

NFM *10^{lat}*

***Omówienia
koncertów***

wrzesień–październik
2024

29.09

niedziela, 18.00
NFM, Sala Główna

INSULA ORCHESTRA



Laurence Equilbey, fot. archiwum artystki

Laurence Equilbey – dyrygentka
Lucas Debargue – fortepian
Insula Orchestra

Program:

Fryderyk Chopin (1810–1849)

I Koncert fortepianowy e-moll [40']

I. *Allegro maestoso*

II. *Romance – Larghetto*

III. *Rondo – Vivace*

Robert Schumann (1810–1856)

IV Symfonia d-moll op. 120 (wersja z 1851 r.) [30']

I. *Ziemlich langsam – Lebhaft*

II. *Romanze: Ziemlich langsam*

III. *Scherzo: Lebhaft – Trio*

IV. *Langsam – Lebhaft – Presto*

Fortepian Erard 1858 został udostępniony
przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina



Jnsula Orchestra to założony w 2012 roku zespół specjalizujący się w utworach od baroku do romantyzmu. Swoją siedzibę ma w La Seine Musicale, centrum muzyki i sztuk performatywnych ulokowanym na przedmieściach Paryża. Podczas koncertu we Wrocławiu zabrzmiały dzieła Fryderyka Chopina i Roberta Schumanna, których łączyła niezwykle specyficzna więź. Partię solową w dziele polskiego kompozytora wykona francuski pianista Lucas Debargue. Koncert poprowadzi założycielka i dyrektorka muzyczna zespołu, Laurence Equilbey.

Wszystkie kompozycje Fryderyka Chopina przeznaczone na fortepian i orkiestrę pochodzą z wczesnego etapu jego twórczości i utrzymane są w wirtuozowskim stylu brillant. Chociaż *Koncert e-moll* powstał już po *Koncercie f-moll*, to wydany został jako pierwszy i z tego wynika niepoprawna ze względu na chronologię numeracja. Chopin pisał to dzieło latem 1830 roku i mimo wolnego tempa pracy był zadowolony z rezultatu. Warszawska publiczność po raz pierwszy usłyszała utwór w Teatrze

Wielkim w październiku tego samego roku, trzy tygodnie przed wyjazdem artysty ze stolicy i siedem przed wybuchem powstania listopadowego. Chopin w liście do Tytusa Wojciechowskiego pisał o entuzjastycznym przyjęciu *Koncertu*. W jego części pierwszej dominują wznoszące, zamaszyste melodie mogące przywołać na myśl poloneza. Z kolei o marzycielskim, powolnym ogniwie koncertu, które cechuje się śpiewną melodyką, Chopin pisał, że „jest ono więcej romansowe, spokojne, melanchoiczne, powinno czynić wrażenie miłego spojrzenia w miejsce, gdzie stawa tysięcy lubych przypomnień na myśli”. Biografowie twórcy łączą ową nastrojowość z uczuciem, jakim kompozytor darzył śpiewaczkę Konstancję Gładkowską. Finał w formie ronda ma cechy krakowiaka – to muzyka skoczna, żartobliwa i jednocześnie pełna wdzięku. „Mogą Cię obcy lepiej nagrodzić, ocenić, lecz od nas kochać mocniej na pewno nie mogą” – napisała Gładkowska w sztambuchu, który pianista zabrał ze sobą przy wyjeździe z Warszawy. Kilka lat później Chopin dopisał: „mogą”.

Robert Schumann prędko poznał się na geniuszu Chopina. Po raz pierwszy wypowiedział się o nim 7 grudnia 1831 roku na łamach „Allgemeine Musikalische Zeitung”, pisząc w kontekście *Wariacji B-dur*: „Panowie, czapki z głów, oto geniusz”. Był to debiut dwudziestojednolatka w roli krytyka muzycznego. Później pojawiły się kolejne wyrazy uznania. Schumann zadedykował Chopinowi *Kreislerianę* op. 16, często też wypowiadał się na temat jego utworów – o koncertach fortepianowych wspominał na łamach „Neue Zeitschrift für Musik”: „Gdyby potężny samodzierżca z Północy wiedział, jak groźny przeciwnik czai się w dziełach Chopina, w prostych melodiach jego mazurków, zabroniłby tej muzyki. Dzieła Chopina to armaty ukryte w kwiatkach”. Nie był bynajmniej bezkrytyczny wobec Chopina – z przekąsem wypowiadał się o *Sonacie b-moll* („muzyką to nie jest” – to o jej finale), ubolewał także, iż polski kompozytor „ograniczył się” do pisania muzyki fortepianowej. Artyści spotkali się dwukrotnie, w obu przypadkach w Lipsku, w 1835 i 1836 roku. Nie wydaje się, aby Chopin odwzajemniał uwagę i uznanie swojego kolegi. W jego korespondencji nazwisko autora *Marzenia* pojawia się zaledwie jeden raz, nie wiemy też nic na temat tego, aby wykonywał jego utwory lub polecał je swoim uczniom. Zadedykował mu co prawda *Balladę F-dur*, ale formuła tej adnotacji jest bardzo oficjalna, zawiera też błąd w nazwisku Schumann, które Chopin zapisał jako „Schuhmann”! ascynacja nie była więc odwzajemniona.

Schumann stworzył cztery symfonie, ale ich numeracja jest myląca i niezgodna z chronologią. *Symfonia d-moll* jest bowiem drugim dziełem tego gatunku w dorobku artysty, jednak w tym przypadku o numeracji zdecydowała data publikacji. Pierwsza

wersja utworu powstała w 1841 roku i wtedy też doczekała się w Lipsku prawykonania pod batutą Ferdinanda Davida. Kompozytor nie wydał jej jednak w takiej formie (ukazała się ona drukiem dopiero w 1891 roku dzięki staraniom Johanna Brahmsa i wbrew obiekcjom Clary Schumann, wdowy po Robertcie). W 1851 roku, a zatem już po stworzeniu *Symfonii C-dur* i *Symfonii Es-dur* „Reńskiej”, Schumann powrócił do *Symfonii d-moll* i znacznie ją zrewidował. Ta właśnie wersja, trochę dłuższa i orkiestrowana w bardziej masywny sposób, doczekała się publikacji w 1853 roku. Mroczna i pełna napięcia kompozycja podzielona jest na cztery ogniwa, które jednak wykonywane są attacca. Dzieło odznacza się też dużą spójnością w sposobie traktowania materiału tematycznego. Melodia z powolnego wstępu w tonacji d-moll pojawia się w ogniwie drugim, w którym Schumann przekształca ją w motyw grany przez skrzypce solo, przewijający się także w środkowej części *Scherza* (utrzymanego w d-moll). Finał kończący się w jasnym, równomiernym D-dur zawiera natomiast liczne odwołania do głównego tematu pierwszego ogniwa. W *Symfonii* występują także aluzje do kompozycji innych twórców. Badacze zwrócili uwagę, że w trzeciej części pojawia się nawiązanie do trzeciego ogniwa *I Symfonii f-moll* Czecha Jana Křtitela Václava Kalliwody, w finale zaś Schumann zacytował chór *Siehe! wir preisen selig* z bardzo przezeń cenionego oratorium *Paulus* Felixa Mendelssohna Bartholdy’ego.

OSKAR ŁAPETA

4.10

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

FILHARMONIA ^{80^{lat}}
WROCŁAWSKA

POWRÓT DO PRZYSZŁOŚCI

INAUGURACJA SEZONU
CHÓRU NFM I NFM FILHARMONII
WROCŁAWSKIEJ



Andrzej Kosendiak, fot. Łukasz Rajchert

Andrzej Kosendiak – dyrygent
Julian Gilewski* – dyrygent
Nardus Williams – sopran
Anna Mikołajczyk-Niewiedział – sopran
Krystian Adam Krzeszowiak – tenor
Paweł Horodyski – bas
Natalia Dragan** – skrzypce
Nazarij Stasyszyn** – fortepian
Chór NFM
Lionel Sow – kierownictwo artystyczne Chóru NFM
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Stanisław Moniuszko (1819–1872)

Bajka (Baśń zimowa) – uwertura fantastyczna na wielką orkiestrę* [12']

Ignacy Jan Paderewski (1860–1941)

Melodia Ges-dur op. 16 nr 2 (oprac. na skrzypce i fortepian S. Barcewicz)** [5']

Fryderyk Chopin (1810–1849)

Polonez A-dur op. 40 nr 1** [5']

Wolfgang Amadeusz Mozart

Msza c-moll KV 427 „Wielka” [55']

I. *Kyrie*

II. *Gloria*

III. *Credo*

IV. *Sanctus*

V. *Benedictus*

*Występ w ramach programu NFM Promuje wspierającego młodych artystów z Dolnego Śląska. Program realizowany jest w ramach obchodów dziesięciolecia Narodowego Forum Muzyki.

Kiedy ojciec Wolfganga Amadeusa Mozarta – Leopold – nie zaakceptował jego małżeństwa z Constanzą, rodzinę podzielił konflikt. Austriacki kompozytor złożył wówczas ślubowanie, że jeśli dane mu będzie powrócić z żoną do rodzinnego Salzburga, skomponuje nową mszę. Jego *Msza c-moll* nazywana „Wielką” została stworzona zatem jako wyraz wdzięczności za osobistą pomyślność. W programie koncertu inaugurującego kolejny sezon NFM epokowe dzieło klasyka z 1783 roku, które wykonane zostanie pod batutą maestro Andrzeja Kosendiaka, posłuży do upamiętnienia przedsięwzięcia znacznie trudniejszego niż załagodzenie rodzinnego sporu – było nim wskrzeszenie kulturalnego życia w mieście zrujnowanym podczas II wojny światowej.

29 czerwca 1945 roku – zaledwie pięćdziesiąt cztery dni po poddaniu się niemieckiej załogi „Twierdzy Wrocław” – odbył się pierwszy koncert orkiestry występującej pod nazwą Filharmonia Wrocławska. W budynku Teatru Miejskiego (w gmachu tym mieści się dziś Opera Wrocławska) wykonano między innymi *Poloneza-A dur* Fryderyka Chopina, *Bajkę* Stanisława Moniuszki i *Melodię* Ignacego Jana Paderewskiego. Dzieła, których wówczas wysłuchano, powrócą podczas inauguracyjnego koncertu Chóru NFM i NFM Filharmonii Wrocławskiej, a razem z zespołami NFM i uznanymi solistami wystąpi utalentowana młodzież. Dzięki temu ujrzemy współczesne muzyczne życie naszego miasta jako wspólną pracę wielu pokoleń.

