadającymi głosami oddziela tu od siebie partie bardziej popisowe i koncertujące.

Kompozytorem z drugiego włoskiego bieguna, a więc Neapolu, był Leonardo Leo. Nie osiągnął sławy tej miary, co Vivaldi. Nie był wirtuozem, a wśród swoich południowowłoskich kolegów wyróżniał się ścisłym podejściem do powszechnie lekceważonej przez nich sztuki kontrapunktu. Zasłynął przede wszystkim jako autor oper komicznych, ale tworzył również muzykę instrumentalną, w tym sześć koncertów wiolonczelowych powstałych około roku 1738. Były to jedne z pierwszych tego typu utworów.

Układ *Koncertu wiolonczelowego d-moll* odpowiada układowi sonaty da chiesa, „suity do słuchania”, choć brakuje tu typowego fugato. Część pierwsza porusza się w spokojnym tempie – refreny tutti i solo uzupełniają się nawzajem. W drugiej dominuje solista, któremu powierzona została ekspresyjna partia prowadzona w dwudźwiękach (co ciekawe, w powtórzeniu są one podzielone na dwa instrumenty). W części *Amoroso* ponownie zabrzmi nawiązanie do tańca pochodzącego z Sycylii – w lirycznej roli występuje tu wiolonczela. Ostatnie z kolei ogniwo, które mogłoby być uznane za gigue, jest jedynym utrzymanym w typowej dla suity tanecznej formie podwójnej (przepełnionej znakiem repetycji i poruszającej się od toniki do dominanty i z powrotem).

Repliką wobec koncertu Vivaldiego będzie kompozycja Sollimy *The Family Tree* – ostatni fragment koncertu na dwie wiolonczele *When We Were Trees* wydanej na albumie z 2008 roku (my usłyszymy wersję na skrzypce solo i wiolonczelę). Tematem utworu jest historia instrumentów, które budowane są z drewna. Burzliwy finał cyklu naśladuje styl autora *Czterech pór roku*, który wmontowano we współczesny, postminimalistyczny harmoniczny kołowrót. *Hell I* pochodzi z porzuconego chyba cyklu *Songs from Divine Comedy* inspirowanego poematem Dantego. Przedstawiony jest tu więc pierwszy krąg piekła, w którym poeta napotkał wielkich pogan – między innymi antycznych filozofów i poetów. Muzyka jest melancholijna i zdaje się wyrażać słowa, jakie Dante sformułował ustami Wergiliusza: „Z liczby tych duchów oto ja sam jestem! / Za to nieszczęście, nie za grzech, z kolei / Spadła kaźń na nas, a treścią tej kary, / Że pożądamy wiecznie bez nadziei”. Z kolei kontekstowi południa Półwyspu Apenińskiego odpowie opracowanie nostalgicznej pieśni albańskiej *Moj E Bukura More*. Uznawana jest ona za symbol rozpoczętej jeszcze w XV wieku emigracji Albańczyków do Włoch i wyraża tęsknotę za bałkańską ziemią. Do dziś obecna we

Włoszech mniejszość albańska nosi miano Arbëreshë, a muzyka tej grupy stanowi ważny element krajobrazu kulturowego dawnego Królestwa Neapolu.

W drugiej części koncertu ukaże się pozornie odmienne oblicze Sollimy, który sięgnie po kompozycje rockowe. Sycylijszyk zatytułował ubiegłoroczny album *Folk & Bar-Rock Cello*, jakby sugerując pokrewieństwo między złotym wiekiem muzyki włoskiej a rockiem. Jako pierwszy zabrzmiał utwór *Knots* niezbyt popularnego w Polsce brytyjskiego zespołu grającego rock progresywny, *Gentle Giant*. W ambitnej kompozycji z 1972 przekorny układ rytmiczny towarzyszy polifonicznemu śpiewowi. Słowa odnoszą się do myślowych „węzłów” opisanych przez szkockiego psychiatrę Ronalda D. Lainga. W tonie prześmiewczym i dosadnym utrzymana jest *Wild Love* Franka Zappy – bezkompromisowego artysty sceny amerykańskiej. *Sheik Yerbouti* – album z 1979 roku, z którego pochodzi utwór zaaranżowany przez Sollimę – znany jest z prowokacyjnych satyr na zjawiska społeczne, w tym przypadku: estetyzację szybkiego romansowania.

