

NFM *10^{lat}*

*Omówienia
koncertów*

listopad
2024

3.11 niedziela, 12.30
NFM, Sala Kameralna

PRELUDIUM DESZCZOWE – MATINÉE



Nazarii Stasyshyn, fot. Karol Adam Sokołowski

Nazarii Stasyshyn – fortepian

Program:

Ferenc Liszt (1811–1886)

Sonata fortepianowa h-moll S. 178 [30']

Fryderyk Chopin (1810–1849)

Polonez A-dur op. 40 nr 1 [6']

Preludium Des-dur op. 28 nr 15 „Deszczowe” [6']

Wiktor Kosenko (1896–1938)

Poème-Legend op. 12 nr 1: *Con afflizione* [2']

Borys Latoszyński (1895–1968)

Suita Szewczenkowska op. 38 (wybór) [10']

Preludium nr 1: *Andante sostenuto*

Preludium nr 3: *Moderato con moto e sempre ben ritmico*

Podczas pierwszego wydarzenia z cyklu *Matinéés* w NFM wystąpi Nazarii Stasyshyn. Dwudziestoletni pianista pochodzi ze Lwowa. Od czasu agresji Rosji na jego ojczysty kraj mieszka we Wrocławiu i właśnie ukończył naukę w tutejszej Państwowej Szkole Muzycznej II stopnia im. Ryszarda Bukowskiego w klasie Michała Rota. Jego dorobek obejmuje sporo nagród w polskich konkursach muzycznych, a repertuar – między innymi raczej nieznaną w Polsce, interesujące kompozycje ukraińskich kompozytorów.

Pierwszą część koncertu w całości wypełni jednak „zachodnia”, kanoniczna kompozycja. Będzie to jeden z dwóch nawiązujących do gatunku sonaty utworów Ferenc Liszta. Pierwszy, tzw. *Sonata dantejska*, ze względu na improwizatorski charakter jest w zasadzie fantazją. Drugi, młodszy, powstawał na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku w Weimarze, gdzie kompozytor próbował swoich sił jako twórca orkiestrowy. *Sonata h-moll* ma wyjątkową formę, kluczową zarówno dla rozwoju indywidualnego twórcy poematu symfonicznego, jak i dla całej muzyki europejskiej. Poszczególne fragmenty jednoczęściowej *Sonaty* zdają się bowiem odgrywać podwójną rolę: jako elementy tradycyjnego cyklu sonatowego oraz samej formy sonatowego allegra. Żadna z części dzieła nie jest jednoznaczna – i to jest nośnikiem „romantyczności” dzieła.

Jak więc słuchać tego karkołomnego wykonawczo utworu? Otwiera go niepokojący wstęp piano, który prezentuje podstawowy materiał muzyczny (niektórzy wywodzą zeń wszystkie główne motywy *Sonaty*). Rozbudowana grupa pierwszego tematu ma dramatyczny wyraz, temat drugi (*Grandioso*) natomiast jest majestatyczny, potężny i konsonansowy. Powrót pierwszego sugeruje początek przetworzenia. Spokojny charakter fragmentu wskazuje na funkcję części wolnej. Po krótkiej kadencji słyszymy ustęp wirtuozowski, a potem recytatyw. Może to środkowa część formy pieśni? Dalej Liszt rozstrzuja jeszcze jeden tak rozumiany kuplet, oparty głównie na drugim temacie. Wreszcie (po przypomnieniu wstępu!) rozpoczyna się dynamiczna fuga (scherzo?). Repryza-finał jest poprowadzona tradycyjnie. Grupa drugiego tematu rozbudowana jest o kolejne przetworzeniowe perypetie. Koda przywołuje pokrótce wszystkie pojawiające się w utworze nastroje, po czym zagadkowo gaśnie we wspomnieniu motta.

Polonez A-dur op. 40 nr 1 Fryderyka Chopina jest jedną z najbardziej znanych na świecie kompozycji. Powstał w 1838 roku w bezpośredniej bliskości chronologicznej słynnego, acz nieszczęśliwego wyjazdu na Majorkę. Recepcja utworu krąży wokół skojarzeń z rycerskością i heroizmem. Nie jest to oderwane od dźwiękowej rzeczywistości. Majestatyczny obraz malują tu kontrastujące z główną melodią odbicia w niskich rejestrach, gęste repetycje akordów i tonalna stabilność. W części środkowej słyszymy wyrazistą melodię i tryle, które odczytywano jako terkot wojskowego werbla. Zupełnie inny koloryt ma *Preludium Des-dur*, o którym wiemy na pewno, że powstało już na największej wyspie archipelagu Balearów. Słynna miniatura w charakterze nokturnu zyskała swój przydomek dzięki formatwórczemu ostinatu przypominającemu krople deszczu oraz narracji formy, którą można interpretować jako przejście burzy. Podobnie jak w przypadku „wojskowego” poloneza określenie „preludium deszczowe” nie pochodzi od kompozytora, który zdecydowanie unikał definiowania treści swoich utworów. Słuchając *Preludium*, wolno jednak podziwiać i formę, i treść, którą każdy słuchacz usymbolizuje według swojej własnej interpretacji.

Po Chopinie przyjdzie czas na dwóch twórców ukraińskich. Wiktor Kosenko pierwsze lekcje fortepianu odbył w stolicy Kraju Nadwiślańskiego, jednak wybuch I wojny światowej zdecydował o podjęciu studiów w Petersburgu, w którym zresztą się urodził. Po tym czasie przeniósł się w rodzinne rejony: najpierw działał w Żytomierzu, a później w Kijowie. Chociaż pozostawał pod wpływem głównego nurtu późnoromantycznej muzyki rosyjskiej z jej niezbywalnym liryzmem, w swej twórczości wykorzystywał ukraińskie i mołdawskie motywy folklorystyczne. Dwa *Poematy-Legendy* Kosenki,

skomponowane w Żytomierzu w roku 1921, przypominają wczesne utwory Skriabina, do określenia których Rosjanin jeszcze słowa „poemat” nie używał. Wysłuchamy pierwszej z miniatur. Rzadkie wyrażenie wykonawcze „con afflizione” (‘z żalem’) wprowadza w nastrój melancholijnej reminiscencji. Dźwiękowym jej odpowiednikiem jest trzykrotnie brzmiący temat najpierw bezwiednie błędzący w wysokim rejestrze, a później drastycznie spadający, jak gdyby w wyrazie konfrontacji z utratą. W tym nastroju utrzymany jest cały utwór, co z jednej strony jest typowe dla epoki, a z drugiej tragicznie wpasowuje się obecną sytuację narodu ukraińskiego.

Niemal rówieśnikiem Kosenki, choć dużo bardziej wpływowym, był Borys Latoszyński. Urodził się on we wspomnianym Żytomierzu. Obaj artyści mieli szansę poznać się w Kijowie, bo właśnie w stolicy USRR spędził Latoszyński swoje życie zawodowe z wyjątkiem kilku lat w Moskwie, gdy ukraińskie miasto podczas II wojny światowej znalazło się za linią frontu. Latoszyński uznawany jest za założyciela rodzimej tradycji symfonicznej. Kompozytorsko bardziej od Kosenki radykalny, spotykał się z krytyką kapłanów normatywnej estetyki radzieckiej zarówno przed, jak i po wojnie.

Latoszyński z wykształcenia nie był pianistą, choć zdarzało mu się działać w tej funkcji. *Suita Szewczenkowska* – jeden z kilku jego utworów na fortepian solo – powstała w 1942 roku i jest dziełem nieukończonym, a więc nieopusowanym. Miniatury wchodzące w jej skład znamy dziś pod tytułem 3 *Preludia* op. 38. Pierwotnie wydane zostały w 1944 roku w zbiorze utworów poświęconych Szewczenkowi i niewątpliwie miały znaczenie patriotyczne w czasie, gdy bój o ukraińskie ziemie toczyły Związek Radziecki i Trzecia Rzesza. Poetycką inspirację kompozycji można dostrzec w wydaniu op. 38 z lat siedemdziesiątych: każdemu z preludiów towarzyszy fragment liryki. Pierwsze z preludiów opatrzone fragmentem wiersza *Słońce zachodzi, ciemnieją góry* (Сонце заходить, гори чорніють...) wyrażającym tęsknotę za ziemią ukraińską. Rozwijana w wierszu patriotyczna melancholia znalazła perfekcyjne odzwierciedlenie w tęsnej i rozłożystej melodii. Uwięziony w Moskwie Latoszyński mógł identyfikować się z poetą. Trzecie z preludiów z kolei wykorzystuje ostatnie wersy wiersza *I Archimedes, i Galileusz...* (І Ахімеєд і Галілей...) mówiące o odnowionej ziemi, na której panuje pokój. W muzyce słyszeć jednak raczej grozę apokaliptycznych wydarzeń, która z natury rzeczy musi taką wizję poprzedzić. Tak właśnie zakończy się imponujący program popołudniowego koncertu.

7.11

czwartek, 19.00
NFM, Sala Kameralna

RICOCHET



LutosAir Quintet, fot. Łukasz Rajchert

LutosAir Quintet:

Jan Krzeszowiec – flet

Mateusz Żurawski – obój

Maciej Dobosz – klarnet

Alicja Kieruzalska – fagot

Mateusz Feliński – róg

Program:

Fazıl Say (ur. 1970)

Alevi Dedeler raki masasında na kwintet dęty op. 35 [14']

I. *Andantino tranquillo; Presto fantastico*

II. *Andante tranquillo; Moderato*

III. *Andantino*

IV. *Presto; Andantino*

Marsel Nichan (ur. 1981)

*Ricochet** (prawykonanie) [15']

Theodor Blumer (1881–1964)

Kwintet dęty op. 52 [25']

I. *Sehr frisch und feurig*

II. *Romanze. Sehr ruhig und innig*

III. *Leicht fließend*

IV. *Finale. Sehr schwungvoll*

Kompozytor-rezydent: Marcel Nichan

Rezydencję kompozytorską wspiera Swedish Arts Grants Committee.

*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.

Podczas pierwszego w tym sezonie artystycznym koncertu rezydującego w NFM LutosAir Quintet zespół ów będzie miał przyjemność wykonać premierowy utwór *Ricochet* współczesnego kompozytora Marsela Nichana, powstały dzięki ministerialnemu programowi Zamówienia kompozytorskie. Oprócz tego zabrzmie bezpretensjonalne dzieło Fazıla Saya, który – podobnie jak Nichan – jest zwolennikiem wielokulturowego, synkretycznego podejścia do tradycji. Kontrastem będzie przedwojenna i konserwatywna, choć świeżo brzmiąca kompozycja Theodora Blumera.