Wieczór otwierający jubileuszowy, dziesiąty sezon działalności Narodowego Forum Muzyki rozpocznie określona przez jej twórcę jako „uwertura fantastyczna” *Bajka*. Był to pierwszy utwór orkiestrowy Moniuszki ukończony przez niego, kiedy artysta miał niespełna dziewiętnaście lat. Po raz pierwszy publiczność usłyszała go 1 maja 1848 roku w Wilnie. Stanowiącego popis melodycznej inwencji i instrumentacyjnej sprawności, przywodzących na myśl muzyczny geniusz Gioacchina Rossiniego, dzieła – wbrew poetyckiemu tytułowi – kompozytor nie opatrzył literackim programem. Pozwala to wyobraźni słuchacza swobodnie podążać za formą utworu i samodzielnie łączyć emocje ewokowane przez pojawiające się w uwerturze tematy we własną, mniej lub bardziej spójną, narrację.

Publikując *Melodię Ges-dur* z 1885 roku, która zabrzmi potem, jej autor Ignacy Jan Paderewski zadedykował ją Marie Trélat. Urodzona w Portugalii mezzosopranistka podziwiała grę wirtuoza podczas jego pierwszego francuskiego recitalu 3 marca 1888 roku w paryskiej Sali Erarda. Paderewski gościł następnie i akompaniował uzdolnionej artystce w jej salonie. Co ciekawe, nie był on jedynym kompozytorem,

którego sympatię wzbudziła Trélat – swoje utwory poświęcali jej także Massenet i Fauré. Nie dziwi zatem, że dzieło, które zdecydował się ofiarować śpiewaczce polski kompozytor, przepełnia liryzm o właśnie wręcz wokalnym charakterze: fortepianowa miniatura zdominowana jest przez długie odcinki eksponujące piękno tytułowej melodii o podniosłym, elegijnym nastroju na tle nieskomplikowanego akordowego akompaniamentu.

Paderewski – wirtuoz fortepianu, uznany chopinista i redaktor naczelny *Dziół* wszystkich mistrza z Żelazowej Woli – we Lwowie w 1910 roku podczas obchodów setnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina mówił: „Żaden z narodów na świecie nie może się poszczycić takim, jak nasz, bogactwem uczuć i nastrojów. Na harfę narodu naciągnęła ręką Boża strun bezmiar cichych i rzewnych, potężnych i głośnych. Mamy i miękkość kochania, i dzielność czynu, i liryzm szeroką płynący falą i siłą rycerską, waleczną...”. W dorobku wielkiego romantyka trudno o utwór, który uosabiałyby ową „waleczną siłę” w stopniu większym niż heroiczny, nazywany też czasem „wojskowym” *Polonez A-dur*, po żołniersku jakby pozbawiony introdukcji i kody, nasycony za to marszowymi rytmem i quasi-fanfarowymi tematami. Osiemdziesiąt lat temu wykonanie utworu na gruzach zdobytego przez Armię Czerwoną miasta służyć miało zapewne legitymizowaniu w oczach Polaków pojałtańskiej rzeczywistości. Teraz już może wzbudzać tylko szczerą dumę z dorobku kultury, która w XX wieku przetrwała katastrofy II wojny światowej i narzucenia komunistycznego systemu.

W drugiej części wieczoru zabrzmiała *Msza c-moll* Mozarta. Do prawykonania jej pierwszych fragmentów doszło 26 października 1783 roku w salzburskim kościele św. Piotra. Całość nigdy nie została ostatecznie ukończona. Najbardziej rozbudowana wersja utworu, którą pozostawił kompozytor, składa się z opracowań czterech części *ordinarium missae* (bez *Agnus Dei*). Dzieło, którego monumentalności w sakralnym dorobku Austriaka dorównuje tylko *Requiem*, słynie ze zróżnicowania faktur i obsady (od ustępów solowych po dwa chóry w *Gloria* i *Sanctus*) oraz połączenia patetycznej pobożności z afektami niejako żywcem przeniesionymi z operowego teatru. Jeśli dodatkowo wziąć pod uwagę wyraźne inspiracje muzyką barokową z udziałem polifonii i muzycznych figur retorycznych, jasne stanie się dla nas, że *Msza c-moll* zyskała swój przydomek „Wielka” nie tylko dzięki swym rozmiarom, ale również stylistycznemu bogactwu. „Nie tylko sam Bach stoi za tym dziełem, lecz również Händel i cały wiek XVIII, łącznie z wielkimi Włochami, jak Alessandro Scarlatti, Caldara, Porpora, Durante; niepodobna wyodrębnić jednego nazwiska, bo Mozart podsumowuje właśnie swoje stulecie i przeobraża jego język muzyczny” – pisał Alfred Einstein.

Taka właśnie myśl – o przeszłości nadającej kształt teraźniejszości i inspirującej przyszłość – będzie stale powracać podczas pierwszego koncertu nowego sezonu NFM Filharmonii Wrocławskiej i Chóru NFM.

BARNABA MATUSZ

10.10

czwartek, 19.00
NFM, Sala Główna

ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA



Vasily Petrenko, fot. Mark McNulty

Vasily Petrenko – dyrygent
Yunchan Lim – fortepian
Royal Philharmonic Orchestra

Program:

Antonín Dvořák (1841–1904)

Karnawał – uwertura koncertowa op. 92 [11']

Fryderyk Chopin (1810–1849)

II Koncert fortepianowy f-moll op. 21 [34']

I. *Maestoso*

II. *Larghetto*

III. *Allegro vivace*

Béla Bartók (1881–1945)

Koncert na orkiestrę [45']

I. *Introduzione: Andante non troppo – Allegro vivace*

II. *Giuoco delle coppie: Allegretto scherzando*

IV. *Elegia: Andante non troppo*

V. *Intermezzo interrotto: Allegretto*

VI. *Finale: Presto*

Koncert pod patronatem Ambasady Zjednoczonego
Królestwa Wielkiej Brytanii i Irlandii Północnej



British Embassy
Warsaw

Patronat honorowy



Jedna z najbardziej rozchwytywanych orkiestr Wielkiej Brytanii, objęta patronatem przez króla Karola III Royal Philharmonic Orchestra zagra razem z południowokoreańskim pianistą Yunchanem Limem – najmłodszym w historii zwycięzcą prestiżowego Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Van Cliburna w Stanach Zjednoczonych. Muzyków poprowadzi obecny szef artystyczny zespołu – Vasily Petrenko. Wysłuchamy utworów Antonina Dvořáka, Fryderyka Chopina i Beli Bartóka, a podczas koncertu powracać będzie temat afirmacji życia.

Uwerturę koncertową *Karnawał* Dvořáka, która otworzy wieczór, przepełnia zapierający dech w piersiach nastrój celebracji. Kompozycja wchodziła w skład symfonicznego tryptyku poświęconego naturze. Pomyślany był on pierwotnie jako całość, ostatecznie jednak autor zdecydował się rozdzielić go na trzy osobne utwory. Praska premiera drugiego z nich – *Karnawału* właśnie – była dla czeskiego artysty pożegnaniem z ojczyzną przed podróżą do Stanów Zjednoczonych. Dziełem tym przywitał się on również z Ameryką – znalazło się bowiem w programie pierwszego po tamtej stronie Atlantyku koncertu, podczas którego, w 1892 roku, Dvořák poprowadził orkiestrę w nowojorskiej Carnegie Hall. Uwertura to prawdziwa mozaika tanecznych melodii ubranych w formę przypominającą tradycyjne allegro sonatowe, a główny temat kompozytor prezentuje od razu w otwarciu dzieła. Nastrój zabawy przerywa liryczne intermezzo w tempie andantino con moto, w którym Czech wprowadza zapowiedziany przez przeciągły dźwięk rogów tzw. motyw przyrody – pochodzi on z pierwszej z trzech części planowanego kiedyś cyklu, zatytułowanej *W przyrodzie*, a powraca również w ostatniej, nazwanej *Otello*.

II Koncert fortepianowy Fryderyka Chopina (drugi jedynie nominalnie – pamiętajmy, że w rzeczywistości skomponowany został jako pierwszy) to utwór o nastrojowości znacznie bardziej od dzieła Dvořáka niejednoznacznej. Powstał pod wpływem uczucia dziewiętnastoletniego kompozytora do jego rówieśnicy – śpiewaczki Konstancji Gładkowskiej. Utrzymany jest w wirtuozowskim stylu brillant, który młody Chopin poznał najlepiej w interpretacji Johanna Nepomuka Hummla. Styl ów, mający korzenie w fortepianowej twórczości klasyków – Carla Philippa Emanuela Bacha i Wolfganga Amadeusa Mozarta – cechuje się przejrzystością fortepianowej faktury, dominacją melodii umieszczonej w prawej ręce, a także zestawianiem ozdobnych odcinków figuracyjnych oraz sentymentalnej kantyleny. Marszową część otwierającą *Koncert*, zgodnie z wzorcami osiemnastowiecznymi, rozpoczyna ekspozycja

obu tematów przez orkiestrę: pierwszy – pełen niepokoju – jest prowadzony przez instrumenty smyczkowe, drugi – śpiewny – przez dęte drewniane. Rolę zespołu, zgodnie ze schematami estetyki brillant, Chopin redukuje potem do uzupełniania partii fortepianu. Po ekspozycji solisty następuje fragment popisowy. Orkiestra wiedzie nas dalej do przetworzenia wykorzystującego materiał pierwszego tematu. Od reprzyzy, podporządkowanej dla odmiany tematowi drugiemu, ponownie oddzielone jest ono orkiestrowym tutti. Część druga – *Larghetto* – jest tą właśnie, o której Chopin pisał, że powstała pod wpływem młodzieńczego afektu. Kompozytor po mistrzowsku wyraził jego treść, nadając centralnej części koncertu rozmarzony, liryczny nastrój przerwany na moment dramatycznym recytatywem na tle tremola smyczków. W finale dzieła powróci ludowa taneczność, której przedsmak dał wcześniej *Karnawał* Dvořáka. Zamykające całość rondo w mazurkowych kupletach jest równie jak dzieło Czecha żywiołowe, podczas gdy refren swoją sentymentalną powściągliwością przypomina raczej spokojnego kujawiaka. Sygnał rogu zwiastuje tu początek popisowej, kończącej *Koncert f-moll* w pogodnym duchu kody.