Nieco bliżej współczesności przeniesie nas odmienna w nastroju piosenka *Chop Suey!* zespołu System of a Down z 2001 roku. Kalifornijska grupa (pierwszy ulubiony zespół piszącego te słowa) składa się z muzyków o armeńskich korzeniach. Piosenka jest surrealistyczną krytyką społecznego potępienia samobójców, do czego kalamburem nawiązuje tytuł piosenki („suicide” ukryte jest w transkrypcji nazwy chińskiej potrawy).

Na zakończenie usłyszymy piosenki zespołu Nirvana z Seattle w stanie Waszyngton – ojczyzny grunge’u. Także tu obecne są kontrkulturowe przekazy. *Polly* dotyczy porwania i gwałtu na nastolatce; dość niewinna melodia w ostrym dysonansie towarzyszy monologowi wewnętrznemu oprawcy. Piosenka *Dumb* – namysł nad relacją szczęścia i zdolności do autorefleksji w kontekście używania narkotyków – słynie z unikatowej dla brzmienia zespołu, mrocznej partii wiolonczeli. Wreszcie zbudowany na sprzecznościach, enigmatyczny tekst i równie skonstrastowana wyrazowo muzyka zabrzmiały w zdecydowanie najśłynniejszym utworze Nirvany *Smells Like Teen Spirit*. Aura nieokiełzanego, niezrozumiałego żywiołu młodości wymykająca się zrozumieniu niewątpliwie przyczyniła się do kosmicznej popularności tego utworu.

Można podejrzewać, że i Sollima w czasie dorastania i później ceniał rockowych artystów. Nie pozwoli to jednak przewidzieć, jakie będzie premierowe *Cello Chronicles* wiolonczelisty, które usłyszymy tuż po przerwie.

20.06

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna ORLEN, estrada w odwróceniu

JEAN-GUIHEN QUEYRAS & SCHUMANN

ZAKOŃCZENIE SEZONU ARTYSTYCZNEGO
WROCŁAWSKIEJ ORKIESTRY
BAROKOWEJ



Jean-Guihen Queyras, fot. archiwum artysty

Jarosław Thiel – dyrygent
Jean-Guihen Queyras – wiolonczela
Wrocławska Orkiestra Barokowa

Program:

Louise Farrenc (1804–1875)

III Symfonia g-moll op. 36 [32']

I. *Adagio – Allegro*

II. *Adagio cantabile*

III. *Scherzo. Vivace*

IV. *Finale. Allegro*

Robert Schumann (1810–1856)

Koncert wiolonczelowy a-moll op. 129 [30']

I. *Nicht zu schnell*

II. *Langsam*

III. *Sehr lebhaft*

Uwertura, Scherzo i Finał E-dur op. 52 [17']

I. *Overture. Andante con moto*

II. *Scherzo. Vivo*

III. *Finale. Allegro molto vivace*



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

Większość utworów kiedykolwiek skomponowanych została zapomniana. Powody tego stanu rzeczy mogą być różne, a co więcej – zupełnie dziś nieistotne. Dlatego trzeba nieustannie wracać do dzieł rzadko granych: tylko tak można przekonać się, czy aby nie nadszedł właśnie ich czas.

Louise Farrenc pochodziła z artystycznej rodziny: jej ojciec, Jacques-Edme Dumond był rzeźbiarzem, podobnie jak jej brat, Auguste. Louise została jednak pianistką; jej nauczycielami byli Johann Nepomuk Hummel oraz Ignaz Moscheles. Kompozycję studiowała pod kierunkiem profesora Konserwatorium Paryskiego, Antonína Reichy, ale prywatnie, bo do tej akurat klasy nie przyjmowano kobiet. Trzeba zauważyć, że nie można było znaleźć wówczas lepszych od nich nauczycieli.

Za mąż wyszła w wieku siedemnastu lat za Aristide'a Farrencia – flecistę, z którym koncertowała. Wkrótce Aristide porzucił instrument i założył oficynę wydawniczą, gdzie wraz z żoną publikował serię *Le Trésor des pianistes* – zawierała ona utwory dawnych mistrzów opatrzone wstępem biograficzno-historycznym, co miało stanowić przeciwwagę dla obfitej, ale pustej twórczości ówczesnej. To Farrencowie odkryli swoim współczesnym klawesynistów francuskich, ale także Domenica Scarlattiego czy Carla Philippa Emanuela Bacha. Po śmierci męża Louise samodzielnie wydała dwanaście tomów, zamykając serię na tomie dwudziestym, napisała też pracę o realizacji ozdobników w muzyce dawnej. Dlatego też nazwisko Farrenc, choć może szerzej nieznane, zapisało się w historii muzykografii.