Tytuł pochodzącego z 2011 roku dzieła Alevi Dedeler raki masasında tłumaczy się jako „Alewicy »Dziadkowie« przy stoliku do raki”. Można je porównać do fotografii zrobionej w tureckiej wiosce, do której zrozumienia konieczna jest krótka wycieczka kulturoznawcza. Alewizm to mniejszościowe wyznanie islamu, które w historii swojego rozwoju czerpało zarówno z sunnizmu, jak i szyizmu. Charakteryzuje je niedogmatyczny, synkretyczny charakter, a jego matecznikami były właśnie ziemie Anatolii. „Dede” – określenie skądinąd przypominające odpowiadające mu polskie słowo „dziadek” – oznacza w społeczności alewickiej przywódcę religijnego mającego również prerogatywy z dziedzin świeckich, takich jak edukacja czy rozwiązywanie sporów. Grupa dede najwyraźniej często bywa obserwowana przy stole, przy którym leje się raki – narodowy turecki alkohol, doprawiany anyżem destylat z wyłoczyn winogronowych.

O czym rozprawia się w takim towarzystwie? Pierwszą część utworu otwiera wielokrotnie powracająca melodia grana w unisonie. Po nim następuje nieco groteskowa, skoczna i zadziorna rozmowa pięciu głosów o zupełnie różnych tembrach. W części drugiej dyskusja schodzi najwyraźniej na temat poważniejszy, bo rozmówcy są zdecydowani w przedstawianiu swoich poglądów. Jak każdej dobrej dysputy, i tej słucha się jak... muzyki. W ogniwie trzecim interlokutorom najpewniej zbiera się na wspomnienia, bo muzyczna narracja cichnie i zwalnia, dając przestrzeń refleksyjnej kantylenie. Wreszcie finał, w którym ulotnym figuracjom towarzyszą solowe wypowiedzi, interpretować można zarówno jako stan mistyczny, jak i drzemkę. Say zakończył utwór tym samym motywem-mottem, którym go otworzył. Kompozytor (i pianista) sam siebie nazywający obywatelem świata połączył w ten sposób treść opartą na tureckiej teorii muzyki z klasyczną formą i wyraźnymi ramami narracyjnymi charakterystycznymi dla dzieł muzycznych granych w filharmonii. LutosAir Quintet wykonali kompozycję w krótkometrażowym filmie *Neither Peace nor Quietness* w reżyserii Zbigniewa Bodzka i Michała Dawidowicza z 2018 roku.

Marsel Nichan jest kompozytorem żyjącym w stolicy Szwecji. Jako najważniejszy spośród swoich artystycznych ideałów wymienia wielokulturowość, która skłania go do przeżywania różnorodnych kultur świata jako niepodzielnej całości. Konsekwencją takiego podejścia w jego utworach jest sięganie przez niego po – jak twierdzi – wszystkie techniczne możliwości muzyki. Szwed gra na perkusji i na fortepianie. W Polsce nie jest postacią nieznaną. Był kompozytorem-rezydentem skupionych na wykonawstwie muzyki nowej zespołów Kwartludium i NeoQuartet. Dwukrotnie został również stypendystą ministerialnego programu Zamówienia kompozytorskie: w 2022 na napisanie utworu *Fraktale* (dedykowanego Kwartludium), które to dzieło trafiło na album o tym samym tytule, wraz z innymi kompozycjami Nichana, oraz w bieżącym – tym razem właśnie na skomponowany dla LutosAir Quintet *Ricochet*, który ma na koncercie swoją prapremierę.

Dzięki tytułowemu rykoszetowi utwór wejdzie w ciekawy dialog z kompozycją Saya. Różnica będzie polegała na tym, że u Nichana o kształcie rozmowy zdecyduje nie trunek, lecz trzecia zasada dynamiki Newtona. W formie ścisłej głosi ona, że oddziaływania ciał są zawsze wzajemne, a każdej sile towarzyszy jej bliźniacza siła o przeciwnym zwrocie, lecz takich samych wartości i kierunku. Interakcje pomiędzy piątką muzyków staną się ilustracją tego prawa. Wzajemne reakcje będą „odbijać się” między wykonawcami, dzięki czemu zaistnieje swego rodzaju układ inercjalny. Kompozytor chętnie podkreśla, że zasada Newtona w pewnym uproszczeniu ma zastosowanie w relacjach międzyludzkich – mowa tu zarówno o dyplomacji i posunięciach politycznych poszczególnych państw, jak i o codziennych rozmowach z innymi ludźmi. Podkreśla też, że efekt nie zawsze widoczny jest od razu.

Problem dalekich konsekwencji życiowych wyborów zaznaczy się w historii zapomnianego twórcy niemieckiego Theodora Blumera. Był on drezdeńczykiem – urodził się w Królestwie Saksonii, gdzie odebrał edukację jako pianista i kompozytor. Podczas I wojny światowej przebywał na froncie w Rosji. W czasach Republiki Weimarskiej pracował jako dyrygent z pionierskimi zespołami antenowymi lokalnych stolic artystycznych: Drezna i Lipska. Wtedy właśnie, najpewniej z inspiracji solistów Staatskapelle Dresden, powstał w 1924 roku *Kwintet dęty*. Dziewięć lat później Blumer wstąpił do NSDAP i pełnił funkcję w lokalnej agencji Reichmusikammer – co mogło być warunkiem sine qua non kontynuowania pracy. Z tego powodu po 1945 roku zupełnie stracił jakiejkolwiek możliwości rozwijania kariery, a jego muzyka przestała być wykonywana. Dziś jednak wzrasta tendencja do słuchania dzieł takich kompozytorów, jak Blumer, i zadawania jednocześnie trudnych pytania o warunki zaistnienia piękna.

Część pierwszą cyklu otwiera hejnałowy temat grany przez waltornię przy barwnym akompaniamencie pozostałych instrumentów. W ramach krótkiej, pozbawionej kontrastów części, jest on tylko elementarnie rozwijany, czasem poddawany zmianom tempa. Sercem kwintetu zaś jest następująca potem *Romanza*. Od strony barwowej w pierwszych minutach panuje tu ciemność i rozlewność. Dalsza sekcja, oparta na wymownym solo waltorni, wprowadza nastrój balladowego niepokoju. Swój (pozornie) liryczny epizod mają obój i flet. Nim nastanie repryza, słyszymy jeszcze wymowne „recytatywy”. W ostatnim fragmencie przetapiają się one w rozświetloną rekapitulację. Trzecie ogniwo *Kwintetu* ma charakter taneczny i delikatnie ludyczny. Pogodną melancholię przerywa tu fragment o charakterze rozbieganego tria. W finale kompozytor prosi o szwung (*Sehr schwungvoll*). „Wystrzałowy” temat wieńczy cykl, na chwilę oddając głos jeszcze jednemu lirycznemu interludium. Całość, jako funkcjonalny, „rozrywkowy” utwór, skomponował Blumer niezwykle pomysłowo i efektownie.

SZYMON ATYS

8.11 piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

ZMARTWYCHWSTANIE



Thierry Fischer, fot. Marco Borggreve

Thierry Fischer – dyrygent

Layla Claire – sopran

Catriona Morison – mezzosopran

Chór NFM

Lionel Sow – kierownictwo artystyczne Chóru NFM

Polski Narodowy Chór Młodzieżowy

Agnieszka Franków-Żelazny – kierownictwo artystyczne

Polskiego Narodowego Chóru Młodzieżowego

NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Gustav Mahler (1860–1911)

II Symfonia c-moll „Zmartwychwstanie” [80']

I. *Allegro Maestoso*

II. *Andante Moderato*

III. *In ruhig fließender Bewegung*

IV. *Urlicht*

V. *In Tempo des Scherzos*

Czy istnieje życie po śmierci? Kwestia ta cyklicznie powraca w pierwszych dniach listopada, kiedy za sprawą chrześcijańskiej tradycji sprawy ostateczne zyskują chwilową uwagę kochającej życie współczesności. Artyści od zawsze próbowali odpowiedzieć na to pytanie swoimi dziełami. Tak było w przypadku Gustava Mahlera, którego *II Symfonię* wykonają zespoły NFM z towarzyszeniem solistek Kateřiny Kněžíkové i Catriony Morison, a wszystko to pod batutą Thierry'ego Fischera.

Oczywistym przedmiotem *Auferstehungssinfonie* jest eschatologia w indywidualnie potraktowanym, chrześcijańskim wydaniu. Mahler – zupełnie nieortodoksyjny Żyd z urodzenia – długo fascynował się postacią Chrystusa. Właśnie w katolicyzmie szukał odpowiedzi na największe pytania. Program *Symfonii* – choć rozbudowany – sprowadza się do kilku pytań: czym jest życie i czym jest śmierć? czy czeka na nas coś więcej? czy wszystko jest szalonym snem, czy jednak życie i śmierć mają sens? (dla dociekliwych: istnieją aż trzy różne zapisy tego programu). Pod koniec XIX wieku szczególne prawo do wypowiadania się w podobnych kwestiach miał targany

wątpliwościami artysta. Przywilej pozwalał mu na przelewanie własnych rozważań eschatologicznych w bezprecedensowo monumentalne dzieła. Rozmiarem zaświerały one o prawdziwości wyrażanych przez nie przekonań.

Najstarszym ogniwem *Symfonii* (1888 rok) jest część pierwsza – jedna z kilku Mahlerowskich realizacji gatunku marsza żałobnego. Co ciekawe, pierwotnie miała wchodzić w skład utworu *Todtenfeier* – pod tym tytułem w niemieckojęzycznym świecie od roku znane były *Dziady* Mickiewicza. Ogromne rozmiary i wieloznaczna forma pierwszego ogniw symfonii mogą być złożone na karb właśnie domniemanego programu opartego na drugiej części dramatu.

Analitycy wyróżniają w pierwszej części symfonii aż trzy tematy. Pierwszy to wstrząsający marsz żałobny. Liryczny drugi – jakby wmontowany w pierwszy – grany jest przez smyczki, trzeci natomiast ma charakter zwycięski, chorałowy. Mimo kontrastów słuchacz wciąż tkwi w aurze żałobnego marszu, wpatrując się w wyobrażoną trumnę. Przetworzenie, oprócz faktycznego przetwarzania, uruchamia nowe charakterystyki muzyczne: scenę pastoralną, „muzykę kameralną” czy marsz w oddali. Pod koniec antycypowane są nawet symboliczne motywy finału: między innymi melodia chorałowa *Dies Irae*. Repryza wnosi powrót wizji tragicznych. Po tej nasyconej tajemniczymi znakami części wedle partytury powinna nastąpić co najmniej pięciominutowa przerwa.