Zarówno witalistyczny styl muzyczny Beli Bartóka, jak i *Karnawał*, to na gruncie muzycznej sztuki wspaniałe przykłady afirmacji życia. Kompozycje Węgry opiewają je jednak również w jego najbardziej instynktownych przejawach. Forma napisanego przez niego na emigracji w Stanach Zjednoczonych *Koncertu na orkiestrę*, który brytyjscy artyści wykonają na zakończenie wieczoru, przypomina jego pięcioczęściowy *IV Kwartet smyczkowy* z 1928 roku. Centralną część utrzymaną w wolnym tempie otaczają zatem dwa ogniwa o charakterze scherza. Całość rozpoczyna niespokojny, choć jakby ociężały wstęp. Pojawia się też melodia oparta na interwale kwarty, zdająca się stawiać przez to zbyt duże kroki. Obok dwóch głównych tematów ogniwa zaprezentowanych w smyczkach pojawia się jeszcze liryczna, bardzo prosta poboczna myśl wprowadzona przez obój. W drugiej części kolejne motywy i tematy Bartók niemal zawsze prowadzi równolegle w dwóch instrumentach dętych. Nie jest wykluczone, że za pomysłem na takie kształtowanie faktury omawianego ustępu kryją się transkrypcje muzyki ludowej z Dalmacji, nad którymi Węgier pracował w trakcie pisania *Koncertu*. Kolejna, tajemnicza i niespokojna *Elegia* to trzyczęściowa pieśń, w której powraca oparty na kwartach temat otwierający całe dzieło. Tragiczny wyraz wyciszonej z początku muzyki przybiera z czasem postać potężnych orkiestrowych uderzeń. W kolejnej, najkrótszej części *Koncertu* – *Intermezzo interrotto* (wł. ‘przerwane intermezzo’) powraca atmosfera znacznie lżejsza: pojawiają się tu zarówno humor, jak i liryczny powab. Stosowana przez Bartóka w przebiegu kompozycji technika

polegająca na zestawianiu grup instrumentów, czasem ostro zderzanych, znajduje swoje apogeum w finale. Na inicjujące go zawołanie waltorni swoim *accelerando* odpowiadają smyczki, szybko porywając za sobą całą orkiestrę. Instrumentalny ferwor przerywany jest przez kontrastujące epizody, w których Bartók wprowadza między innymi błyskotliwe odcinki fugowane (w pierwszym z nich opracowaniu poddany jest wspomniany motyw rogów). „Ogólny nastrój utworu to reprezentacja (...) stopniowego przechodzenia od surowości jego pierwszej części i ponurej pieśni żałobnej z trzeciego ogniwa do pochwały życia zawartej w finale” – pisał kompozytor w notce przygotowanej dla słuchaczy koncertu, na którym prawykonano dzieło. Miało to miejsce 1 grudnia 1944 roku, a pod batutą Sergiusza Kusewickiego grała wtedy Bostońska Orkiestra Symfoniczna. Inspirację do takiego ujęcia programu stanowiło dla Węgry prawdopodobnie zamówienie na kompozycję. Stał za nim właśnie Kusewicki, który poprosił Bartóka o napisanie utworu upamiętniającego jego niedawno zmarłą żonę. Zbieg okoliczności chciał, że twórca, realizując zamówienie, sam już śmiertelnie chorował – na białaczkę, choć o tym nie wiedział. Zdiagnozowano ją niedługo po otrzymaniu przez artystę zlecenia, jednak – zgodnie z ówczesną praktyką – pacjenta o tym nie poinformowano. Zmarł we wrześniu 1945 roku, pozostawiając powstały ku uwielbieniu życia *Koncert na orkiestrę* jako jedno ze swoich ostatnich arcydzieł.

BARNABA MATUSZ

11.10 piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

FILHARMONIA ^{80^{lat}}
WROCŁAWSKA

BECOME OCEAN



Jonathan Fournel, fot. archiwum artysty

Mirian Khukhunaishvili – dyrygent
Jonathan Fournel – fortepian
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Grażyna Bacewicz (1909–1969)

Uwertura na orkiestrę symfoniczną [6']

Fryderyk Chopin (1810–1849)

II Koncert fortepianowy f-moll op. 21 [30']

I. *Maestoso*

II. *Larghetto*

III. *Allegro vivace*

John Luther Adams (ur. 1953)

Become Ocean [42']

Wydarzenie towarzyszące Międzynarodowemu
Kongresowi Miasto-Woda-Jakość Życia



Jeden z pierwszych koncertów NFM Filharmonii Wrocławskiej w nowym sezonie artystycznym będzie spotkaniem zarówno z najbardziej reprezentacyjnymi dziełami z dorobku polskich kompozytorów – Grażyny Bacewicz oraz Fryderyka Chopina, jak i bliższym współczesności *Become Ocean* amerykańskiego twórcy Johna Luthera Adamsa. Do muzyków jako solista dołączy Jonathan Fournel – pianista, o którym świat usłyszał niespełna trzy lata temu, gdy zdobył on Grand Prix na prestiżowym Międzynarodowym Konkursie Muzycznym im. Królowej Elżbiety Belgijskiej.

Koncert rozpoczną pełne wigoru dźwięki *Uwertury na orkiestrę symfoniczną* pióra jednej z największych polskich kompozytorek, a zarazem znamienitej skrzypaczki Grażyny Bacewicz. Utwór ten powstał w 1943 roku w okupowanej przez Niemców

Warszawie. I choć okoliczności procesu twórczego wydają się niezwykle przytłaczające, dzieło odznacza się radosnym, żywym charakterem. Stefan Kisielewski odczytał niegdyś jego partyturę jako „iskrzącą się życiem, pędzącą jak na skrzydłach temperamentu rytmicznego”, podkreślając euforyczność wymowy tej kompozycji. Ma ona formę klasyczną, zbudowaną na fundamencie uwertury włoskiej z następstwami części szybka–wolna–szybka. Bacewicz doskonale różnicuje je w przejrzysty sposób pod kątem zarówno tempa, jak i nastroju. Zewnętrzne ogniwa nasycone są bowiem melodyjnym ferworem, który zręcznie okala liryczną część środkową dzieła. Nie sposób nie odczytać nawiązań do muzyki ludowej, zawartych tu dzięki zastosowaniu choćby tzw. pustych kwint. Ze względu na czas powstania utworu niektórzy doszukują się w nim odniesień do dziejów wojennych, inni – koncentrując się na głównym motywie dzieła – kojarzą je z „motywem losu” z V *Symfonii c-moll* op. 67 Ludwiga van Beethovena. Na próżno jednak szukać potwierdzenia owych tez, gdyż Bacewicz, jako zwolenniczka nurtu muzyki absolutnej, najprawdopodobniej nie zawarłaby w uwerturze odwołań do otaczającej ją rzeczywistości. Prawykonanie odbyło się we wrześniu 1945 roku podczas zorganizowanego tuż po wojnie Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej w Krakowie.

Choć w katalogu dzieł Fryderyka Chopina *II Koncert fortepianowy f-moll* op. 21 figuruje jako skomponowany w drugiej kolejności, w rzeczywistości powstał jeszcze przed *I Koncertem fortepianowym e-moll* op. 11, na przełomie 1829 i 1830 roku, a więc w młodzięcym okresie twórczości mistrza. Dzieło oparte jest na formie klasycznej, o czym świadczy między innymi trzyczęściowa budowa oraz tradycyjne kształtowanie schematu allegro sonatowego. Przepełnione romantyczną ekspresją w swej materii, jawi się jako doskonały przykład wirtuozowskiego stylu brillant. Chopin wzorce czerpał też od Johanna Nepomuka Hummła czy Ignaza Moschelesa. Koncert otwiera nastrojowe *Maestoso* prezentujące tematy pełne zręcznych figuracji, ale zawierających w sobie także fragmenty o zabarwieniu kantylenowym. Istotną funkcję pełni środkowa część dzieła, a więc liryczne *Larghetto* utrzymane w charakterze nokturnu. Przyjęło się sądzić, że ogniwo to było dla kompozytora najbardziej osobistą z części koncertu, gdyż powstała pod natchnieniem pierwszej miłości Chopina – uczucia do sopranistki Konstancji Gładkowskiej. Utwór wieńczy porywający, rondowy finał stanowiący kunsztowną stylizację kujawiaka. Rustykalnej aury nadaje mu na przykład zabieg wpisania w partię skrzypiec techniki gry col legno polegającej na uderzaniu drzewcem smyczka o struny, co ma naśladować grę wiejskich muzykantów. Dzięki tego rodzaju rozwiązaniom aparat orkiestrowy, choć niepozorny w zakresie środków, zyskuje na treściwości, nie przysłaniając jednocześnie partii fortepianu

traktowanej przez Chopina niewątpliwie priorytetowo. Prawykonanie dzieła miało miejsce 17 marca 1830 roku na estradzie Teatru Narodowego w Warszawie podczas pierwszego wielkiego koncertu artysty. Przy fortepianie zasiadł wówczas sam kompozytor – jak się okazało – na parę miesięcy przed opuszczeniem ojczyzny na zawsze.

„Najpiękniejsza apokalipsa w historii muzyki” – tymi słowami Alex Ross, a więc jeden czołowych krytyków muzycznych, określił *Become Ocean* – jednoczęściową kompozycję Johna Luthera Adamsa z 2013 roku. By móc w pełni odnieść je do genezy powstania utworu, warto wczytać się w komentarz samego twórcy, podnoszący głos w dotyczącej całej ludzkości kwestii niepokojących zmian w ekosystemie zachodzących wskutek działalności człowieka: „Życie na Ziemi po raz pierwszy wyłoniło się z morza. W miarę topnienia lodu polarnego i podnoszenia się poziomu wód my, ludzie, stajemy przed zagrożeniem, że ponownie możemy dosłownie stać się oceanem”. Woda jest więc synonimem naszego początku, ale i końca. Słowa Adamsa mają odzwierciedlenie w warstwie dźwiękowej utworu – już jego pierwsze brzmienia subtelnie „wyłaniają się” niczym spod tafli. Na przestrzeni całego dzieła kompozytor tworzy atmosferę przywodzącą na myśl oceaniczną głębię. Długie pasma gęstych faktur nasyconych ciepłym tembrem instrumentów dętych przenikają się z delikatnymi jak morska bryza partiami smyczków podsyconych dźwiękami harfy. *Become Ocean* spotkało się z niezwykle entuzjastycznym odbiorem – Adams otrzymał za nie nagrodę Pulitzera oraz Grammy. W 2019 roku na łamach brytyjskiego „The Guardian” uznano ów utwór za jedną z dziesięciu najważniejszych kompozycji stworzonych w XXI wieku.

MARCELINA WERNER-ŚLIWOWSKA

13.10

niedziela, 18.00
NFM, Sala Czerwona

W KRĘGU SZEKSPIRA



Lionel Sow, fot. Łukasz Rajchert

Lionel Sow – dyrygent
Chengpei Gui – fortepian*
Zbigniew Kozera – kontrabas
Tomasz Kaczmarek – fortepian
Chór NFM

Program:

Fryderyk Chopin

Rondo c-moll op. 1 [8']*

Ralph Vaughan Williams (1872–1958)

Three Shakespeare Songs [7']

- I. *Full Fathom Five*
- II. *The Cloud-capp'd Towers*
- III. *Over Hill, Over Dale*

Jaakko Mäntyjärvi (ur. 1963)

Four Shakespeare Songs [12']

- I. *Come Away, Death*
- II. *Lullaby*
- III. *Double, Double Toil and Trouble*
- IV. *Full Fathom Five*

John Tavener (1944–2013)

Song for Athene [7']

Paweł Łukaszewski (ur. 1968)

Two Shakespeare Sonnets [7']

- I. *Like as the Waves*
- II. *Weary with Toil*

George Shearing (1919–2011)

Songs and Sonnets from Shakespeare [15']

- I. *Live with me and Be my Love*
- II. *When Daffodils Begin to Peer*
- III. *It Was a Lover and his Lass*
- IV. *Spring*
- V. *Who Is Silvia?*
- VI. *Fie on Sinful Fantasy*
- VII. *Hey, Ho, the Wind and the Rain*

*Występ w ramach programu NFM Promuje wspierającego młodych artystów z Dolnego Śląska. Program realizowany jest w ramach obchodów dziesięciolecia Narodowego Forum Muzyki.