Louise Farrenc długo koncentrowała się na twórczości fortepianowej i kameralnej. Cenili ją wysoko Hector Berlioz i Robert Schumann, a w prawykonaniu jej *Nonetu* wziął udział sam Joseph Joachim. W latach 1861 i 1869 otrzymała nagrodę Académie des Beaux-Arts za twórczość kameralną.

W 1842 roku zaproponowano jej objęcie katedry fortepianu w Konserwatorium. Stanowisko to piastowała przez trzydzieści lat. Początkowo jej pensja była stosunkowo niska – zapewne Farrenc najpierw nie zwróciła na to uwagi, a potem nie była pewna kroków, jakie mogłaby podjąć, by ten stan rzeczy zmienić. Po triumfalnej premierze wspomnianego *Nonetu* zdobyła się na odwagę i napisała list do rektora, Daniela Aubera, który sprawę od ręki załatwił (bardzo cenił Louise zarówno jako pianistkę i profesorkę, jak i kompozytorkę). Odtąd Farrenc zarabiała tyle samo, co jej koledzy Henri Herz i Antoine Marmontel. Był to znak zmieniających się czasów – pierwsza kobieta na tym stanowisku, Hélène de Montgeroult działająca pod koniec

XVIII wieku, nie musiała się o nic upominać: od początku dnia zarabiała tyle, co Pierre Rode – ówczesna gwiazda wiolinistyki...

W latach trzydziestych XIX wieku powstały dwie uwertury Louise Farrenc, będące jej pierwszymi próbami orkiestrowymi, a w następnej dekadzie – trzy symfonie. Francuzi nie interesowali się wówczas tym gtunkiem, ale najpewniej kompozytorka uważała to za dowód, że potrafi pisać na wielką orkiestrę. Ambicją Louise było oczywiście skomponowanie opery (a tam trzeba było panować nad orkiestrą), ale nigdy nie udało jej się otrzymać zamówienia.

III Symfonia g-moll op. 36 z roku 1847 jest dziełem stuprocentowo akademickim. Nie znaczy to, że złym. Trzeba pamiętać o okolicznościach powstania utworu: jedynym zespołem tego typu mogącym wykonać symfonię była Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire złożona z profesorów i absolwentów Konserwatorium, a kierowana przez François-Antoine'a Habenecka, wielbiciela Beethovena. Profesorka Konserwatorium, jeśli chciała, by jej utwór został przez tę orkiestrę wykonany, musiała co do litery wypełnić zalecenia podręcznika kompozycji – podręcznika (właściwie traktatu), który był jej doskonale znany, ponieważ napisał go Reicha. I rzeczywiście, zamiast kart partytury możemy przewracać karty traktatu, aby śledzić dzieło – tak doskonale jest ono wierne ideałom formy, budowy tematów i sposobów ich przetwarzania, rozplanowania kulminacji. Trzeba przyznać, że Farrenc czuła się w tym, jak ryba w wodzie: reguły stanowiły dla niej drogowskaz, nie przeszkodę – porusza się w muzycznej materii swobodnie, a symfonii świetnie się słucha.

Niewiele brakowało, by *II Symfonia* Roberta Schumanna została stworzona w tonacji E-dur. W 1841 roku utwór był właściwie gotów – brakowało tylko adagia. Mimo to Schumann postanowił dzieło pokazać światu. *Uwertura*, *Scherzo* i *Finał* wykonano w Lipsku 6 grudnia 1841 roku pod batutą Ferdinanda Davida. Utwór został przyjęty chłodno, a wydawnictwo Hofmeister nie zdecydowało się opublikować dzieła, które sam twórca nazywał to suitą, to sinfoniettą, to znów *II Symfonią*. Wersja na fortepian na cztery ręce nie spodobała się z kolei wydawcy Haslingerowi. Ostatecznie kompozycję wydała oficyna Kistner – jako op. 52.