Zapewne miałyby się tak stać dlatego, iż taneczna część druga w jej obecności brzmi nader „grzecznie” (takie były wrażenia również pierwszych słuchaczy). Wraz z kolejnymi dwiema i nową wersją pierwszej powstała ona w 1893 roku, gdy Mahler komponował pieśni do tekstów z popularnego zbioru poezji ludowej *Des Knaben Wunderhorn*. *Andante* rozpoczyna uroczy ländler, który ma symbolizować odległe, utracone czasy młodości opłakiwanej osoby. Nastrój ten dwukrotnie przerywają (bynajmniej niejedynie w cyklu) aluzje do *IX Symfonii* Beethovena. Stosowana w ciekawy sposób technika wariacyjna przeczy pozornej konwencjonalności *Andante*. Właśnie na takich zasadach Mahler prowadzi dialog z poprzednikami.

Scherzo powstało na bazie wcześniejszej pieśni *Des Antonius von Padua Fischpredigt* (*Kazanie św. Antoniego Padewskiego do ryb*). W sposób humorystyczny przedstawia ona religijność sprowadzającą się do podziwiania kaznodziejów. Zachwycone świętym ryby po kazaniu powracają do swoich ulubionych grzechów, co dla Mahlera było alegorią bezsensu ludzkiej egzystencji. Kompozytor tak wyobrażał sobie

bohatera ustępu, czyli błędzącą rybę: „gdy ogląda się taniec z daleka, przez okno, nie słysząc muzyki, wirowanie tancerzy wydaje się dziwne i bezsensowne, ponieważ brakuje kluczowego elementu: rytmu. Tak należy wyobrażać sobie kogoś pozostającego w stanie nędzy i nieszczęścia: osoba taka widzi świat we wklęsłym zwierciadle jako zniekształcony i szalony”. Jedynie dwa kuplety, w których osłabia się ruch perpetuum mobile, skonstruowano z nowego materiału. Warto wiedzieć, że materiału *Scherza* użył Luciano Berio w swojej słynnej postmodernistycznej *Symfonii*. Służy tam ono za młyn, w którym na zasadzie kolażu miały się cytaty z innych kompozycji.

Sercem symfonii jest pieśń *Urlicht* (*Pierwotne światło*) wykonywana przez alt. Wyraża ona rozpoznaną w sobie przez podmiot utworu chęć powrotu do Boga i przebywania w niebie, czego wyrazem jest hipnotyzujący chorał instrumentów dętych dobiegający z tyłu sceny. Pojawiająca się tekście czerwona różyczka zaś staje się znakiem nadziei na samym dnie rozpacz.

Zamysł finału narodził się w roku 1897, gry Mahler podczas pogrzebu sławnego dyrygenta Hansa von Bülowa usłyszał wiersz Friedricha Gottlieba Klopstocka dotyczący zmartwychwstania (*Die Auferstehung*). W tym samym roku przyjął chrzest – z jednej strony pozwoliło mu to zająć dyrygenckie stanowisko w Wiener Hofoper, z drugiej potwierdziło autentyczną wiarę. Apokaliptyczna dźwiękowa „katastrofa” otwierająca ustęp (użycie blachy oraz tam-tamu, niespodziewany wybuch brzmienia tutti o dysonansowej aurze) to kolejne nawiązanie do *Dziwiewiętej* Beethovena.

Forma finału rozpada się na dwie części. Pierwszą z nich Mahler w rękopisie opatrzył dopiskiem *Rufer in der Wüste* (*Wołający na pustyni*), a drugą *Der grosse Appel* (*Wielki apel*) – później jednak zrezygnował z tych tytułów. Części te mają się do siebie, jak ekspozycja (wraz z „przetworzeniem”) do repryzy. Niewątpliwie symbolem „wołającego” jest sygnał grany na waltorni na początku obu części. Ta zapowiedź za pierwszym razem uruchamia ciąg obrazów apokaliptycznych: błagania, marsze, diabelskie krzyki i groza. Przewijają się tu przede wszystkim motyw sekwencji *Dies Irae* wraz z wstępującym po gamie motywem wieczności. To jednak tylko „proroctwo”.

Waltornia odzywa się jeszcze raz, rozpościerając przed nami ostatni, „post-apokaliptyczny” obraz symfonii. Śpiewany przez chór i solistki tekst, który się tu pojawia, ma dwóch autorów: pierwsze dwie zwrotki to wspomniany wiersz Klopstocka. Wydały się one Mahlerowi jednak niewystarczające, samodzielnie więc dopisał kolejne. Tekst występuje naprzemiennie z fragmentami instrumentalnymi, które

wykorzystują motywy wniebowstąpienia, zmartwychwstania i wieczności (właśnie tym finałem dyrygował w filmie *Maestro* Bradley Cooper, naśladując Leonarda Bernsteina prowadzącego wykonanie dzieła w 1973 roku w Edynburgu). Głos – jak się zdaje, samego autora – najwyraźniejszy jest w zwrotce trzeciej (zamiana chóru na solistki!): „wierz, o serce!”. Muzyka wyraża więc tu paradoks chrześcijańskiej wiary: nie potrzebuje ona pytań o sens, ale by do niej dość, należy być gotowym na długie poszukiwania sensu. Świadczy o tym forma *Symfonii* – jest ona jednocześnie przeżyciem i opowieścią o przeżyciu swego autora. Ostatecznie odkupiony zostaje, razem z autorem, również trud i poświęcony jej przez artystę czas. W sztuce „Es geht dich nicht verloren” (‘Nic nie jest dla ciebie stracone’) – przekonuje Mahler siebie i odbiorców.

SZYMON ATYS

8.11 piątek, 19.30
NFM, Sala Czerwona

ORAWA



Alexander Sitkovetsky, fot. Łukasz Rajchert

Alexander Sitkovetsky – skrzypce, kierownictwo
artystyczne NFM Orkiestry Leopoldinum
Daniel Colonna-Kasjan* – fortepian
NFM Orkiestra Leopoldinum

Program:

Fryderyk Chopin (1810–1849)

Barkarola Fis-dur op. 60* [8']

Wojciech Kilar (1932–2013)

Orawa [10']

Grażyna Bacewicz (1909–1969)

Koncert na orkiestrę smyczkową [15']

I. *Allegro*

II. *Andante*

III. *Vivo*

Paweł Klecki (1900–1973)

Sinfonietta e-moll op. 7 [30']

I. *Allegro appassionato*

II. *Andante, un poco sostenuto*

III. *Allegro con spirito*

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



okazji okazji zbliżającego się Święta Niepodległości NFM Orkiestra Leopoldinum przygotowała program, na który składa się muzyka smyczkowa dwudziestowiecznych twórców polskich. Element folklorystyczny zapewni Wojciech Kilar, ściśle modernistyczny – Grażyna Bacewicz, a w stronę XIX wieku spoglądać będzie Paweł Klecki.

Zagłębiając się w twórczość Wojciecha Kilara, dostrzeżemy właściwą jego pokoleniu cezurę stylistyczną. W latach sześćdziesiątych kompozytor należał do czołówek polskiej awangardy – dał się poznać jako autor takich dzieł, jak *Riff 62*, *Générique* i *Diphthongos*. Sonorystyka i złożoność przestały go interesować na początku lat siedemdziesiątych, kiedy zwrócił się ku formom minimalistycznym. Wreszcie, w 1974 roku, podczas Warszawskiej Jesieni zaszokował *Krzesanym*, z sukcesem przełamując niepisany zakaz folkloryzowania kojarzonego z estetyką socrealistyczną. Ten etap twórczości Kilara muzykolog Andrzej Chłopecki odniósł do postmodernizmu. Kompozytor ów bowiem pod znakiem zapytania postawił rozróżnienie muzyki na ludową i klasyczną, a zespołów na orkiestry filharmoniczne i wiejskie kapele. Między innymi z tego powodu recepcja jego twórczości się rozpada: z jednej strony Kilar, między innymi ze względu na powszechny sentyment do muzyki Podhala, zyskał sympatię szerokiego grona słuchaczy, z drugiej – wyłamał się z estetycznych imperatywów swojego środowiska, które coraz podejrzliwiej (mowa o najgorszym z oskarżeń: o kicz) patrzyło na dzieła kolegi.

Orawa nawiązująca do folkloru Podhala zamknęła klasyczną grupę kompozycji opartych na góralskich inspiracjach w 1986 roku. Tytuł utworu odsyła do krainy leżącej na zachód od Tatr, w dorzeczu Dunaju (tylko jej mniejsza część leży dziś w Polsce). Otwarte pozostaje pytanie, czy Kilar pragnął zwrócić uwagę na specyfikę pogranicza, czy pozostać w ważnym dla siebie porządku patriotyzmu. *Orawę* otwiera trzech muzyków zapamiętałe powtarzających dwa krótkie układy harmoniczo-melodyczne. Wolumen brzmienia konsekwentnie rośnie, a wraz z nim bogactwo wariantowania – nowe współbrzmienia tercjowe, warianty rytmiczne... czy tak będzie do końca? Nie, gdyż zaczynają się pojawiać wciąż nowe obrazy, które nie mają czasu się znudzić. Niezmienny jest jedynie natarczywy rytm, który przy ogromnej masie brzmienia daje efekt „górski”: majestatu, surowości, przestrzeni, operowania pogłosem i ciszą.

Koncert na orkiestrę smyczkową Grażyny Bacewicz powstał w 1948 roku, a więc tuż przed narzuceniem kompozytorom polskim socrealistycznych wartości podczas

Konferencji Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Łagowie Lubuskim. W latach dzielących to wydarzenie od końca wojny artystka nie zrezygnowała ze swoich przedwojennych, nawiązujących do ideałów neoklasycyzmu zainteresowań, przy czym mocniej zwróciła się ku symfonice. Związała się z Konserwatorium w rodzinnej Łodzi, które dziś, na cześć kompozytorki oraz jej brata pianisty, nosi nazwę Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów. W tym czasie wielokrotnie podróżowała do Paryża, wykonując własne utwory, rozważała nawet przeprowadzkę do stolicy Francji.