Pierwszy w nowym sezonie artystycznym koncert Chóru NFM pod egidą i batutą Lionela Sowa wprowadza w świat liryki chóralnej opartej na fragmentach dramatów i wierszy Williama Szekspira. Prezentowana muzyka stylistycznie jest bardzo różnorodna, pochodzi bowiem z różnych zakątków świata. Koncert będzie uczłą dla duszy każdego, kto twórczość chóralną uważa za swoje „być albo nie być”.

Dorobek Ralpha Vaughana Williamsa zajmuje szczególne miejsce w kulturze muzycznej Anglii. Kompozytor ów odegrał w niej rolę odnowiciela. O ile bowiem XIX wiek to czas (podobnie jak na ziemiach polskich) hegemonii paradygmatu twórczości niemieckiej, o tyle sięgnięcie przez Vaughana Williamsa do muzyki ludowej i do dzieł rodzimego renesansu otworzyło nowe perspektywy dla wyspiarskich autorów. Przekroczenie „niemieckości” poprowadziło tego artystę w stronę postimpresjonistycznej modalności, w osiągnięciu której niemałą rolę odegrały studia między innymi u Maurice’a Ravela.

Teksty Shakespeare’a naturalnie odpowiadały narodowym zainteresowaniom kompozytora. Oprócz muzyki do wielu sztuk autora *Burzy* Vaughan Williams stworzył operę opartą na *Wesołych kumoszках z Windsoru. Three Shakespeare Songs*, których wysłuchamy, powstały w 1951 roku. Słowa dwóch pierwszych pochodzą z *Burzy*, a trzeciej – ze *Snu Nocny Letniej*. W *Full Fathom Five* – wyminku nazywanym często „piosenką Ariela” – głosy naśladują dźwięk dzwonów, kreując nastrój podwodnej baśni. Drugi fragment jest ulotną, ale hipnotyzującą refleksją o rozpadzie rzeczy (to słowa Prospera, lecz żyją tu własnym życiem), a trzeci w tanecznym rytmie przypomina słowa wróżki pozostającej na usługach Tytanii.

Fiński kompozytor Jaakko Mäntyjärvi jest dyplomowanym tłumaczem angielskiego. Ponieważ zajmuje się muzyką chóralną od strony wykonawczej, to właśnie ona stanowi główną sferę jego działalności artystycznej. Równie bliskie muszą być mu Szekspirowskie dzieła, które w 1984 roku po raz pierwszy (lecz nie ostatni) opracował muzycznie. Fin sięgnął po wyminki z *Wieczoru trzech króli*, *Snu nocy letniej*, *Makbeta* i *Burzy*. Żałobna, prowadzona w sposób chorałowy *Come Away, Death* pochodzi od błazna Festego. W *Kołysance* śpiewanej przez wróżki do snu zaprasza nie frapującą, taneczną muzyką, ale siły magiczne. Znany z trzeciego z filmów o Harrym Potterze fragment *Double, double Toil and Trouble* wymagał kilku rozszerzonych środków wykonawczych do uzyskania efektu grozy, którą wywołują wiedźmy. Ostatni tekst o

znany nam już *Full Fathom Five*. Mäntyjärvi jeszcze raz przywołał idiom chorałowy, kreując zupełnie inny niż Vaughan Williams, tanatyczny nastrój.

Mistycyzujący kompozytor brytyjski John Tavener pod koniec lat siedemdziesiątych dokonał konwersji z prezbiterianizmu na prawosławie. Jednym z licznych owoców kontaktu z kulturą wschodniej Europy jest *Song for Athene*. Krótki, żałobny utwór stał się popularny po tym, gdy zabrzmiał podczas pogrzebu Księżnej Diany (choć pierwotną adresatką elegii była przyjaciółka artysty o imieniu Athene). Słowa pieśni pochodzą od Matki Tekli, urodzonej w Rosji duchowej przewodniczki Tavenera. Skondensowała ona do krótkich zdań fragmenty z prawosławnej liturgii pogrzebowej oraz z *Hamleta*. Eufoniczna stylizacja na muzykę wschodniego chrześcijaństwa opiera się na ison – stałym dronowym basie.

Paweł Łukaszewski, płodny kompozytor znany przede wszystkim z tworzenia współczesnej muzyki religijnej, sięgnął po sonety Szekspira w 2015 roku (wcześniej w Polsce uczynili to Tadeusz Baird i Paweł Mykietyn). *Like as the Waves*, sonet sześćdziesiąty, dotyczy nieubłaganej władzy czasu nad porządkiem ludzkiego życia. Łukaszewski opracował wiersz w refleksyjnym, a nawet medytacyjnym tonie, w sobie właściwy sposób nadając złożonym współbrzmieniom ekspresyjny wyraz. *Weary with Toil*, w numeracji sonet dwudziesty siódmy, jest wierszem miłosnym i mówi o obrazie najdroższej osoby, powracającym przed oczy zakochanego przed zaśnięciem mimo jego zmęczenia. Muzyka wczytuje się weń bardzo głęboko. W kunsztownej, w pewnym sensie madrygałowej fakturze każda sylaba nacechowana jest niejednoznacznym, ale zaskakująco prawdziwym uczuciem.

Koncert zwieńczy cykl sonetów i innych tekstów z muzyką skomponowaną przez George'a Shearinga, amerykańskiego pianistę jazzowego urodzonego w Wielkiej Brytanii. Shearing, niewidomy od urodzenia, rozpoczął karierę jazzmana jeszcze przed II wojną światową. Później zajął się również wykonawstwem muzyki klasycznej i kompozycją. Teksty Szekspira cieszyły się jego upodobaniem – prezentowany dziś cykl poprzedził inny, o tytule *Music to Hear* (sformułowanie pochodzi z sonetu ósmego). W *Songs and Sonnets* z 1999 roku utwory wykonywane są przez chór, niektóre z akompaniamentem fortepianu i kontrbasu.

Live with me and Be my Love, sielska piosenka (notabene jej autorem jest Christopher Marlowe), doskonale odnalazła się w delikatnym jazzowym idiomie. Tekst *When Daffodils Begin to Peer* pochodzi z *Opowieści zimowej* i cechuje się maksymalną prostotą.

Podobną tematykę prezentuje *It Was a Lover and his Lass* z *Jak wam się podoba*, lecz ta piosenka brzmi zupełnie jak amerykański przebój sprzed czasów rock'n'rolla. *Spring* (*Stracone zachody miłości*) w refleksyjnym tonie przypomina nieszczęsny los rogacza (ang. cuckoo odsyła do cuckoldry). Utrzymana w stylu rozlewnej kołysanki piosenka *Who Is Silvia* pochodzi z *Dwóch Panów z Werony*. Przedostatni utwór, w rytmicznym stylu witalistycznym, oparty jest na zaklęciu z *Wesołych kumoszek*, a wreszcie *Hey, Ho, the Wind and the Rain* (*Wieczór trzech króli*) łączy harmonikę jazzową oraz zwrotkowość szant ze stylizacją barokową.

SZYMON ATYS

17.10

czwartek, 19.00
NFM, Sala Kameralna

BERLIN PIANO TRIO

INAUGURACJA CYKLU KONCERTÓW KAMERALNYCH



Berlin Piano Trio, fot. archiwum zespołu

Berlin Piano Trio:

Krzysztof Polonek – skrzypce

Katarzyna Polonek – wiolonczela

Nikolaus Resa – fortepian

Program:

Joseph Haydn (1732–1809)

Trio fortepianowe C-dur Hob. XV:27 [18']

I. *Allegro*

II. *Andante*

III. *Finale. Presto*

Maurice Ravel (1875–1937)

Trio fortepianowe a-moll [30']

I. *Modéré*

II. *Pantoum. Assez vif*

III. *Passacaille. Très large*

IV. *Final. Animé*

Franz Schubert (1797–1828)

I Trio fortepianowe B-dur op. 99, D 898 [45']

I. *Allegro moderato*

II. *Andante un poco mosso*

III. *Scherzo. Allegro*

IV. *Rondo. Allegro vivace.*



dnoszące sukcesy na całym świecie i cieszące się ugruntowaną reputacją czołowego zespołu kameralnego Berlin Piano Trio istnieje już od dwudziestu lat. Dwie wspólne dekady poświęcone muzyce łączą pianistę Nikolausa Resa, skrzypka Krzysztofa Polonka (koncertmistrza Berliner Philharmoniker) oraz wiolonczelistkę Katarzynę Polonek. Artyści ci poprowadzą wrocławską publiczność przez całkiem odmienne od siebie światy Josepha Haydna, Franza Schuberta i Maurice'a Ravela.

Słuchając utworów reprezentujących w różnych czasach ten sam gatunek, warto zadać sobie pytanie o specyfikę stylu każdego z kompozytorów. W przypadku Josepha Haydna trio – oprócz kwartetu smyczkowego – było tym najczęściej wyzyskiwanym (około trzydziestu utworów). Jedynie w przybliżeniu znamy datę powstania *Tria C-dur* – Haydn prace nad nim podjął prawdopodobnie podczas drugiej wyprawy do Londynu w 1795 roku. Chociaż późniejsza historia gatunku coraz chętniej realizowała paradygmat kameralistyki jako muzycznej rozmowy równych partnerów, Haydn rozumiał mające korzenie barokowe trio fortepianowe jako sonatę, w której dominuje fortepian, a wiolonczeli przypada rola jedynie podkreślania linii basowej. Jest to wyraźnie słyszalne w prezentowanym utworze.

Już w pierwszej części cyklu łatwo dostrzec fakturalną dominację fortepianu. Rola instrumentów smyczkowych oscyluje natomiast pomiędzy dublowaniem go a wprowadzeniem autonomicznych partii. Typowe Haydnowskie allegro sonatowe pozbawione jest kontrastów tematycznych, nie brakuje też ulubionej przez tego kompozytora reprzyzy zwodniczej. Część centralna *Tria* utrzymana jest w układzie prostych wariacji, a forma ta stanowi pretekst do popisu dla skrzypka (wiolonczela musi jeszcze historycznie poczekać na swoje pięć minut). Z kolei rytmicznie porywający finał to tour de force dla pianisty. Rozbudowane przetworzenie lokuje utwór w dojrziałym stylu klasycznym. Pod koniec reprzyzy Haydn jeszcze raz ściąga nad słuchacza przetworzeniowe chmury – by, jak się zdaje, efektownie zamknąć formę sonatową rekapitulacją tematu.