Schumann dokonał rewizji utworu, przede wszystkim finału, i 4 grudnia 1845 roku odbyła się w Dreźnie jego druga premiera; dyrygował Ferdinand Hiller. Tym razem można było ogłosić sukces. Dziś trudno dociec, czemu to zwarte, błyskotliwie zinstrumentowane dzieło nie spodobało się ówczesnym słuchaczom. *Uwertura* ma

formę uwertury właśnie, czyli formy sonatowej bez przetworzenia. *Scherzo*, oparte na materiale poprzedniej części, utrzymane jest w metrach parzystych: część główna na 6/8, trio na 2/4. *Finał* to forma sonatowa z przetworzeniem, punkt ciężkości całego cyklu – choć to słowo nie jest na miejscu wobec elfio-Mendelssohnowskiej lekkości „suity”. Za życia kompozytora utwór wykonano pięciokrotnie – o pięć prezentacji więcej niż miało niewątpliwie arcydzieło Schumanna, *Koncert wiolonczelowy a-moll* op. 129 powstały w październiku 1850 roku.

Trzy części koncertu (Schumann nazywał utwór „Konzertstückiem”) są grane bez przerwy – jest to w istocie jeden ciąg narracyjny, w którym solista nie ma chwili wytchnienia. To w zasadzie jeden wielki monolog wiolonczeli, o dużym nasyceniu emocjonalnym. Mimo wielkich wymagań technicznych nie jest to partia tradycyjnie wirtuozowska, nie ma też podziału na solo i tutti. Orkiestra stapia się z partią solisty w jeden organizm, czego najlepszym przykładem jest paradoksalna, bo intymna i wy-ciszona kulminacja dzieła w części powolnej: przepiękny dialog dwóch wiolonczel – solisty i koncertmistrza. Komentatorzy doszukują się tu rozmowy artysty z żoną, Clarą. Nawet kadencja obdarzona jest akompaniamentem orkiestry, przez co zyskuje nowy wymiar i stanowi jeszcze jedno odstępstwo od oczekiwań i przyzwyczajęń zarówno publiczności, jak i muzyków.

Schumann napisał *Koncert*, nie mając nikogo konkretnego na myśli, i w rezultacie nikt się nie podjął wykonania partii solowej. Premiera odbyła się 23 kwietnia 1860 roku w Oldenburgu; solistą był Ludwig Ebert, który 9 czerwca powtórzył dzieło (tym razem z fortepianem) w Lipsku na uroczystościach pięćdziesięciolecia Schumanna. Kompozytor wówczas nie żył od czterech lat...

KRZYSZTOF KOMARNICKI

29.06

niedziela, 18.00
Ewangelicko-augsburski kościół Opatrzności Bożej

DUCHOWE PIEŚNI

ZAKOŃCZENIE SEZONU

ARTYSTYCZNEGO CHÓRU NFM



Lionel Sow – dyrygent

Vincent Warnier – organy

TrombQuartet:

Piotr Banyś, Wojciech Jeliński, Oskar Sztuka, Tomasz Kaczor – puzony

Chór NFM

Program:

Richard Wagner (1813–1883) / **Ferenc Liszt** (1811–1886)

Chór pielgrzymów z opery *Tannhäuser*

(oprac. na chór, organy i kwartet puzonowy L. Sow) [9']

Hugo Wolf (1860–1903)

Sechs geistliche Lieder [20']

I. *Aufblick*

II. *Einklang*

III. *Resignation*

IV. *Letzte Bitte*

V. *Ergebung*

VI. *Erhebung*

Anton Bruckner (1824–1896)

Aequale c-moll WAB 114 [2']

Os justi – motet WAB 30 [5']

Aequale c-moll WAB 149 [2']

Ave Maria – motet WAB 6 [4']

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Aequale B-dur WoO 30 nr 3 [1']

Anton Bruckner

Christus factus est – motet WAB 11 [6']

Ludwig van Beethoven

Aequale D-dur WoO 30 nr 2 [2']

Anton Bruckner

Ecce sacerdos magnus – motet WAB 13 [7']

Ludwig van Beethoven

Aequale d-moll oO 30 nr 1 [2']

Anton Bruckner

Fuga d-moll na organy WAB 125 [4']

Gustav Mahler (1860–1911)

Es sungen drei Engel – pieśń z III Symfonii (oprac. na chór a capella C. Gottwald) [5']

Urlicht – pieśń z II Symfonii c-moll „Zmartwychwstanie”

(oprac. na chór a capella C. Gottwald) [5']



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

Podczas zakończenia obecnego sezonu artyści Chóru NFM nie sięgną po dźwiękowe fajerwerki czy kwiecisty rozmach. Zamiast tego proponują spotkanie z muzyką skupioną na kwestiach ostatecznych. W niezwykłej obsadzie zespołowi towarzyszyć będzie francuski organista Vincent Warnier oraz polski kwartet puzonowy TrombQuartet.