Znakiem rozpoznawczym Bacewicz jest oparcie narracji na ożywieniu rytmiki i nieustannej pracy motywicznej. *Koncert na orkiestrę smyczkową* uznawany jest za najpopularniejsze dzieło tej twórczyni. W *Allegro* dają się rozpoznać elementy zarówno klasycznego allegro, jak i barokowego concerto grosso. Szczególnie charakterystyczny jest pierwszy temat groteskowo przerysowujący gest smyczkowania i oznaczony „pesante”. Po koncertującym fragmencie solowym i pauzie generalnej słychać bardziej zadziorny temat drugi. Kolejny fragment koncertujący brzmi na tle akordów tremolo. Z nich na sposób ewolucyjny rodzi się od razu reprzyza o nieco zmienionym kształcie. W drugiej części, *Andante*, dochodzi do głosu żywioł liryczny. Instrumenty solowe naprzemiennie wyłaniają się z hipnotyzującego akompaniamentu, co daje efekt fakturalnego spotęgowania. W środkowej części rytmika się zagęszcza, doprowadzając do jedynej kulminacji. *Vivo* ma formę ronda pod względem planów tonalnych nawiązującego do formy sonatowej. Klasyczna, ruchliwa melodia początkowa przeciwstawiona jest zadającym jakieś trudne pytanie wiolonczelom i kontrabasom, którym towarzyszą triole drugich skrzypiec. W „reprzyzie” oba tematy brzmią o kwartę wyżej. Jedynie tuż przed zamknięciem utworu pojawia się sugestia tematu w pierwotnej tonacji.

Paweł Klecki, podobnie jak autorka *Koncertu*, urodził się w Łodzi. Po I wojnie światowej kształcił się w Warszawie – w zakresie dyrygentury u Emila Młynarskiego i w zakresie kompozycji u Juliusza Wertheima. Od 1921 roku kontynuował naukę w Berlinie, gdzie później korzystał z protekcji Wilhelma Furtwänglera. Raz wyruszywszy w świat, nie powrócił na stałe do ojczyzny (co nie znaczy, iż nie był patriotą – jako ochotnik walczył z w 1920 roku z bolszewikami). Po zdobyciu władzy przez Hitlera kształcił się we Włoszech i pracował w radzieckim Charkowie – miejscach wcale nie mniej nieprzyjaznych. Na początku II wojny zapuścił korzenie w neutralnej Szwajcarii, wprowadzając karierę w dojrzałą fazę i stając się jednym z najbardziej rozpoznawalnych dyrygentów na świecie. Przestał jednak komponować, a kraj odwiedzić mógł dopiero w latach sześćdziesiątych.

Sinfoniettę, którą usłyszymy w finałowej części wieczoru, po raz pierwszy poprowadził w 1922 roku sam Emil Młynarski. Jest to kompozycja wczesna i dość konserwatywna, utrzymana w stylu sprzed I wojny światowej. Ma bardzo klasyczną formę, co pozwala z łatwością śledzić niebanalną treść. Pierwszy temat *Allegro appassionato* oparty jest na stabilnym rytmie. Drugi wyraźnie wybija się na tle przemian narracji swoim kantylenowym charakterem i pogodą. Ekspozycja może być w sposób klasyczny powtórzona. Dynamiczny, trochę duszący potencjał tematu pierwszego rozkwita dopiero w przetworzeniu, najciekawszej sekcji utworu. W drugim ogniwie cyklu, utrzymanym w formie pieśni, dominuje postwagnerowska, oniryczna chromatyka, zza której czasem prześwitują konsonanse. Solo skrzypiec nadaje ton epizodowi, finał natomiast znów realizuje dwutematyczną formę przetworzeniową. Tutaj Klecki zaskakuje: energiczny pierwszy temat jest pretekstem do fugata, a wdzięczny drugi – do skrzypcowej kadencji wirtuozowskiej. W przetworzeniu swoje „pięć minut” dostają soliści innych grup instrumentalnych. W repryzie drugi temat powraca jedynie na chwilę w zakończeniu, które trzyma w emocjonalnych kleszczach aż do ostatniej nuty.

SZYMON ATYS

9.11

sobota, 19.00
NFM, Sala Główna, estrada w odwróceniu

JÓZEF ZEIDLER & WROCŁAW BAROQUE ENSEMBLE



Wrocław Baroque Ensemble, fot. Łukasz Rajchert

Andrzej Kosendiak – dyrygent
Wrocław Baroque Ensemble:
Aldona Bartnik, Aleksandra Turala – soprany
Daniel Elgersma, Piotr Olech – kontratenory
Maciej Gocman, Vojtěch Semerád – tenory
Tomáš Král, Jaromír Nosek – basy
Zbigniew Pilch, Mikołaj Zgółka – skrzypce
Fruzsina Hara, Emilio Botto – trąbki
Přemysl Vacek – teoreba
Jakub Kościukiewicz – wiolonczela
Julia Karpeta – violone
Marta Niedźwiecka – pozytyw

Program:

Józef Zeidler (ok. 1744–1806)

Missa ex D [36']

I. *Kyrie*

II. *Gloria*

III. *Credo*

IV. *Sanctus*

V. *Agnus Dei*

Marcin Józef Żebrowski (ok. 1720–1792?)

Vesperae in Visitatione Beatae Mariae Virginis [36']

I. *Deus in adiutorium*

II. *Antiphona 1: Exurgens Maria*

III. *Psalmus: Dixit Dominus*

IV. *Antiphona 2: Intravit Maria*

V. *Psalmus: Laudate pueri*

VI. *Antiphona 3: Ut audivit*

VII. *Psalmus: Laetatus sum*

VIII. *Antiphona 4: Benedicta tu*

IX. *Psalmus: Nisi Dominus*

X. *Antiphona 5: Ex quo facta est*

XI. *Psalmus: Lauda Jerusalem*

XII. *Antiphona ad Magnificat: Beatam me dicent*

Magnificat:

XIII. *Magnificat anima mea*

XIV. *Quia respexit*

XV. *Deposuit potentes*

XVI. *Gloria Patri*

XVII. *Antiphona ad Magnificat: Beatam me dicent*

XVIII. *Sequentia: Mittit ad Virginem*

Harmonia modlitwy – polska muzyka sakralna XVIII wieku

Podczas koncertu w Sali Głównej NFM przeniesiemy się do muzycznej audio-sfery Rzeczypospolitej XVIII wieku, która wypełniała kościoły. Muzyka sakralna stanowiła ważny aspekt ówczesnego życia codziennego. Świadectwem tego są zachowane kolekcje muzykaliów po działających dawniej kapelach kościelnych, które obecnie spoczywają w archiwach i bibliotekach na terenie Rzeczypospolitej i poza jej granicami. Ocalałe dziedzictwo muzyczne jest przywracane naszej świadomości, czego doskonałym potwierdzeniem są utwory, które zabrzmią tego wieczoru. Przygotowane przez znakomitych wykonawców wydarzenie odkrywa przed nami piękno polskiej sakralnej muzyki dawnej, na nowo interpretowanej przez artystów Wrocław Baroque Ensemble pod dyktando wybitnego dyrygenta Andrzeja Kosendiaka. W programie znajdują się dwa interesujące dzieła dwóch polskich kompozytorów XVIII wieku, którzy związani byli z ważnymi ośrodkami Rzeczypospolitej tego czasu: *Missa ex D* Józefa Zeidlera oraz *Vesperae in D* Marcina Józefa Żebrowskiego. To niezwykła okazja, by poznać dorobek tych dwóch kompozytorów istotnych dla ówczesnej polskiej kultury muzycznej, których twórczość, choć znana badaczom i znawcom, nie zawsze jest doceniana przez szeroką publiczność. Prezentowany repertuar zabierze nas w podróż pełną duchowej głębi, emocjonalnej intensywności oraz muzycznego mistrzostwa, które było obecne także w twórczości kompozytorów osiemnastowiecznej Rzeczypospolitej.

Józef Zeidler oraz Marcin Józef Żebrowski byli artystami, którzy doskonale rozumieli zarówno zasady barokowej polifonii, jak i wykształconej już w Europie klasycznej klarowności formy. Ich muzyka była odzwierciedleniem głębokiej religijności, ale jednocześnie wypełniały ją emocjonalne kontrasty i muzyczne subtelności.

Józef Zeidler to obecnie jeden z najważniejszych kompozytorów polskiej muzyki sakralnej XVIII wieku. Pochodził ze Święciechowy koło Leszna. Zanim pojawił się w Gostyniu, z którym łączy go dotychczasowa literatura przedmiotu, pełnił tam funkcję kantora w miejscowym kościele pw. św. Jakuba Większego Apostoła, sprawował także urząd pisarza miejskiego. Ponadto był dzierżawcą wsi Szczodrochowo. Wraz ze swoją żoną Barbarą doczekał się co najmniej ośmiorga dzieci. Te informacje o omawianej postaci są znane od niedawna i rzutują zasadniczo na życiorys Zeidlera – warto dodać, że autorem nowych ustaleń jest Ryszard Kołodziejczak, a pełen, zmieniony ostatnio biogram kompozytora został zamieszczony w Encyklopedii

Muzycznej dostępnej online. Prawdopodobnie pod koniec XVIII wieku Zeidler osiadł w Gostyniu i związał się z kapelą klaszorną księży filipinów na pobliskiej Świętej Górze. Klasztor ten w XVIII wieku był jednym z ważniejszych ośrodków muzycznych w Wielkopolsce, a rola w tym Józefa Zeidlera i jego twórczości była z pewnością nie do przecenienia. Jego kompozycje są obecnie na nowo odkrywane, a dzięki pracy badaczy i artystów, takich jak Wrocław Baroque Ensemble, powoli wracają na należne im miejsce w historii muzyki.

Marcin Józef Żebrowski to inna wybitna postać polskiej muzyki sakralnej, której zachowana twórczość jest wyjątkowa dla obrazu muzyki Rzeczypospolitej XVIII wieku. Jego działalność związana była z kapelą klaszorną oo. paulinów na Jasnej Górze, gdzie w latach 1748–1765 oraz w roku 1780 pełnił funkcję świeckiego muzyka (przede wszystkim skrzypka-wirtuoza) i nauczyciela. Był tam niezwykle ceniony, o czym świadczy jego pensja stanowiąca jedną z najwyższych kwot otrzymywanych przez muzyków. Po opuszczeniu Jasnej Góry był odnotowywany jako wybitny skrzypek, który występował w Warszawie – między innymi na koncercie u króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Dzięki swojemu niezwykłemu talentowi Żebrowski stał się jednym z głównych twórców muzyki sakralnej osiemnastego stulecia, a jego dzieła są znakomitą przykładową barokowej sztuki kompozytorskiej z elementami faktury homofonicznej przynależnej do ery przedklasycznej. Technika koncertująca, wirtuozowskie arie i partie skrzypiec, interesująca harmonia, skomplikowana rytmika i bogata linia melodyczna to tylko niektóre cechy jego kompozycji, w których niewątpliwie obecna jest wyjątkowa duchowość oraz subtelność muzyczna.