Jedynie trio Maurice'a Ravela ukończone zostało w początkowych tygodniach I wojny światowej. Znanе są późniejsze patriotyczne perypetie tego kompozytora, którego ze względów zdrowotnych nie wcielono do armii, ale tak gorąco pragnął służby wojskowej, iż ostatecznie został kierowcą transportowym. W triu nie słyhać wojny. Zapowiada ono natomiast zainteresowanie, jakie w jego autorze w okresie międzywojnia

budziły klasyczne formy. Dopiero wtedy jednak można mówić o neoklasycyzmie – w *Triu a-moll* nie klarowność, lecz ekspresyjność gra jeszcze pierwsze skrzypce.

Modalny temat otwierający część pierwszą podaje fortepian. Warto zwrócić uwagę na jego charakterystyczny rytm (kompozytor pokreślił nim swoje baskijskie pochodzenie). Opracowywany jest dość klasycznie, a w końcu następuje bardziej statyczny, eteryczny i imitacyjnie rozmnożony temat drugi. Powrót rytmu pierwszego tematu wyznacza początek przetworzenia, najpierw równie leniwego i refleksyjnego, później jednak ogniste dowodzącego przynależności do długiego wieku XIX. Ravel, odnosząc się do nieco innych wzorów niż Mozart i Beethoven, stopił przetworzenie z reprzyż w drugą część formy dwudzielnej. Tytuł kolejnej części – *Pantomim* – nawiązuje do dalekowschodniej formy poetyckiej polegającej na regularnym powtarzaniu wybranych wersów. Użycie tej nazwy przez Ravela zazwyczaj interpretuje się jako łatwo słyszalne w ustępie ciągłe nawracanie dwóch charakterów: tocatowego ósemkowego i bardziej tanecznego, triolowego, które razem brzmią dopiero w codzie. Ponieważ funkcjonalnie jest to scherzo, ma ono również część środkową – obok nowej melodii granej przez fortepian brzmią w partiach instrumentów smyczkowych „stare” motywy.

Trzecia część oparta jest na barokowej formie passacaglii, czyli wariacji ostinatowych o powtarzanej linii basowej. Ravel traktuje ją nowocześnie, nieraz redukując temat do harmoniki lub też pozostawiając stabilną jedynie melodię. Część ta ma głęboki, solenny wyraz. Jakże niezwykle brzmi w jego następstwie rytmicznie złożony, pełen życia finał oparty znów na wzorcu sonatowym. Najważniejszymi cechami podanego przez fortepian pierwszego tematu jest znów rytm oraz potencjał modulacyjny. Majestatyczny, triumfalny temat drugi ma przy nim statyczny charakter. W *Finale* jako żartobliwe wtrącenia funkcjonują też polifonizujące archaizmy.

Po przerwie zabrzmi *Trio B-dur* Franza Schuberta powstałe najpewniej w 1827 lub 1828 roku, a więc w ostatnich,znaczonych śmiertelną chorobą miesiącach jego życia. Jak w przypadku innych „późnych” dzieł kompozytora (np. *Oktet smyczkowy* czy trzy ostatnie *Sonaty fortepianowe*), trio to otrzymało rozległe rozmiary sprzyjające specyficznemu procesowi słuchania. Metaforycznie można je opisać jako romantyczną wędrówkę, brak też w nim śmiertelnej aury. Część pierwszą otwiera temat o charakterze „wędrowniczym” (rytm akompaniamentu). Drugi temat jest odrobinę bardziej kantylenowy. W środkowej części przetworzenia oba tematy natomiast zostały

w imponujący sposób splecione: zanim zabrzmi przebiegająca bez niespodzianek repryza, pierwszy „błądzi” po różnych tonacjach.

Druga część ma charakter lirycznej kołysanki utrzymanej w formie pieśni. Powrót tonacji głównej jest maksymalnie odroczony, znów za pomocą tonalnych wędrówek. Charakter *Scherza* opiera się przede wszystkim na zabiegach harmonicznym i ländlerowej rytmice. Typowy Schubertowski finał jest kalejdoskopowy i nieprzejrzysty formalnie. Temat o klasycznym rysie powraca jedynie dwa razy, natomiast przez cały ustęp jest rozwijany za pomocą pracy motywicznej. Trzykrotnie kompozytor wprowadza metrum trójdzielne w celu urozmaicenia kupletów (powtórzonych z uzgodnieniem na wzór formy sonatowej). Trzeci powrót tematu zaś to fajerwerkowa coda.

SZYMON ATYS

19.10 sobota, 18.00
NFM, Sala Główna

**EMMANUEL PAHUD
& NFM ORKIESTRA
LEOPOLDINUM**
INAUGURACJA SEZONU
NFM ORKIESTRY LEOPOLDINUM



Emmanuel Pahud, fot. Josef Fischnaller

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

Program:

Ernő Dohnányi (1877–1960)

Serenada C-dur na trio smyczkowe op. 10 (oprac. na smyczki D. Sitkovetsky) [25']

- I. *Marcia*
- II. *Romanza*
- III. *Scherzo*
- IV. *Tema con variazioni*
- V. *Rondo*

Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788)

Koncert fletowy d-moll Wq 22 [22']

- I. *Allegro*
- II. *Un poco andante*
- III. *Allegro di molto*

Caroline Shaw (ur. 1982)

Plan & Elevation (oprac. na orkiestrę smyczkową) [17']

- I. *The Ellipse*
- II. *The Cutting Garden*
- III. *The Herbaceous Border*
- IV. *The Orangery*
- V. *The Beech Tree*

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Koncert c-moll na obój i skrzypce BWV 1060R (oprac. na flet i skrzypce) [15']

- I. *Allegro*
- II. *Adagio*
- III. *Allegro*

Podczas koncertu otwierającego nowy sezon artystyczny NFM Orkiestry Leopoldinum wrocławskim artystom towarzyszyć będzie Emmanuel Pahud, jeden z najśłynniejszych wirtuozów fletu. Urodzony w Genewie szwajcarsko-francuski muzyk jest dziś jednym z dwóch pierwszych flecistów Berliner Philharmoniker. Tego wieczoru wykona on koncerty dwóch członków rodziny Bachów, a repertuar uzupełnią nieco młodsze utwory na orkiestrę.

Serenada Ernő Dohnányiego pochodzi z pierwszych lat XX wieku. Jej autora, węgierskiego pianistę, kompozytora i dyrygenta przyćmiły niestety sylwetki twórców, których był duchowym ojcem: Béli Bartóka i Zoltána Kodály. Dohnányi kształcił się w Budapeszcie, gdzie oddziaływały na niego estetyka Brahmsa – który zdążył jeszcze promować jego muzykę – i Liszta, za którego spadkobiercę i następcę był uznawany w całej Europie. Autora *Serenady* uznać trzeba za ofiarę historii politycznej Węgier: naraził się autorytarnemu reżimowi Miklósa Horthyego, a ostatecznie wyklęty został za komunizmu (w 1944 roku uciekł na Zachód). Wyrugowano z pamięci nawet to, iż w czasach nazizmu pomagał muzykom pochodzenia żydowskiego. Ostatecznie los zaprowadził go aż za ocean – został wykładowcą Florida State University.

Dohnányi mimo sympatii do muzyki Bartóka całe życie pozostał romantycznym konserwatystą. Pełną idiosynkratycznego humoru *Serenadę C-dur* z 1902 roku uznaje się za jego pierwsze samodzielne dzieło. *Serenadę*, czyli w założeniu zestaw raczej lekkich, charakterystycznych utworów, otwiera *Marsz*. Mimo pozornie pompastycznego charakteru angażuje on słuchacza licznymi nieregularnościami i synkopami. Liryzm *Romanzy* jest zadziorny, ale rozkwita, zmieniając się w poryw autentycznego uczucia. Pomysłowe *Scherzo* w wysublimowany sposób gra z technikami polifonicznymi, a w *Temacie z wariacjami* sprytnie zharmonizowany temat zdumiewa bogactwem drzemających w nim możliwości. Całość zamyka błyskotliwe *Rondo* w ostatnich taktach nawiązujące do pierwszego ogniwa cyklu. Utworu tego wysłuchamy w opracowaniu na orkiestrę smyczkową, którego autorem jest Dmitry Sitkovetsky.

Powstanie *Koncertu d-moll* najśłynniejszego z synów Bacha datuje się na koniec lat czterdziestych XVIII wieku. Młody kompozytor rozpoczął wówczas służbę na dworze króla pruskiego Fryderyka II. Monarcha, który odegrał główną rolę w pierwszym rozbiórze Polski, był w młodości zapalonym flecistą i animatorem życia muzycznego, a zatrudniony jako dworski klawesynista Bach akompaniował jego grze. Wykonawcą *Koncertu* był raczej nauczyciel króla – partia fletu wymaga bowiem prawdziwej

wirtuozerii. Ciekawostką jest istnienie innej wersji utworu, przeznaczonej na klawesyn z orkiestrą – nie wiadomo, która z nich była pierwotna.

Trzyczęściowy cykl jest mocno zakorzeniony w stylu barokowym. Pierwsze ogniwo ma formę ritornellową, czyli taką, w której temat powraca w różnych tonacjach (zupełnie jak w koncertach ojca klawesynisty). Część druga ma formę pieśni, a także jej wyrazisty charakter – mogłaby naprawdę być śpiewana przez wokalistę; wtedy w ornamentyce jeszcze wyraźniej dostrzegalny byłby wpływ włoskiej opery. Największe wrażenie robi jednak część trzecia – burzliwe i pędzące przed siebie kolejne ritornello. To niezwykle tempo wykonania utrzymuje Pahud na nagraniu utworu z 2016 roku – miejmy nadzieję, że i we Wrocławiu będzie można się cieszyć tak błyskotliwymi pasażami!

Amerykańska kompozytorka Caroline Shaw przedstawia się jako wielbicielka koloru żółtego i zapachu rozmarynu oraz laureatka muzycznego Pulitzera w 2013 roku. Artystka w typowy dla dzisiejszych czasów sposób przeplęta pomiędzy różnymi konwencjami i gatunkami. Wiele jej utworów można usłyszeć w popularnych serialach i filmach (ta sama kompozycja znalazła się na przykład w *Homecoming Beyoncé* i *Tár*). Utwór *Plan & Elevation*, który usłyszymy w wersji na orkiestrę smyczkową, oparty jest na koncepcjach zapożyczonych z architektury. Shaw zwraca szczególną uwagę na dualizm obserwacji planu z lotu ptaka i skupionym na detalu kontemplowaniu realnie ukończonej elewacji. Cykl powstał podczas rezydencji w pałacu Dumbarton Oaks w stolicy Stanów Zjednoczonych z inspiracji jej imponującym ogrodem (wcześniej w jednej ze swoich kompozycji zachwycał się nim Strawiński).