Muzyka z ukończonego w 1845 roku dzieła *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* Richarda Wagnera świetnie definiuje tematykę koncertu. Opera ta opowiada bowiem o walce działających na (męski) podmiot w epoce romantyzmu dwóch rodzajów miłości: bożej i zmysłowej. *Chór pielgrzymów* (i jego motywy) grają tu rolę symbolu tej pierwszej (dla dociekliwych: rycerz i muzyk Tannhäuser nie potrafił pokonać swej lubieżnej strony i ukorzyć się przed Bogiem – zbawieniem jest dla niego dopiero ofiarna śmierć kobiety). Wykonywana podczas tego koncertu część opery stała się jednym z popularniejszych utworów swoich czasów, również dzięki swej metafizycznej aurze. Wiara katolicka teścia Wagnera, Ferenc Liszta, przez całe życie artysty utrzymywała wpływ na jego rolę społeczną jako muzycznego geniusza. W 1865 roku przyjął on niższe święcenia kapłańskie. Mniej więcej wtedy powstało opracowanie organowe, które z dosłownej transkrypcji przechodzi w powoli wygasającą improwizację. Dla Lionela Sowa – dyrektora artystycznego Chóru NFM – to ono właśnie stało się podstawą do stworzenia kolejnej wersji dzieła.

Niezwykły twórca Hugo Wolf nie zasługuje na to, by orbitować na peryferiach kano-
nu. W Polsce nie cieszy się popularnością, może dlatego że komponował głównie
pieśni w języku niemieckim. W tej kwestii był prawdziwym nowatorem (dla docie-
kliwych: do gatunku Lied wprowadził wagnerowską harmonikę i recytację, potęgu-
jąc jego ekspresję). *Duchowe pieśni* z 1881 roku są utworem wczesnym, lecz nazna-
czonym już uwielbieniem dzieł Wagnera. Wolf – niespokojny duch z problemami
psychicznymi – pieśni te skomponował do słów Josepha von Eichendorffa tuż po
rozstaniu z pierwszą ukochaną. Z tego powodu często interpretuje się je jako wyraz
cierpienia miłosnego, nie duchowego. W wyborze wierszy Eichendorffa obie tema-
tyki wiąże obraz snu jako metafory śmierci oraz towarzyszący jej motyw odpoczyn-
ku i zbawienia od trudu. Piąty ze śpiewów, *Ergebung*, został wykonany na pogrzebie
kompozytora, który z powodu choroby wenerycznej trafił do ośrodka dla obłąka-
nych, w którym zmarł w 1903 roku.

Kontekst religijny był w XIX wieku tak ważny między innymi ze względu na wszech-
obecną w kulturze świadomość śmierci. Spośród gatunków muzycznych z nią zwią-
zanych rzadko przypomina się *aequale*. Określenie wywodzące się z czasów, w których
teorię muzyki pisało się po łacinie, oznacza „równe (takie same) głosy”. W XVIII wieku
w Austrii mianem tym określano muzykę na zespół takich samych instrumentów
dętych, przeznaczoną głównie na okazje żałobne i zaduszki (dla dociekliwych: wy-
ewoluowała ona ze zwyczaju grywania zespołów instrumentów dętych z miejskich
wież, czasem w formie antyfonalnej „rozmowy”). *Aequales* Beethovena zostały za-
mówione w 1812 roku przez pewnego kapelmistrza z Linzu, ale słyną z tego, iż pierwsze
i ostatnie wykonywane były podczas pogrzebu mistrza, i to naprzemiennie przez pu-
zony i chór (na słowach Psalmu 51). Popularność tej muzyki w romantycznej kulturze
widoczna jest w tytule, jaki nosi jedno z wydań opracowania na chór: „*Miserere* Beetho-
vena – takie, jakie wykonano na jego pogrzebie”.