Koncert rozpocznie wykonanie *Missa ex D* Józefa Zeidlera – kompozycji, której rękopiśmienna kopia znajduje się obecnie w zbiorach Bayerische Staatsbibliothek w Monachium i pochodzi z kolekcji kościoła cystersów w Obrze. Zeidler w swoim dziele łączy barokową polifonię z nowymi trendami muzycznymi, które dominowały w drugiej połowie XVIII wieku. *Missa ex D* charakteryzuje się klarowną formą, bogatą harmonią oraz wielką dbałością o szczegóły, które sprawiają, że dzieło to jest nie tylko wspianą kompozycją liturgiczną, ale również pełnym wyrazu utworem koncertowym. *Missa ex D* składa się z tradycyjnych części mszalnych – *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* i *Agnus Dei* – które Zeidler wypełnił bogactwem emocji, przeplatając subtelne wokalne partie solowe z bardziej dynamicznymi fragmentami czterogłosowego chóru. Obsada instrumentalna obejmuje dwoje skrzypiec, dwie trąbki naturalne i głos organowy realizujący basso continuo jako podstawę harmoniczną całości. Cechą charakterystyczną w tej mszy jest stosowanie przez Zeidlera wyraźnych kontrastów i to na wielu płaszczyznach: w odniesieniu do sposobu budowania melodyki, używania

kontrastujących temp, tonacji, dynamiki czy rodzaju obsady – od solowego do pełnego tutti. Kompozytor umiejętnie przechodzi od subtelnych, cichych momentów solowych do pełnych brzmień orkiestry i głosów wokalnych, co dodaje utworowi emocjonalnej głębi. Mamy zatem delikatne, powtarzalne frazy, które wprowadzają słuchacza w nastrój kontemplacyjnej modlitwy. Nie brakuje też potęgi i majestatu, a dynamiczne dialogi między chórem a orkiestrą tworzą efekt harmonijnej jedności. Podejście Zeidlera do kompozycji mszy jest wyważone, a struktura utworu przywodzi na myśl już klasyczne msze Mozarta czy Haydna, choć zachowuje pewne elementy charakterystyczne dla polskiej tradycji muzycznej. Zeidler potrafił balansować pomiędzy muzyczną prostotą a złożonością, tworząc dzieło o dużym wyrazie emocjonalnym, które nie tylko oddaje ducha liturgii, ale także angażuje słuchaczy swoją piękną, płynącą melodyką i harmonicznym bogactwem. *Missa ex D* to utwór, który jest w stanie poruszyć serce także słuchacza XXI wieku.

Po przerwie Wrocław Baroque Ensemble zaprezentuje nieszpory Marcina Józefa Żebrowskiego – *Vesperae in D*, których rękopis jest przechowywany w archiwum jasnogórskim. Nieszpory to liturgiczna modlitwa wieczorna – jej podstawę stanowią psalmy i kanty *Magnificat*. Muzycznemu opracowaniu Żebrowski poddał jedenastkę psalmów i *Magnificat*. Ten cykl nieszporny nie został przeznaczony przez kompozytora na konkretną uroczystość czy święto. Według ówczesnej liturgicznej zasady wykonywano w czasie nieszporów pięć psalmów i *Magnificat*. Opracowanie przez Żebrowskiego jedenastu psalmów stwarza zatem różne możliwości zestawień, co czyni ten utwór tym bardziej interesującym. Stanowi on bowiem układ „otwarty”, którego można – w zależności od wyboru psalmów – używać na różne okazje. Muzycy Wrocław Baroque Ensemble wybrali pięć z tych psalmów i *Magnificat*. Dopełnili je liturgicznie antyfonami chorałowymi zaczerpniętymi z nieszporów na święto Nawiedzenia NMP, które widnieją w Antyfonarzu rzymskim wydanym w 1645 roku w Krakowie. Dlatego wersja nieszporów prezentowanych na koncercie ma tytuł: *Vesperae in Visitatione Beatae Mariae Virginis*. Kanty maryjny został uzupełniony antyfoną *Beatam me dicent omnes generationes*, do której melodia została zapisana w innym rękopisie zawierającym dwa *Andante pro processione* Żebrowskiego.

Obsada nieszporów składa się z solowych głosów wokalnych, czterogłosowego chóru i tzw. Kirchentrio, dwojga skrzypiec i basso continuo (partia organów) oraz dodatkowo dwóch trąbek naturalnych obecnych w dwóch psalmach (*Dixit Dominus*, *Lauda Jerusalem*) i *Magnificat*. Mamy do czynienia zarówno z obsadą solową, chóralną, jak i mieszaną. Żebrowski mistrzowsko operuje także zestawieniami chóru z głosami instrumentalnymi, tworząc wielowarstwową polifonię, w której głosy solowe

(wokalne i instrumentalne) przeplatają się z partiami chóralnymi i tutti orkiestry, tworząc pełne harmonii struktury. Kompozytor doskonale rozumiał zasady kontrapunktu, co widać szczególnie we fragmentach, w których głosy rozwijają się w niezależnych liniach melodycznych, zachowując przy tym spójność harmoniczną. Nie brakuje także fragmentów pełnych wirtuozerii i bogatej ornamentyki. Muzyka jest zarówno dynamiczna i radosna, oddając charakter modlitwy pełnej uwielbienia, jak i cechuje ją większa kontemplacyjność poprzez swego rodzaju spowolnienie i „rozciągnięcie” linii melodycznej, co wprowadza nastrój modlitewnej refleksji. W finale *Magnificat* Żebrowski sięga po najbardziej monumentalne środki, wykorzystując pełnię chóru oraz orkiestry. Muzyka rozwija się dynamicznie, wznosząc się ku momentom kulminacyjnym, aby ostatecznie zabrzmieć w potężnym zakończeniu pełnym duchowej siły. W *Vesperae* Marcina Józefa Żebrowskiego mamy do czynienia z niezwykle bogatą inwencją kompozytora, co potwierdza jego znakomite wyczucie muzyczne i kunszt warsztatu. Nie znajdujemy w tej muzyce schematyzmu, a tym bardziej monotonii. Żebrowski, tworząc swoje nieszpory, wykracza poza liturgiczne ramy, nadając muzyce wymiar duchowej podróży, która porusza zarówno umysł, jak i serce.

Koncert ów to wyjątkowa okazja, by odkryć na nowo zapomniane skarby polskiej muzyki sakralnej XVIII wieku. Dzieła Józefa Zeidlera i Marcina Józefa Żebrowskiego, choć mniej znane szerokiej publiczności, ukazują bogactwo barokowej i klasycystycznej tradycji kompozytorskiej. Wykonanie ich przez mistrzowski zespół pod batutą maestra Kosendiaka to gwarancja niezapomnianego przeżycia, pełnego muzycznej wirtuozerii, duchowej głębi i emocjonalnego piękna. Zapraszamy do zasłuchania się w dźwiękach, które przed wiekami rozbrzmiewały w świątyniach, a dziś mają szansę znów ożyć na scenie NFM.

ALINA MĄDRY

14.11

czwartek, 19.00
NFM, Sala Czerwona

OBUDŹ SIĘ, KTÓRY ŚPISZ



Wrocławska Orkiestra Barokowa, fot. Łukasz Rajchert

Jarosław Thiel – dyrygent
Aleksandra Lewandowska – sopran
Alexander Schneider – alt
Florian Sievers – tenor
Felix Schwandke – bas
Zbigniew Pilch – skrzypce piccolo
Wrocławska Orkiestra Barokowa

Program:

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Sinfonia z kantaty Geist und Seele wird verwirret BWV 35/1 [6']

Sinfonia z kantaty Ich steh mit einem Fuß im Grabe BWV 156/1 [3']

Sinfonia z kantaty Geist und Seele wird verwirret BWV 35/5 [4']

Wachet! betet! betet! wachet! – kantata BWV 70 [26']

Część I

I. *Wachet! betet! betet! wachet!*

II. *Erschrecket, ihr verstockten Sünder*

III. *Wenn kömmt der Tag, an dem wir ziehen*

IV. *Auch bei dem himmlischen Verlangen*

V. *Laßt der Spötter Zungen schmähen*

VI. *Jedoch bei dem unartigen Geschlechte*

VII. *Freu dich sehr, o meine Seele*

Część II

VIII. *Hebt euer Haupt empor*

IX. *Ach, soll nicht dieser große Tag*

X. *Seligster Erquickungstag*

XI. *Nicht nach Welt, nach Himmel nicht*

Ricercar a 6 z Musikalisches Opfer BWV 1079 [7']

Wachet auf, ruft uns die Stimme – kantata BWV 140 [28']

I. *Wachet auf, ruft uns die Stimme*

II. *Er kommt, der Bräutigam kommt*

III. *Wenn kömmt du, mein Heil?*

IV. *Zion hört die Wächter singen*

V. *So geh herein zu mir*

VI. *Mein Freund ist mein!*

VII. *Gloria sei dir gesungen*

Bachowskie kantaty to, rzecz jasna, arcydzieła muzyki wokalne. Ale utwory te mienia się też barwami mnóstwa instrumentów, którym lipski kantor powierza nie tylko partie koncertujące, ale również części czysto instrumentalne, oddające nastrój i przesłanie kantaty, niczym operowa uwertura.

Sinfonie otwierające pierwszą i drugą część kantaty *Geist und Seele wird verwirret* BWV 35 to w istocie dwie części koncertu. W roli instrumentu solowego występują organy, ale przypuszcza się, że pierwowzorem tego fragmentu był zaginiony koncert obojowy napisany jeszcze w Köthen. *Sinfonia* z kantaty *Ich steh mit einem Fuß im Grabe* BWV 156 także pochodzi z koncertu (zapewne) obojowego. Pierwowzór zaginął, ale dzieło ocalało jako *Koncert klawesynowy f-moll* (BWV 1056). Obie te kantaty mają bardzo podobną tematykę: traktują o cudownych uzdrowieniach. *Geist und Seele...* mówi o uzdrowieniu głuchoniemego – Bach bez trudu mógł sobie wyobrazić niewysłowioną radość tego, który odzyskał słuch.