Elipsa, która ma opowiadać o chodzeniu w kółko po ogrodzie w celu oczyszczenia myśli, w pomysłowy sposób łączy motyw zapętlenia z nieustającą zmianą. Dalej brzmi *The Cutting Garden* (chodzi o rośliny hodowane w celu ścięcia do wazonu), w którym Shaw kompiluje motywy swoich wcześniejszych utworów z tematami Ravela i Mozarta. Wstępująca, minimalistyczna linia basowa zderza się tu z tonalnymi fragmentami, dając efekt wzrastania ku ścięciu. *Granica zielna* ma być przejściem od porządku (statyczna faktura symbolizuje ogród francuski) do chaosu. Kolejna część, *Oranżeria*, przywołuje grę światła charakterystyczną dla tego typu pomieszczenia. *Buk* zaś otwiera migotliwe pizzicato później rozwijające się w muzycznie prosty, filmowy niemal obraz dostojnego drzewa.

Emmanuel Pahud powraca w drugiej części koncertu, by z wrocławianami wykonać koncert podwójny Johanna Sebastiana Bacha. Noszący numer 1060 w katalogu dzieł

lipskiego kantora utwór powstał w latach dwudziestych XVIII wieku (a więc może jeszcze w Köthen), a zapisanymi w nim instrumentami solowymi były obój i skrzypce (utwór brzmiał pierwotnie w d-moll). Owa wersja zaginęła, ale przetrwała jej autorska transkrypcja na dwa klawesyny, z której następnie rekonstruowano oryginał, a także opracowanie na flet i skrzypce, które dziś usłyszymy.

Znany utwór otwiera część *Allegro*, której znakiem rozpoznawczym jest „echo” koncertującego instrumentu dętego po pierwszej frazie tematu. Nie ma zaś nic osobliwego w tym, że orkiestrę poprowadzą solowe skrzypce, w tym wypadku należące do Alexandra Sitkovetsky'ego – tak czyniono w XVIII wieku i taki sposób muzycznego „przywództwa” praktykuje NFM Orkiestra Leopoldinum. W bogatej tkance pierwszej części przewija się często motyw czołowy tematu, chociaż pełen refren powraca dopiero na końcu. Warto zwrócić uwagę na dwukrotnie powtórzony zabieg prezentowania tematu głównego przez flet na tle figuracji skrzypiec solo. W *Adagiu* przy akompaniamencie zegarowego „tykania” orkiestry instrumenty solowe prowadzą długi, imitacyjny dialog często wykorzystujący techniki kanoniczne. Związła, lecz wyrazista część trzecia jest technicznie bardzo ciekawa: oprócz zwykłej imitacji znów mamy prezentację tematu przez flet na tle skrzypiec solo, a także fragment, w którym dwa instrumenty realizują dłuższą sekwencję kanoniczną. Można by zażartować, że nic dziwnego – w końcu jest to absolutnie kanoniczne dzieło.

SZYMON ATYS

25.10 piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

FILHARMONIA ^{80^{lat}}
WROCŁAWSKA

JAK ZA DAWNYCH LAT



NFM Filharmonia Wrocławska, fot. Łukasz Rajchert

Michał Klauza – dyrygent
Jakub Jakowicz – skrzypce
Franciszek Kaczyński* – trąbka
Michał Michalski* – fortepian
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

E. Abramian

*Scherzo koncertowe na trąbkę i fortepian** [5']

Władysław Szpilman (1911–2000)

Mała uwertura [7']

Marcin Markowicz (ur. 1979)

*Koncert na skrzypce i orkiestrę*** [40']

Henryk Wars (1902–1977)

I Symfonia [40']

I. *Allegro deciso*

II. *Adagio elegiaco*

III. *Allegretto con grazia*

IV. *Allegro con moto*

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

**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

Kiedyś to było... Nostalgia właśnie tłumaczyć można magnetyzm nazwisk takich autorów, jak Władysław Szpilman czy Henryk Wars. Gdy słuchamy ich piosenek, możemy ulec efektowi złotego wieku, lecz epokę, w której powstały, trudno opisywać jako beztroską. Wspomniani twórcy nie byli również wyłącznie autorami przebojów. Usłyszymy dzieła symfoniczne obu kompozytorów wraz z premierowym *Koncertem* Marcina Markowicza. NFM Filharmonia Wrocławską dyrygować będzie Michał Klauza.

Urodzony w Sosnowcu w rodzinie żydowskiej Władysław Szpilman studiował w latach międzywojennych zarówno w Polsce (Warszawa), jak i za granicą (Wiedeń i Berlin). Do jego nauczycieli należeli pianista Artur Schnabel i kompozytor Franz Schreker. Od 1935 roku do wybuchu II wojny światowej pracował w polskim radiu jako między innymi korepetytor i ilustrator. Jego nieprawdopodobne wojenne perypetie warszawskie znamy z filmu *Pianista* z 2002 roku. Trzeba przyznać, że zdominowały one recepcję polskiego kompozytora, przez co powojenna twórczość wszechstronnego muzyka pozostaje zapomniana. Po 1945 roku Szpilman aż do 1963 zajmował w Polskim Radiu stanowisko kierownika Działu muzyki lekkiej. Skomponował wtedy muzykę do największych przebojów doby socrealizmu: *Czerwonego autobusu*, *Trzech przyjaciół z boiska* czy *Deszczu*. W roku 1961 współtworzył pierwszy festiwal w Sopocie. Gdy stracił stanowisko, zwrócił się przede wszystkim ku koncertowaniu. Ze skrzypkiem, z którym łączyła go jeszcze przedwojenna więź artystyczna, Bronisławem Gimpem, założył Warszawski Kwintet Fortepianowy, koncertując po całym świecie. *Mała Uwertura* pochodzi z 1968 roku, a więc już z czasów, gdy Szpilman prowadził swobodne życie koncertowe. Otwiera ją radosna, kołująca melodia przedstawiona najpierw przez flet, a później przez smyczki. Temat skonstruowany jest w charakterze neoklasycznym. Romantyczny w atmosferze temat drugi usłyszymy grany przez obój z towarzyszeniem harfy. Pojawiają się tu inspiracje przedwojenną piosenką amerykańską lub wspomnienia lipca na Mariensztacie. Obraz przerywa nowy materiał, w którym natarczywy rytm przypomina późniejsze góralskie odkrycia Wojciecha Kilara. Po powrocie lekkiego tematu drugiego następuje fanfarrowa eksplozja. *Uwertura* kończy się w atmosferze dzikich akordów feroce, przypominających niedawno nagraną przez Yulianę Avdeevę suitę kompozytora *Życie maszyn* z 1931 roku. Szpilman jako twórca muzyki „poważnej” to temat dopiero badany przez muzykologów. Jest wiele powodów, dla których nie udało się temu artyście wejść do grupy kanonicznych autorów, i żaden nie jest dziś przekonujący.

Uwertura wystąpi w roli... uwertury do premierowego utworu autorstwa Marcina Markowicza. Oto kolejny wszechstronny muzyk: jest zarówno skrzypkiem, jak i kompozytorem, a ponadto organizatorem życia muzycznego. W przeszłości pełnił funkcję koncertmistrza NFM Filharmonii Wrocławskiej, a od 2019 roku zasiada w pierwszym skrzypcowym pulpicie Orkiestry Polskiego Radia w Warszawie. To jednak nie wszystko, jeśli chodzi o współpracę z filharmonią stolicy Dolnego Śląska: Markowicz współzakładał rezydujący w NFM Lutosławski Quartet oraz przeznaczony dla młodych muzyków projekt Akademia Orkiestrowa NFM. Ponadto w programach koncertów we Wrocławiu często pojawiają się jego kompozycje. Koncert na skrzypce i orkiestrę gra zaś rolę wyjątkową: to utwór zamówiony z okazji osiemdziesięciolecia Filharmonii we Wrocławiu.

Wykonawcą partii solowej będzie Jakub Jakowicz – uczeń swego znamienitego ojca, Krzysztofa, oraz Tadeusza Wrońskiego, który grał ze Szpilmanem we wspomnianym kwintecie. Krzysztof Jakowicz był również nauczycielem Marcina Markowicza. Innym profesorem kompozytora był Roman Totenberg mieszkający w Stanach Zjednoczonych, który przed wojną koncertował z twórcą *Uwertury*. Jak widać, *Koncert na skrzypce i orkiestrę* z pewnością powstał jako wynik długiej znajomości i porozumienia. Stwierdzenie, iż wszyscy muzycy to jedna rodzina, nie jest więc żartem. Trudno sobie wyobrazić, by mogło być inaczej.

Po przerwie zabrzmi *Symfonia* kompozytora, który, tak jak Szpilman, kojarzony jest przede wszystkim z piosenkami popularnymi – Henryka Warsa. Wars w podobnym czasie, co omawiany już artysta, studiował w warszawskim konserwatorium, chociaż zaczynał na Akademii Sztuk Pięknych. Jak on, był też pochodzenia żydowskiego. Wars przed wojną zajmował się pisaniem muzyki lekkiej, kabaretowej i filmowej, a także dyrygenturą. Jego piosenki z reguły znane są z filmów, na przykład *Miłość ci wszystko wybaczy* (*Szpieg w masce*), *Zimny drań* (*Pieśniarz Warszawy*) czy *Tylko we Lwowie* (*Włóczędzy*). Losy wojenne Warsa wręcz proszą się o porównanie do losów Szpilmana: twórca *Symfonii* walczył w kampanii wrześniowej, a potem uciekł z niewoli niemieckiej do Lwowa, gdzie założył zespół rozrywkowy z Eugeniuszem Bodo. Znalazł się w armii Andersa, co poprowadziło go przez Iran i Bliski Wschód do Włoch. W 1947 roku wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, do Los Angeles. Tam został kompozytorem filmowym i pisał muzykę przede wszystkim do westernów. *Symfonię* odkryto, wraz z kilkoma innymi autonomicznymi kompozycjami symfonicznymi, dopiero w 2002 roku, prawykonano w Łodzi w 2005, a nagrano w roku 2017. Polską Orkiestrą Radiową, podobnie jak dzisiejszym koncertem, dyrygował wtedy Michał Klauza.

Tymczasem utwór został napisany w roku 1949, a więc w czasie, gdy Henryk Wars nie był jeszcze Henrym Varsem, płodnym twórcą ścieżek dźwiękowych wielu filmów.

Pierwsze ogniwo symfonii otwiera temat o modulacyjnym charakterze, ale stabilnym rytmie, którego znakami rozpoznawczymi są wstępująca gama i trzy powtórzone dźwięki. Po kilku minutach wymowa ta łagodnieje. Najbardziej wyrazistym momentem grupy drugiego tematu jest duet fletowy, znów oparty na specyficznym rytmie, przejęty później przez smyczki. Przetworzenie jest momentem wyciszenia, podczas którego dobiegają słuchacza jedynie krótkie wzloty muzyki. Repryzie, zamiast stopniowego wyciszania, towarzyszy majestatyczne zakończenie.