Anton Bruckner mógł być więc świadom istnienia kompozycji Beethovena, gdy pisał
swoje dwa *aequales* na trzy puzony w roku 1847. Nie są to dzieła utrzymane w stylu,
który znamy z późnych symfonicznych arcydzieł kompozytora. Pochodzą z jego mło-
dości, z czasów, w których mieszkał w miejscowości Sankt Florian nieopodal wspo-
mnianego Linzu. W miasteczku tym znajduje się jeden z największych klasztorów
Austrii, prowadzony przez Kanoników Regularnych reguły św. Augustyna, w którym
artysta pełnił funkcję między innymi organisty. *Aequales* powstały z okazji pogrzebu
ciotki Brucknera (dla dociekliwych: w drugim z utworów brakuje partii puzonu ba-
sowego, który usłyszemy w rekonstrukcji).

Podczas koncertu zabrzmiały również cztery motety oraz organowa fuga Brucknera. To utwory znacznie późniejsze. Siedmiogłosowe *Ave Maria* pochodzi z 1861 roku i określane jest jako pierwsze arcydzieło Austriaka, wówczas organisty linckiej katedry. Owo opracowanie pozdrowienia anielskiego jest – trzeba przyznać – naprawdę niebiańskie. Motet *Os justi* (tekst z Psalmu 37) powstał już w Wiedniu, w 1879 roku. Piękno łączy się tu z pochwałą mądrości, którą posiadał Sprawiedliwy, wierny Bożemu Prawu – a więc z Dobrem (dla dociekliwych: fugato – symbol doskonałości – łączy się z werselem „i język jego mówi to, co słuszne”). Idiom muzyczny *Christus factus est* z 1884 roku na tle poprzednich utworów wyróżnia się „wagnerowskim tonem” – także Bruckner wielbił bowiem muzykę autora *Tannhäusera*. W kolejnym roku powstał *Ecce sacerdos magnus* – motet niezwykle, bo zadysponowany na chór z organami i trzema puzonami. Stworzony na jubileusz katedry w Linzu utwór wykorzystuje puzony, ponieważ ich dźwięk oprócz żałoby konotował również Boski majestat. *Ritornello* oparte na tekście *Mądrości Syracha* posługuje się tym samym połączeniem akordowym, co niektóre motywy z muzyki Howarda Shore’a do *Władcy pierścieni*. Chodzi oczywiście o efekt grozy, którą niegdyś budził majestat Boży i biskupi, a dziś władca ciemności Sauron. Ostatnim utworem Brucknera – osoby bez reszty poświęconej miłości duchowej – będzie fuga organowa z 1861 roku, która stanowi przykład konserwatywnej, a może po prostu użytkowej kompozycji.

Gustav Mahler – przyjaciel młodości Wolfa, słuchacz wykładów Brucknera i, jak każdy austriacki romantyk, admirator Beethovena – w swoich symfoniach gatunki muzyczne wykorzystywał jako symbole. W jego dziełach znajdziemy tak śpiewy chóralskie przypominające motety, jak i grane przez blachę „chorały”, które można odnieść do *aequales* (na przykład w ostatnich taktach *VI symfonii*). Piąta część *Trzeciej*, skomponowana do tekstu ze zbioru *Des Knaben Wunderhorn*, jest przeznaczona na chór żeński, chłopięcy i orkiestrę (w której istotną rolę gra *glockenspiel*) obrazujące niebiańską, anielską radość. W aranżacji Clytusa Gottwalda bez trudu tworzy jej atmosferę chór a capella. Także kosmiczny chorał waltorniowo-fagotowo-trąbkowy z pieśni *Urlicht* z *Drugiej* w formie śpiewanej brzmi niezwykle naturalnie, uświadamiając pokrewieństwo obu gatunków (dla dociekliwych: aranżer uzupełnił tekst z *Des Knaben Wunderhorn* o fragment wiersza niemieckiej poetki Anette von Droste-Hülshoff: „Błogosławieni żałobnicy, którzy kąpią swój chleb we łzach”).

Organizator: NFM – instytucja kultury współprowadzona przez:



Wrocław miasto spotkań



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



DOLNY
ŚLĄSK

Mecenas
Tytułarny NFM:



Mecenas
NFM:

STRABAG
WORK ON PROGRESS



Partnerzy
strategiczni NFM:

LOKUM
DEVELOPMENT



Partnerzy NFM:

Sudety+
Stowarzyszenie Kultury i Sztuki

FANUC

DEICHMANN



Partnerzy medialni NFM:

TVP
KULTURA

TYGODNIK
POWSZECHNY



dwójka
POLSKIE RADIO



RADIO
WROCLAW

polmic.pl

www.wroclaw.pl