Dwie kantaty, które zabrzmią tu w całości, to *Wachet! betet! betet! wachet!* BWV 70 oraz *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 140. Obie podejmują wątki ponownego przyjścia Chrystusa i końca świata, Sądu Ostatecznego, którego dobrzy chrześcijanie mogą oczekiwać nie tylko ze spokojem ducha, ale wręcz z niecierpliwością. Kantaty są skomponowane na dwie kolejne niedziele: dwudziestą szóstą i dwudziestą siódmą po Trójcy Świętej. Pierwsza z nich występuje stosunkowo często, druga pojawia się w kalendarzu bardzo rzadko – tylko gdy Wielkanoc wypada wyjątkowo wcześnie. W ciągu zawodowego życia Bacha stało się to właściwie tylko dwa razy – w 1731 i 1742 roku (gwoździ ścisłości, jeszcze w 1704, gdy Jan Sebastian miał zaledwie dziewiętnaście lat).

Pierwowzorem BWV 70 był utwór skomponowany jeszcze w Weimarze, w 1716 roku – wersja ta dziś jest zaginiona, a przeznaczona była na drugą niedzielę Adwentu. W Lipsku jednak obowiązywał wtedy *tempus clausum* – muzyka artystyczna milkła, dlatego Bach dostosował utwór na inną niedzielę, tę tuż przed Adwentem. Do tej wersji dodana została jedna strofa chorału oraz recytatywy ściślej wiążące dzieło z czytaniem o końcu czasów i ponownym przyjściu Chrystusa. Monumentalnie zakrojona całość ma dwie części – do wykonania przed i po kazaniu. Jest to jedna z tych kantat lipskiego kantora, które najbliższe są operze – tyle tu malarstwa dźwiękowego, zmieniających się nastrojów. Numer 9 (recytatyw basy) to opera w miniaturze: filary świata upadają u kresu czasów, grzesznicy drżą, błogosławieni czekają ze spokojem na życie wieczne, a trąbka wygrywa w kontrapunkcie złowrogi chorał *Es ist gewisslich*

an der Zeit w czasach wojny trzydziestoletniej w protestanckich Niemczech mający konotację zbliżoną do *Dies irae* – wciąż o tym pamiętano.

Bach uczcił wyjątkowość dwudziestej siódmej niedzieli po Trójcy Świętej stosownie uroczystym dziełem. Filarami kantaty są chóralne opracowania trzech strof pieśni Philippa Nicolaia z 1599 roku (*Wachet auf...*), tworzące pierwszą, czwartą i siódmą część dzieła. Pomędzy nimi znalazły się pary recytatywów – duet zawierające główne poetyckie przesłanie kantaty. Pierwszy duet obejmuje wirtuozowską partię koncertujących skrzypiec, a następujące po nim opracowanie strofy chorału – centralny punkt kantaty – opatrzony jest instrumentalnym ritornelem, jedną z najsłynniejszych, najpiękniejszych Bachowskich melodii. Drugi duet zaś ma towarzyszenie koncertującego oboju. Ten przepych podkreślił nie tylko wyjątkowość okazji, ale także radość duszy chrześcijańskiej mającej połączyć się z Chrystusem. Powierzenie przez Bacha głosom wokalnemu przekazu poezji, instrumentom natomiast – emocjonalnego komentarza jest poważną przesłanką w dyskusji o roli muzyki instrumentalnej w twórczości mistrza.

W maju 1747 roku Jan Sebastian odwiedził Fryderyka Wielkiego. Król zagrał wówczas na fortepianie (tak!) jeden z najohydniejszych tematów w historii muzyki, a następnie poprosił Bacha o zaimprovizowanie fugi. Mistrz siadł do instrumentu i trzygłosową fugę zaimprovizował. Później tego wieczoru Fryderyk miał polecić Bachowi zaimprovizowanie fugi sześciogłosowej, ale z tym nawet wielki Jan Sebastian sobie nie poradził. Brzydota królewskiego tematu wynika bowiem z tego, że jest to bardzo starannie zaplanowana konstrukcja matematyczna, mająca maksymalnie utrudnić skonstruowanie fugi, poprawne prowadzenie głosów. Motyw czołowy, mało wyrazisty i wspinający się po trójdźwięku uniemożliwia właściwie odpowiedź tonalną. Oczywiście, możliwa jest odpowiedź realna, ale to powoduje, że ekspozycja szybko moduluje – niemal nie sposób jej utrzymać w tonacji głównej. Chromatycznie opadająca druga część tematu na pozór nie sprawia większych problemów – harmonizacja takiego pochodzu to dość podstawowa umiejętność dla każdego kompozytora, nie mówiąc o Bachu. Ale ta niespodzianie przetrzymana nuta: oto przygotowanie dysonansu i jego rozwiązanie, a zatem coś, co bardzo ogranicza wybór środków. Cokolwiek było przedtem i potem, musi przejść przez to wąskie gardło. Tu już trzeba usiąść, zastanowić się, rozpisać – nie można tego zrobić ad hoc, zwłaszcza na sześć głosów. Czy Fryderyk ułożył ten temat sam, czy pomógł mu Johann Joachim Quantz albo Carl Philipp Emanuel Bach (obaj nadworni muzycy w Berlinie)? O to mniejsza.

Jan Sebastian obiecał Fryderykowi, że na królewski temat fugę przygotuje z należnym majestatowi szacunkiem po powrocie do domu. I słowa dotrzymał – skomponował *Ofiarę muzyczną* zawierającą sonatę fletową do wykonywania przez Fryderyka, dziesięć kanonów oraz dwie fugi: na trzy oraz na sześć głosów. Te ostatnie nazwane zostały dość staroświecko „ricercarami”. Skąd taka nazwa? Otóż Bach, oprócz zwykłej czołobitnej dedykacji, ułożył też krótką, łacińską w formie akrostychu: *Regis lussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta* (w wolnym tłumaczeniu: królewski temat opracowany kanonicznie), który rozwiązuje się jako RICERCAR.

Sześciogłosowa fuga pokazała, że Bach może po mistrzowsku skomponować strukturę dowolnie skomplikowaną na dowolny temat. Utwór ten przeszedł do historii także z innego względu: jest to jedno z pierwszych arcydzieł, jeśli nie pierwsze w ogóle, na nowy instrument – fortepian.

KRZYSZTOF KOMARNICKI

21.11

czwartek, 19.00
NFM, Sala Główna

BECZAŁA & RADVANOVSKY – GALA OPEROWA



Piotr Beczała, fot. Johannes Ifkovits

Gianluca Marcianò – dyrygent
Sondra Radvanovsky – sopran
Piotr Beczała – tenor
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Giacomo Puccini (1858–1924)

Preludio sinfonico A-dur [9']

Donna non vidi mai – aria z opery *Manon Lescaut* [3']

Sola, perduta, abbandonata – aria z opery *Manon Lescaut* [6']

Intermezzo z opery *Manon Lescaut* [6']

Recondita armonia – aria z opery *Tosca* [3']

Vissi d'arte – aria z opery *Tosca* [3']

E lucevan le stelle – aria z opery *Tosca* [3']

Mario! Mario! Mario!... Son qui! – duet z opery *Tosca* [12']

Antonín Dvořák (1841–1904)

Vidino divná, přesladká – aria z opery *Rusalka* [3']

Měsíčku na nebi hlubokém – aria z opery *Rusalka* [6']

Miláčku, znáš mne, znáš? – duet z opery *Rusalka* [7']

Giacomo Puccini (1858–1924)

La tregenda z opery-baletu *Wiły* [4']

Umberto Giordano (1867–1948)

Come un bel dì di maggio – aria z opery *Andrea Chénier* [3']

La mamma morta – aria z opery *Andrea Chénier* [4']

Vicino a te s'acquita – duet z opery *Andrea Chénier* [7']

Tego wieczoru estrada Sali Główniej niewątpliwie należeć będzie do Piotra Beczały oraz Sondry Radvanovsky – śpiewaków o międzynarodowej renomie, olśniewających swoim kunsztem publiczność na całym świecie. Z towarzyszeniem muzyków NFM Filharmonii Wrocławskiej pod batutą maestra Gianluki Marcianò artyści wykonają błyskotliwe arie i duety autorstwa legendarnych włoskich twórców – Giacomu Pucciniego oraz Umberta Giordana, a także jednego z największych czeskich kompozytorów, tworzącego w nurcie narodowym Antonína Dvořáka.

Na kilka dni przed setną rocznicą śmierci Giacomu Pucciniego pamięć o nim przywróci interpretacje uwielbianych fragmentów jego sławnych oper. Włoski artysta pochodził z wielopokoleniowej rodziny kompozytorów, co wydaje się niebagatelne dla rozwoju jego drogi artystycznej. Kształcił się w rodzinnej Lukce oraz w konserwatorium w Mediolanie między innymi pod okiem Amilcare Ponchiello, który postrzegany był jako konkurent Giuseppe Verdiego. Puccini stał się znany w Europie za sprawą *Manon Lescaut* – trzeciego jego dzieła w tym gatunku. Opera ta została oparta na osiemnastowiecznej powieści *Historia kawalera des Grieux i Manon Lescaut* autorstwa Antoine'a Prévosta. Sukces utworu nie był jednak oczywisty – temat ów wyzyskał bowiem wcześniej Jules Massenet, którego *Manon* święciła triumfy już od jakiegoś czasu. Ryzyko jednak się opłaciło, a melodyjna interpretacja Pucciniego zafascynowała sercami odbiorców po premierze w Turynie. Wrocławscy Filharmonicy na samym początku gali przywołają zachwycające młodzieńczą inwencją melodyczne *Preludio sinfonico*, powstałe, kiedy Puccini pobierał nauki w Mediolanie. Następnie Piotr Beczała wcieli się w rolę kawalera Des Grieux, wyśpiewującego do tytułowej Manon romantyczną arię z pierwszego aktu sztuki – *Donna non vidi mai*. Dowiedziawszy się, że z woli ojca piękna dziewczyna ma trafić do klasztoru, kieruje w jej stronę słowa mające poświadczyć o gorących uczuciach, jakie żywi do bohaterki. Sondra Radvanovsky wykona z kolei arię samej Manon zatytułowaną *Sola, perduta, abbandonata* i pochodzącą z wieńczącego sztukę aktu. Bohaterka rozpamiętuje w niej całą swą przeszłość pełną trudów, tuż przed tym, jak jej życie zgaśnie na zawsze, co odzwierciedla się w elegijnym brzmieniu utworu. Repertuaru dopełni zaś *Intermezzo* z trzeciego aktu rozpoczynającego się rzewnym solo wiolonczeli, która wchodzi następnie w dialog z altówką oraz pierwszymi skrzypcami, poprzedzając promienny rozkwit orkiestrowego instrumentarium.