Przejmująca część druga *Symfonii*, opisana słowem „elegiaco”, ma formę pozbawioną kontrastów. Żałoba objawia się tu raczej „obiektywną” wzniosłością narracji podróżującą pomiędzy momentami pogodniejszymi i kontemplatywnymi. Część trzecia mocno nawiązuje do idiomu neoklasycznego i do gatunku menueta. Oddziałuje przede wszystkim swoim gorsetem rytmicznym. Ogniwo czwarte oparte jest na ciekawym rozwiązaniu: główny temat (spodziewamy się ronda) zostaje szybko porzucony na rzecz motywu pobocznego, który rozwijany jest aż do majestatycznego zakończenia. *Symfonię* Warsa charakteryzuje ciekawy balans pomiędzy elementami późnego romantyzmu i neoklasycyzmu, a także błyskotliwa instrumentacja. Można doszukiwać się tu inspiracji muzyką kompozytorów francuskich czy Karola Szymanowskiego, ale takie dywagacje zazwyczaj odwracają uwagę od prawdziwego bohatera wieczoru. I znów, jak w przypadku Szpilmana – jest wiele powodów, dla których Wars nie stał się uznanym symfonikiem, ale żaden nie jest dziś przekonujący.

SZYMON ATYS

27.10 niedziela, 18.00
NFM, Sala Główna

MILLE AFFETTI

INAUGURACJA SEZONU WROCŁAWSKIEJ ORKIESTRY BAROKOWEJ



Bruno de Sá, fot. Clemens Manser

Jarosław Thiel – wiolonczela, prowadzenie

Bruno de Sá – sopran

Wrocławska Orkiestra Barokowa

Program:

Joseph Haydn (1732–1809)

Symfonia G-dur Hob. I:8 „Le soir”

I. *Allegro molto* [6']

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Exultate, jubilate KV 165/158a (wersja salzburska, 1779) [15']

Adagio i Fuga g-moll KV 404a (fuga wg *Fugi fis-moll* BWV 883 J.S. Bacha) [6']

Betracht dies Herz und frage mich – aria z kantaty *Grabmusik* KV 42/35a [5']

Luigi Caruso (1754–1823)

In mezzo a mille affanni – aria z opery *Il fanatico per la musica* [6']

Domenico Cimarosa (1749–1801)

Preces meae z *Requiem g-moll* [3']

Luigi Cherubini (1760–1842)

No non cercar per ora oraz *La gran vendetta ancora* – recytatyw i aria z opery

Mesenzio, re d'Etruria [5']

Wolfgang Amadeus Mozart

Uwertura do opery *Mitrydates, król Pontu* KV 87 [6']

Felice Alessandri (1747–1798)

Se possono tanto due luci vezzose – aria z opery *Alessandro nell'Indie* [6']

Franz Ignaz Beck (1734–1809)

Uwertura do opery *L'isle déserte* [6']

Johann Friedrich Reichardt (1752–1814)

Voi sacre piante – recytatyw z opery *Andromeda* [4']

Deh! soccorsi o padre – aria z opery *Andromeda* [6']

Koncert promujący płytę *Mille Affetti* wydaną przez Warner Classic & Erato

„In mezzo a mille affanni / Fremo, deliro...

(Pośród tysiąca trudności, trzęsę się, mdleję...)”

Słów, które wypowiada Lindoro, bohater *Il fanatico per la musica* – komicznej opery Luigiiego Caruso z 1781 roku – prawdopodobnie nie należy traktować dosłownie. Gdy Bruno de Sá poszukiwał pomysłów na swój drugi solowy album, fragment ten wyjątkowo go poruszył. Zafascynowany przez lata dramatycznym potencjałem barokowego sopranu męskiego postanowił sięgnąć po muzykę epoki Mozarta cechującą się nowym rodzajem intensywnością, bezpośrednią ekspresją emocjonalną oraz językiem muzycznym niemieszczącym się w dotychczasowych konwencjach operowych, a obejmującym zarówno sacrum, jak i profanum. Wydaje się, że zawierając w tytule słowo „mille”, artysta trafił w punkt: grają tu uczucia o tysiącu odcieni.

„Trzeba jednak przyznać, że *affanni* [‘trudności’] to słowo, które niekoniecznie chce się mieć w tytule albumu” – śmieje się de Sá. „Lepiej brzmi *affetti* [‘uczucia, emocje’]”. Tytułowe emocje znajdują wyraz w partiach wokalnych o wymaganiach i skali niemających w historii muzyki precedensu; tworząc dla kastratów właśnie, kompozytorzy z końca XVIII wieku mogli nieskrępowanie oddać głos swojemu natchnieniu. „Jestem sopranistą, więc ludzie zakładają, że będę śpiewać muzykę barokową – Vivaldiego, Händla itd.” – mówi de Sá. „Oczywiście uwielbiam ten repertuar. Ale śpiewam Mozarta od pierwszego roku studiów i epoka klasyczna zawsze była mi bliska. Uznałem, że to dobry moment na eksplorację różnych możliwości muzycznych, a do tego ten okres w sztuce szczególnie do mnie przemawia – pod względem emocjonalnym, muzycznym i technicznym”.

Inaugurujący sezon Wrocławskiej Orkiestry Barokowej koncert rozpocznie wykonanie pogodnego pierwszego ogniwa *Symfonii G-dur* nr 8 Josepha Haydna. Dzieło noszące tytuł „Wieczór” to jedna z trzech jego symfonii mających obrazować pory dnia. Muzycy nagrali je wszystkie na nominowanej do Fryderyka płycie z 2011 roku. Napisane dla księcia Esterházyego dzieło powstało w 1761 roku, a więc – wbrew swojemu tytułowi – w okresie stanowiącym świt stylu klasycznego w muzyce. Będzie to zatem znakomity wstęp do repertuaru pochodzącego z epoki, która tak fascynuje Brunona de Sá.

Śpiewak zacznie od *Exsultate, jubilate* – radosnego solowego motetu, który Mozart napisał w Mediolanie na krótko przed swoimi siedemnastymi urodzinami dla wielkiego

kastrata Venanzia Rauzziniego. Utwór ten nie wymaga rozległego wprowadzenia. Dla de Sá ma on szczególnie osobisty charakter, gdyż został mu przedstawiony przez jego nieżyjącego już mentora, klawesynistę Nicolau de Figueiredę: „Nicolau powiedział: »Musisz to zaśpiewać! Mozart napisał to dla twojego głosu!«”.

Gdy młody Mozart odkrywał muzykę Johanna Sebastiana Bacha, być może również pomyślał, że ów komponował specjalnie dla niego. W twórczości autora *Don Giovanni* wielokrotnie napotykamy wyraźne ślady zakorzenienia w dokonaniach lipskiego kantora. Istnieją jednak utwory, w których Mozart łączy niejako siły ze swoim mistrzem – to jego opracowania wybranych fug Bacha na zespół kameralny. Podstawą *Adagia* i *Fugi g-moll* była *Fuga fis-moll* z II tomu *Das Wohltemperierte Klavier*, którą Mozart uzupełnił o autorskie preludium.

Kolejno zabrzmiał anielska aria z przeznaczonej na okres Męki Pańskiej kantaty *Grabmusik*. Uważa się, że premiera tego utworu miała miejsce w katedrze w Salzburgu w Wielkanoc 1767 roku, co dobitnie pokazuje, że jedenastoletni wówczas autor był naprawdę genialnym chłopcem – potrafił wyrażać emocje dojrzsze, niż sugerowałby to jego wiek. Pierwszą część wieczoru zakończy wspomniana już aria z opery Luigiego Caruso, z której de Sá zaczerpnął pomysł na tytuł płyty nagranej wraz z Wrocławską Orkiestrą Barokową i Chórem NFM.

Druga część koncertu wprowadzi nas najpierw w świat twórczości Domenica Cimarosy. Skomponował on swoje *Requiem* w 1787 roku na carskim dworze w Petersburgu, gdzie Katarzyna II zatrudniała wielu muzyków, głównie włoskich. W mrocznej atmosferze tego żałobnego dzieła sopranowe solo *Preces meae* jawi się niczym niespodziewany promień słonecznego światła; zabieg genialny, bardzo w stylu Cimarosy – płodnego neapolitańskiego dramaturga, autora ponad dziewięćdziesięciu oper. Z Neapolu zaraz potem przeniesiemy się do Florencji. Artyści sięgną po operę seria Luigiego Cherubiniego z 1782 roku, *Mesenzio, re d'Etruria*. Cherubini jest najbardziej znany z osiągnięć późniejszego okresu swojej kariery prowadzonej we Francji, gdzie konkurował z młodym Berliozem. Wcześniej spotykamy go jednak w roli ambitnego, młodego rywala Mozarta (Cherubini był tylko cztery lata młodszy), piszącego z olśniewającym poletem teatralnym. „To przepiękna scena” – mówi de Sá. „Zaczyna się bardzo łagodnie – ale spokój zaraz mija! Cały utwór to jedno wielkie emocjonalne crescendo”.

I tak jak włoski okres działalności Cherubiniego bywa zapominany, tak pomija się czasem pobyt Wolfganga Amadeusa Mozarta w Italii. Powszechnie znanym epizodem z włoskich wojaży jest jedynie spisanie przez niego ze słuchu słynnego *Miserere*

Gregoria Allegriego. Austriak podczas swojej pierwszej podróży przede wszystkim koncertował, znajdował jednak czas również na kompozycję. Gdy jako niespełna czternastolatek w połowie października 1770 roku dotarł do Mediolanu, rozpoczął pracę nad operą *Mitrydates, król Pontu*. Utwór miał premierę w tamtejszym Teatro Regio Ducale już drugiego dnia Bożego Narodzenia. Wrocławska Orkiestra Barokowa wykona z niego uwerturę. Przepiętną ją cudowna lekkość, której ważnym nośnikiem w środkowym, wolnym fragmencie jest charakterystyczny, kulejący jakby puls – tzw. rytm lombardzki.

Felice Alessandri był kolejnym, obok Cimarosy, Włochem na dworze carycy Katarzyny. Droga Alessandriego z neapolskiego konserwatorium do Petersburga była długa i kręta, a obejmowała przystanki w całym szeregu najważniejszych ośrodków kulturalnych ówczesnej Europy. Jego opera *Alessandro nell'Indie* miała premierę w Genui w 1780 roku – w tej poruszającej arii indyjski król Porus ujawnia wrażliwą duszę. „Śpiewowi towarzyszą tutaj wyłącznie smyczki, a aria ma bardzo miękkie, delikatne frazowanie, który zawsze mnie zachwycił” – przyznaje Bruno de Sá. Po burzach, fajerwerkach i namiętnościach recitalu utwór ten stanowi jego cudownie delikatne zakończenie.