„W I akcie uroczysta procesja z nieustannym biciem w dzwony. W II akcie pewien facet jest poddawany torturom okropnych krzyków, a drugi ginie od ostrego noża do

krajania chleba. W III akcie znowu wielkie bim-bam-bum dzwonów na tle widoków całego Rzymu z cytadeli (...). Nie muszę dodawać, że całość i tym razem jest tandetą, acz zrobioną ręką mistrza” – bez entuzjazmu wypowiadał się o *Tosce* Pucciniego sam Gustav Mahler. Choć dziś trudno uwierzyć w jego słowa, po premierze w rzymskim Teatro Constanzi w 1900 roku zdania o legendarnym dziele były skrajnie podzielone. O ile obecni tam melomani po spektaklu wielokrotnie wywoływali kompozytora gromkimi brawami, o tyle krytycy w swoich recenzjach nie szczędzili opinii przepowiadających rychłe zniknięcie tytułu z afiszy. Tak się jednak nie stało, *Tosca* przetrwała bowiem próbę czasu i święci triumfy aż do dziś, snując opowieść o losach miłości dwojga kochanków – śpiewaczki Florii Tosci i malarza Maria Cavaradossiego. Na jej kanwie Puccini zestawia ze sobą przeciwstawne emocje, przeplatając promienną radość z tragiczną wizją śmierci. Historię bohaterów przybliży między innymi romanza *Recondita armonia*, w której Cavaradossi porównuje swoją ukochaną do portretu Marii Magdaleny jego pędzla. Poprzedzi to *Vissi d'arte* – liryczną, pełną żalu przejmującą arię głównej bohaterki rozmyślającej o swym gorzkim losie. Wysłuchamy następnie *E Lucevan le stelle* – Cavaradossi opiewa piękno świata czy gwiazd, ale przede wszystkim wspomina swą ukochaną i jej słodką woń, której już nigdy nie będzie mu dane poczuć z powodu nieuchronnej śmierci. Pierwszą część gali zakończy efektowny duet *Mario! Mario! Mario!... Son qui!*. Wysłuchamy jak Floria omyłkowo posądzą swojego lubego o schadzke z inną kobietą.

Baśniowa aura pojawi się za sprawą dzieła Antonína Dvořáka – typowo romantycznej opery *Rusałka*. Osią przedstawionej w utworze historii są bowiem dzieje zamieszkującej leśną polanę tytułowej nimfy pragnącej nade wszystko miłości Księcia, który przychodzi kąpać się w jeziorze. Chciałaby ona stać się kobietą i żyć z ukochanym na lądzie, lecz przed zwodniczą ludzką naturą przestrzega ją Wodnik – jej ojciec. Przygnębiona swym losem ruszałka śpiewa pełną nadziei pieśń do księżycy – *Měsíčku na nebi hlubokém*, prosząc, by ten opowiedział Księciu o jej uczuciach. Z pomocą czarów przybiera ona w końcu postać kobiety – widząc ją po raz pierwszy, urzeczonej jej pięknem młodzieniec pyta słowami arii *Vidino divná, přesladká*: „Cudowna wizjo, jesteś prawdziwa czy bajkowa?”. Piotr Beczała i Sondra Radvanovsky wcielią się w te role, by wspólnie wykonać również nastrojowy duet *Miláčku, znáš mne, znáš?* z trzeciego, wieńczącego utwór aktu. Sztukę tę od ponad wieku uważa się za najpiękniejszą czeską operę, w której Dvořák znakomicie zespolił ze sobą słowiańską tematykę podań ludowych oraz nasyconą szlachetnym brzmieniem warstwę muzyczną dzieła.

Elementy fantastyczne zawiera także pierwsza opera-balet Pucciniego – *Le Villi*, czyli *Wily*. Powstała ona w 1884 roku w ramach konkursu ogłoszonego przez cenionego

włoskiego wydawcę muzycznego Edoarda Sonzogna. Choć nie wzbudziła zachwyty jury, podczas premiery w mediolańskim Teatro Dal Verme, momentalnie oczarowała swym brzmieniem publiczność. Tytuł dzieła odnosi się do tajemniczych istot – słowiańskich nimf leśnych będących w istocie duchami kobiet zmarłych ze zgrzyoty po stracie niewiernych ukochanych i mszczących się na nich najczęściej śmiertelnym korowodem tanecznym. Kompozycja zwróciła uwagę wydawcy Giulia Ricordiego, który, jak się później okazało, odegrał znaczącą rolę w kontekście rozkwitu kariery Pucciniego. Podczas wrocławskiego koncertu zabrzmiała *La tregenda* – intermezzo wprowadzające do drugiego aktu, przedstawiające ognisty taniec wspomnianych onirycznych postaci na tle pogrążonego w mroku zimowego krajobrazu. Zgodnie z oznaczeniem w partyturze porywające ogniwo wykonywane jest „con fuoco”, a więc z temperamentem, co ma służyć podkreśleniu magicznego wymiaru epizodu.

Do tego samego pokolenia twórców co Puccini należał tylko nieco młodszy od niego Umberto Giordano. Włoskie środowisko muzyczne usłyszało o artyście, gdy jeszcze w czasie studiów zgłosił on partyturę swojej pierwszej opery – *Marina* – do konkursu organizowanego przez wspomnianego wcześniej Edoarda Sonzogna. Kompozycja została wówczas odrzucona w wyniku triumfu *Rycerskości wieśniaczej* Pietra Mascagniego, zwróciła jednak uwagę wydawcy, który u Giordana zamówił kolejny utwór tego gatunku – *Mala vita*, wystawiony z sukcesem na deskach jednego z teatrów operowych w Rzymie. W NFM muzycy wykonają trzy ustępów z bodajże najbardziej znanej opery owego twórcy – *Andrea Chénier*, którą pod koniec dziewiętnastego stulecia zdobył zasłużone uznanie. Jej akcja rozgrywa się w Paryżu przed wybuchem oraz w trakcie Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Dramatyczną narrację przeplatana miłosnymi wątkami w pełni oddaje doskonale utkana warstwa muzyczna dzieła i składające się na nią przejmujące arie: *Come un bel dì di maggio* tytułowego André Chéniera – francuskiego poety, którego autentyczne losy przedstawia sztuka – oraz arię jednej z głównych bohaterek Madeleine pt. *La mamma morta*, o tragicznej śmierci jej matki. Gałą zwieńczy duet *Vicino a te s'acquita* wspomnianych postaci sławiących radość życia oraz łączące ich płomienne uczucie.

MARCELINA WERNER-ŚLIWOWSKA

28.11 czwartek, 19.00
NFM, Sala Kameralna

ICH GŁOSY



Jarosław Pietrzak, Agnieszka Kołodziej, fot. archiwum artystów

Art Chamber Ensemble:

Jarosław Pietrzak – skrzypce

Agnieszka Kołodziej – wiolonczela

Julita Przybylska-Nowak – fortepian

Program:

Joseph Achron (1886–1943)

Melodia hebrajska na skrzypce i fortepian op. 33 [7']

Joachim Mendelson (1890–1943)

Sonata na skrzypce i fortepian [15']

I. *Moderato*

II. *Andante ma non troppo*

III. *Allegro*

Szymon Laks (1901–1983)

Sonata na wiolonczelę i fortepian [20']

I. *Allegro moderato*

II. *Andante un poco grave*

III. *Presto*

Józef Koffler (1896–1943)

Capriccio na skrzypce i fortepian op. 18 [5']

Benjamin Lees (1924–2010)

II Trio fortepianowe „Silent Voices” [17']

Podczas koncertu w świat muzyki kompozytorów pochodzenia żydowskiego wprowadzi słuchaczy Art Chamber Ensemble założony przez wykładowców Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu: Jarosława Pietrzaka i Julitę Przybylską-Nowak, którym towarzyszyć będzie Agnieszka Kołodziej. Losy Żydów naznaczyła tragedia, ale są też niezwykle ciekawe. Warto dać się zaskoczyć tym, jak brzmiały „ich głosy”. Program koncertu pokrywa się z albumem *Their Voices* zespołu, który honorowym patronatem objęło Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie POLIN.

Pierwszym bohaterem wieczoru jest Joseph Achron. Twórca ów urodził się na terenie dzisiejszej Litwy (Łazdijai). Jego tożsamość żydowska zawsze była silna, trudno natomiast osądzać, czy był Żydem litewskim, polskim czy rosyjskim. Achron odebrał edukację w Sankt Petersburgu, nauczał w Konserwatorium w Charkowie, a podczas I wojny światowej służył w Cesarskiej Armii Rosyjskiej. Do 1925 roku koncertował po całej Europie i na Bliskim Wschodzie (przebywał w brytyjskiej Palestynie), a następnie wyemigrował do Nowego Jorku. W Ameryce jako skrzypek i kompozytor współpracował z największymi zespołami, jak choćby Boston Symphony. Był autorem trzech koncertów smyczkowych. W swoich utworach skupiał się na żydowskim folklorze – już w 1911 roku wstąpił do zajmującego się nim petersburskiego stowarzyszenia kompozytorskiego, które dało początek żydowskiemu „stylowi narodowemu”. *Melodia hebrajska* na skrzypce i orkiestrę powstała w tym właśnie roku i jest świetnym przykładem opisanego kierunku artystycznego. Owa miniatura w formie wariacyjnej ma wyraz żałobny – kompozytor poświęcił ją pamięci swego ojca. Dziś powszechnie wykonuje się ją w wersji na skrzypce i fortepian, w aranżacji Leopolda Auera.