Po krótkiej wycieczce przez rwącą niczym potok Sturm und Drang uwerturę autorstwa współczesnego Haydnowi, a urodzonego w Mannheimie Franza Ignaza Becka dotrzemy do pięknego i pełnego inwencji ronda, które dla postaci Perseusza w heroicznej operze *Andromeda* skomponował Johann Friedrich Reichardt. Dzieło to były uczeń Immanuela Kanta oraz artystyczny spadkobierca Mozarta i Glucka stworzył w 1788 roku. Przebywał wówczas w stolicy Prus, Berlinie, gdzie piastował posadę dworskiego kapelmistrza i na pewno miał okazję zetknąć się z pracującym tam przez krótki czas wspomnianym już Felice Alessandrim.

Muzyka epoki klasycznej z łatwością trafia do ludzkich serc. „Na tym polega jej piękno” – mówi de Sá. „Opowiadając o *Mille Affetti* – tysiącu uczuć lub emocji – nie wyobrażałem sobie, że może to być coś nieruchomego czy może niezmiennego. Program buduje kilka niezwykle wirtuozerskich kompozycji, nigdy jednak praca nad nimi nie była męcząca – wykonywanie ich to po prostu wielka radość! Mam nadzieję, że słuchacze czują moją frajdę – i sami także czerpią z tego albumu przyjemność”.

**ESEJ AUTORSTWA RICHARDA BRATBY'EGO Z BOOKLETU DO PŁYTY *MILLE AFFETTI* ROZSZERZONY
O UTWORY Z PROGRAMU KONCERTU W SALI GŁÓWNEJ NFM, OPISANE PRZEZ BARNABĘ MATUSZA**

31.10

czwartek, 19.00
NFM, Sala Czerwona

TRANSFIGURATION



Olga Pasiecznik, fot. Andrzej Świetlik

Olga Pasiecznik – sopran
Radosław Pujanek – skrzypce
Andrzej Ciepliński – klarnet
Tomasz Daroch – wiolonczela
FudalaRot Duo:
Wojciech Fudala – wiolonczela
Michał Rot – fortepian

Program:

Virko Baley (ur. 1938)

Treny III na wiolonczelę solo [23']

I. –

II. (In memoriam: Boris L.)

III. (In memoriam: Larysa B.)

IV. (In memoriam: Lidia B.)

V. –

VI. –

Intermezzo

VII. –

Envoi: (In memoriam: Bruce A.)

Treny IV na sopran i dwie wiolonczele [20']

Introitus (wokaliza)

I. (Tren 16)

II. (Tren 9)

III. (Tren 2)

IV. (Tren 16)

V. (Tren 1)

(Kontynuacja Trenu 1)

Postludium (Tren 1)

Envoi

Johannes Brahms (1833–1897)

I Sonata G-dur na skrzypce i fortepian op. 78 (wersja na wiolonczelę i fortepian:

Joseph Klengel) [22']

I. *Vivace, ma non troppo*

II. *Adagio*

III. *Allegro molto moderato*

Jörg Widmann (ur. 1973)

Sieben Abgesänge auf eine tote Linde na sopran, klarnet, skrzypce i fortepian [20']

Olga Pasiecznik – sopran
Radosław Pujanek – skrzypce
Andrzej Ciepliński – klarnet
Tomasz Daroch – wiolonczela
FudalaRot Duo:
Wojciech Fudala – wiolonczela
Michał Rot – fortepian

T*ransfiguration* – czyli przemienienie – odsyła do mistycznego wydarzenia opisanego w Nowym Testamencie. Na pierwszy rzut oka żałobny program koncertu wydaje się przeczyć tej majestatycznej scenie. Czy przemienienie nastąpi? Na to pytanie odpowiedzą nam polsko-ukraińska sopranistka Olga Pasiecznik oraz pięcioro towarzyszących jej instrumentalistów.

Amerykański kompozytor i dyrygent Virko Baley urodził się w leżącym w okolicy Lwowa Radziechowie (wówczas jeszcze w granicach Polski). W wyniku długiej wojennej tułaczki rodzina artysty trafiła ostatecznie do Bawarii, skąd Baley wyruszył na studia do Kalifornii. Jednak dopiero pustynny stan Nevada stał się jego zawodową ojczyzną. W swojej karierze kierował orkiestrą i operą Srebrnego Stanu, ponad cztery dekady prowadził też zajęcia na tamtejszym uniwersytecie. Jako wykładowca cieszył się renomą eksperta w sprawach muzyki Związku Radzieckiego. Z kolei jego kompozycje cechuje fuzja modernistycznych pierwiastków wschodnioeuropejskich i amerykańskich.

Treny na dwie wiolonczele i sopran ukończone zostały w 1997 roku. Olga Pasiecznik była pierwszą wykonawczynią tego trwającego ponad godzinę cyklu i nagrała go w 2002 roku z wiolonczelistami Natalią Khomą i Surenem Bagratunim. Dzieło to powstało z czterech różnych pod-cykli. Pierwszą i trzecią grupę stanowią utwory na wiolonczelę solo, a drugą – treny na dwie wiolonczele. W księdze czwartej obok instrumentów pojawia się głos solowy. Wykorzystane tam teksty okażą się znane sporej części publiczności – w polskiej tradycji literackiej domyślną bohaterką podjętego przez Baley gatunku jest wszakże Orszulka Kochanowska. Kompozytor opracował fragmenty czterech z wierszy jej ojca: trenów 16., 9., 2., i 1. Narracja utworów oparta jest na jednostajnych w wyrazie, żałobnych, powolnych śpiewach i tragicznych dopowiedzeniach wiolonczeli. Gdy dodamy do tego utwory bez głosu, otrzymamy lamentacyjny rytuał, który – niestety – okazał się ostatnio w Ukrainie aż nazbyt adekwatny do rzeczywistości.

Jako instrumentalne interludium – chociaż trudno traktować utwór podobnej rangi w ten sposób – zabrzmiała *Sonata G-dur* na skrzypce z fortepianem, napisana przez Johannesa Brahmsa (w roli skrzypiec wystąpi wiolonczela). Opublikowany w 1879 roku cykl, pierwszy z trzech w dorobku tego kompozytora, pochodzi z okresu największego rozkwitu jego kariery. W tym czasie mógł on sobie pozwolić na artystyczną niezależność wedle swego motta „Frei aber Einsam”. Punktami odniesienia są tu niedawno ukończone dwie pierwsze symfonie, którymi twórca *Ein Deutsches Requiem* dowiódł oczekiwanego przez publiczność mistrzostwa, oraz tworzony niemal jednocześnie z sonatą, słynny *Koncert skrzypcowy D-dur*. *Sonatę* można uważać nawet za jego kameralny „rewers”.

Temat pierwszej części to pastoralna w duchu melodia brzmiąca na tle fortepianowego chorału. Forma allegra jest tu podręcznikowa: drugi temat, który można by nazwać muzyczną emanacją Dobra, wchodzi wedle reguł w tonacji dominanty, a potem toniki. Chociaż synkopowany epilog może dawać wrażenie przetworzenia, to jednak dopiero reminiscencja tematu (co nietypowe, w tonacji głównej) jest jego właściwym początkiem. W części drugiej w fascynujący sposób spotkają się dwa typowe muzyczne charaktery: kołysanka i marsz żałobny. Psychoanaliza mówiłaby tu o ich tajemnym pokrewieństwie, lecz jaki jest efekt tego muzycznego spotkania? W finale rozpoznamy powrót tematu kołysanki, ale i charakterystyczny motyw rytmiczny tematu pierwszej części. Mając na celu integrację cyklu, Brahms zastosował bowiem materiał wykorzystany w dwóch pieśniach ze swojego op. 59: *Nachklang* i *Regenlied*. To właśnie temat ronda, dzięki któremu cykl zyskał przydomek *Regensonate*.

W trzecim punkcie programu przyjdzie nam powrócić z lirycznych obrazów Brahmsowskich do tematyki lamentu i śmierci. Stanie się to za sprawą *Siedmiu lamentów nad martwą lipą* Jörga Widmanna. Działający współcześnie niemiecki kompozytor studiował u wielu znamienitych postaci muzyki XX wieku: w poczet jego nauczycieli wliczają się między innymi Hans Werner Henze, Heiner Goebbels i Wolfgang Rihm. Szerokie zainteresowania kompozytorskie Widmanna łączy potrzeba dialogu z największymi niemieckimi klasykami – w najpopularniejszym utworze często granego w NFM kompozytora, *Con brio*, wyraźnie brzmią odniesienia do twórczości Ludwiga van Beethovena.

Cykl lamentów z 1997 roku zainspirowany został wydarzeniem, jakie miało miejsce rok wcześniej w Münsing nad Starnberger See w południowej Bawarii. Podczas pewnego koncertu szalała potężna burza, a w miejscowy pomnik przyrody uderzył

piorun i spalił drzewo. Wydarzenie to poruszyło żyjącą w tej miejscowości pisarkę Dianę Kempff (córkę sławnego pianisty). Narodził się pomysł, by w rocznicę wydarzenia prawykonane zostało requiem dla lipy z muzyką Widmanna do słów poetki. Ostatecznie Widmann wykorzystał urywki i strzępy oryginalnych wierszy.

Pierwsze ogniwo cyklu jest medytacją nad momentem śmierci – stąd w tej muzyce gra z efektem tykania zegara. O drugim elemencie kompozytor pisze, iż stanowi akt wywołania upragnionego deszczu, który jednakowoż prowadzi do katastrofy. Jedynie rozbudowanej części trzeciej kompozytor nadał tytuł: *Taniec dusz umarłych*. Zwrócił też uwagę na chromatykę, która wraz rytmem odsyła z wesołej Bawarii do dekadenskiej stolicy Austrii. Do wiedeńskiego ekspresjonizmu jeszcze mocniej nawiązuje część czwarta opowiedziana z perspektywy drzewa. Piąte ogniwo zaś, dla kontrastu, odsyła do prostoty ludowego autentyku – w folklorze często odnajdujemy przecież treści odpowiadające tematyce cyklu. W części szóstej mamy do czynienia z melorecytacją na tle szerokich klasterów fortepianu i bardzo wysokiego rejestru klarnetu. Ostatni fragment przywołuje rzadziej używane znaczenie słowa *Abgesang* – nie tylko epilog, ale i łabędzi śpiew. Jego narratorką jest dusza. Jakie jawia tajemnice?

SZYMON ATYS

Organizator: NFM – instytucja kultury współprowadzona przez:



Wrocław miasto spotkań



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



DOLNY
ŚLĄSK

Mecenas NFM:

STRABAG
WORK ON PROGRESS



Mecenas
Edukacji NFM:

Partner
strategiczny NFM:

LOKUM
EVELOPER



Partnerzy NFM:



Mineral Zdrój

FANUC

CRÉDIT AGRICOLE
EFL LEASING

Partnerzy medialni NFM:

TVP
KULTURA

polmic.pl

www.wroclaw.pl

RADIO
WROCLAW

Presto

POLSKIE
RADIO

dwójka
POLSKIE RADIO

Chopin
POLSKIE RADIO

ram
w dobrym tonie