Innym żydowskim kompozytorem, tym razem bezsprzecznie identyfikującym się jako Polak, był pochodzący z Warszawy Joachim Mendelson, także urodzony jeszcze jako carski poddany. Wykształcenie w zakresie gry na skrzypcach i kompozycji, a także dyrygentury odebrał w rodzinnym mieście, a uzupełniał je w Paryżu i Berlinie. Dzięki temu miał możliwość między innymi prowadzenia orkiestry w Teatrze na Woli czy objęcia stanowiska profesora teorii muzycznej w Instytucie Muzycznym im. Stanisława Moniuszki. Jako Żyd po wybuchu wojny znalazł się w getcie, gdzie również działał w słynnym teatrze rewiowym Na Pięterku. Zginął w 1943 roku zamordowany przez gestapo w miejscu ukrycia przy ulicy Dzielnej, prawdopodobnie w czasie trwania powstania w getcie warszawskim. Wojnę przetrwały jedynie wydane drukiem utwory kompozytora. Tak było z *Sonatą* na skrzypce i fortepian wydaną

w 1937 przez Maxa Eschiga (a także dwoma *Symfoniami*, *Kwartetem* i *Kwintetem*) w Paryżu. Neoklasyczny utwór przesycony jest tematami o chopinowskich rysach. W pierwszej części melodyjność w niecodzienny sposób splata się nowoczesną brutalnością. *Andante ma non troppo* to przykład połączenia liryzmu z prostotą, a finał można określić jako rzeczowy i taneczny. Brak tu jakichkolwiek judaizmów.

Szymon Laks również pochodził z Warszawy. Należał do tych artystów, którzy karierę rozpoczynali od studiów w dziedzinach ścisłych – w jego przypadku była to matematyka. Do warszawskiego konserwatorium uczęszczał w latach 1921–1924, natomiast między 1927 a 1929 rokiem trwał paryski epizod jego edukacji. Lata trzydzieście spędził, pracując jako muzyk – grając w kinach niemych, w lokalach rozrywkowych czy na okrętach. W stolicy Francji internowano Laksa po wybuchu II wojny światowej, a w 1942 roku deportowano go do Auschwitz-Birkenau. Miał szczęście przeżyć pobyt w obozie dzięki swojej profesji – był dyrygentem więziarskiej orkiestry. Po wojnie powrócił do Paryża i wkrótce potem otrzymał francuskie obywatelstwo. Laks komponował wówczas mniej niż przed wojną, co odbywało się charakterystycznymi „zrywami” – było to spowodowane chorobą, doświadczeniami oraz kontekstem historycznym (przejął się niezwykle wojną sześciodniową). Do powojennych utworów artysty można jednak zaliczyć kilka pieśni czy operę. Przede wszystkim zaś Laks zajął się piśmiennictwem muzycznym i wydał książkę ze swoimi wspomnieniami z obozu – *Gry oświęcimskie*. *Sonata* na wiolonczelę i fortepian, której wysłuchamy, pochodzi z 1932 roku, a reprezentuje styl neoklasyczny. W części pierwszej w porównaniu do utworu Mendelszona o wiele mocniej nawiązuje do romantycznych (we francuskim wydaniu) sposobów kształtowania narracji. Część druga w zaskakującym stopniu przypomina amerykański styl George’a Gershwina, a trzecia – momentami po prostu jazzową improwizację.

Większość polskich kompozytorów międzywojennych była neoklasykami znajdującymi się pod wpływem nauczycieli z Paryża. Józef Koffler jest na tym tle postacią wyjątkową – twórcą pierwszej rangi, który wciąż czeka na należne mu uznanie w kanonie historii rodzimej muzyki. Na odrębny styl Kofflera wpłynęło zapewne galicyjskie pochodzenie artysty urodzonego w Stryju leżącym nieopodal Lwowa. Pozycja klasowa pozwoliła mu na podjęcie studiów w Wiedniu – zaczynał na prawie, ale szybko przeniósł się na muzykologię, gdzie spotkał się z protoplastami tej dziedziny (między innymi Guidem Adlerem). Po odzyskaniu niepodległości przez Polskę ochotniczo służył w jej wojsku, a do Wiednia powrócił, by ukończyć studia, i pozostał tam do 1924 roku. Na miejsce swojej działalności wybrał Lwów, gdzie jako pierwszy w Polsce tworzył muzykę dwunastotonową, a także nauczał jej kompozycji.

Z zapałem propagował to, co w muzyce nowe. Był ważną osobistością nie tylko lwowskiego, ale i ogólnopolskiego życia muzycznego jako krytyk, publicysta oraz członek wielu organizacji. Gdy Lwów podczas II wojny światowej znalazł się pod kontrolą ZSRR, Koffler nadal prowadził działalność muzyczną, choć w końcu za swoje kompozytorskie ideały musiał odpowiedzieć publiczną samokrytyką. Gdy Niemcy przejęli byłą stolicę Galicji, ukrywał się w Małopolsce, gdzie został zamordowany w nieznanych okolicznościach. *Capriccio* na skrzypce i fortepian powstało w połowie lat trzydziestych. Mamy więc do czynienia z utworem dojrzałym, w którym dodekafonia połączona jest z konwencjami neoklasycyzmu. Teleskopowo rozwijane motywy zdają się nieść ładunek humorystyczny – to w końcu kaprys.

Koncert zamknie kompozycja amerykańskiego twórcy o żydowsko-rosyjskich korzeniach – Benjamina Leesa. Urodzony w Mandżurii artysta jako małe dziecko zyskał obywatelstwo amerykańskie, a jego rodzina osiadła w Kalifornii. Predyspozycje młodego Leesa dostrzegł mający już za sobą futuryzującą, skandalizującą młodość George Antheil. W latach pięćdziesiątych Lees uzyskał stypendium Guggenheima, które pozwoliło mu na przeniesienie się do Europy i pozostanie wolnym od głównych nurtów muzyki amerykańskiej. Po powrocie do Stanów komponował i nauczał – między innymi w The Juilliard School. Jako kompozytora awangarda nie interesowała go zupełnie, pociągały zaś tradycyjne formuły muzyki środkowej i wschodniej Europy. Utwór Leesa znalazł się w programie wieczoru w NFM, ponieważ powstał dzięki zamówieniu na koncert upamiętniający tragicznie zmarłych muzyków, który odbył się w 1998 roku w Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie. Odbiór elegijnej kompozycji przypomina błędzenie po zakamarkach pamięci. Język Leesa jest tradycyjny, bardzo delikatnie nawiązujący do idiomu żydowskiego folkloru. Wśród wielu gestów muzycznych niejeden można odczytać jako ilustrację przemocy wyrządzonej „głosom”. Końcówka *Tria* nie pozostawia wątpliwości – ich właścicieli już nie ma.

SZYMON ATYS

29.11

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

POWRÓT ORFEUSZA KONCERT PAMIĘCI ANDRZEJA MARKOWSKIEGO W SETNĄ ROCZNICĘ URODZIN



Jacek Kaspszyk, fot. Maciej Zienkiewicz

Jacek Kaspszyk – dyrygent
Elina Vähälä – skrzypce
Alicja Rebizant* – flet
Michalina Kociołek* – fortepian
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

J. Mouquet

La flûte de Pan – sonata na flet i fortepian op.15: cz. II *Pan et les oiseaux** [6']

Karol Szymanowski (1882–1937)

I Koncert skrzypcowy op. 35 [26']

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

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

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

Claude Debussy (1862–1918)

Morze – poemat symfoniczny [25']

I. *Od świtu do południa na morzu*

II. *Gra fal*

III. *Rozmowa wiatru z morzem*

Maurice Ravel (1875–1937)

La valse [13']

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

Koncert NFM Filharmonii Wrocławskiej pod batutą maestra Jacka Kaspszyka poświęcony jest pamięci Andrzeja Markowskiego w setną rocznicę jego urodzin. Postać tego znakomitego dyrygenta i kompozytora nierozzerwalnie zrosła się z Wrocławiem, a spuścizna artysty trwa do dziś. To przecież właśnie on był twórcą i wieloletnim dyrektorem Międzynarodowego Festiwalu Wratislavia Cantans. Był też laureatem francuskiej nagrody fonograficznej Grand Prix du Disque Charles Cros za nagranie utworu Krzysztofa Pendereckiego *Jutrznia*, a także dwukrotnym zdobywcą Nagrody Orfeusza przyznawanej od 1963 roku za wybitne kreacje wykonawcze na festiwalu Warszawska Jesień.

„Całość strasznie fantastyczna i nieoczekiwana” – w taki sposób Karol Szymanowski podsumował swój *I Koncert skrzypcowy* w liście do jednego z przyjaciół. Partię solową w utworze wykona Elina Vähälä – urodzona w Stanach Zjednoczonych fińska

skrzypaczka, która ma swoim koncie między innymi prawykonanie, wspólnie z Arto Norasem i orkiestrą Sinfonia Lahti, *Concerto doppio* Krzysztofa Pendereckiego w wersji na skrzypce i wiolonczelę. Jej wizyta we Wrocławiu nie jest jednak tylko sposobem na uświetnienie obchodów setnej rocznicy urodzin Andrzeja Markowskiego. Jeśli przywołamy w pamięci poprzedni koncert artystki w NFM, 6 listopada 2015 roku – zaledwie dwa miesiące po zainaugurowaniu działalności instytucji – jej powrót na scenę Sali Główniej wpisze się w świętowanie jubileuszowego dziesiątego sezonu. Dzieło, po które sięgnie Vähälä, powstało jesienią 1916 roku w Zarudziu na terenie obecnej Ukrainy. W pracy nad partią solową pomagał Szymanowskiemu jego przyjaciel, skrzypek Paweł Kochański, któremu też kompozycja została zadedykowana. Na wykonanie *Koncert* musiał czekać aż osiem lat – zabrzmiał po raz pierwszy w Warszawie w listopadzie 1922 roku. Szymanowski w radykalny sposób odszedł w nim od tradycji romantycznej i od konwencjonalnej harmoniki na rzecz poszukiwania nowego stylu i sposobu wyrazu. Powstało dzieło zasadniczo jedno-częściowe, schromatyzowane, baśniowe i oniryczne, narzucające skojarzenia z jakimś wyśnionym przez kompozytora podczas wojennej izolacji Orientem. Francuski krytyk Robert Kemp, ukrywając się na łamach „La Liberté” pod pseudonimem „Robert Dezarnaux”, wypowiadał się na jego temat następująco: „napisane bardzo swobodnie, o niezwykle różnorodności, pełne kombinacji nieprzewidzianych, bogate i żywe (...). Orkiestrze powierzono tu rolę malowniczą i opisową; skrzypcom – śpiew liryczny. Fale dźwiękowe zalewają subtelną melodię solisty, kaskady harfy otaczają ją, klarnety i oboje kłócą się zawzięcie. Można by powiedzieć, że krajobraz zmienia się co chwila, jak w filmie”.

Pewne właściwości filmowe przejawia z całą pewnością pierwszy utwór drugiej części wieczoru, która poświęcona będzie muzyce francuskiej. W *Morzu* – bo o nim tu mowa – nie chodziło jednak Debussy’emu o quasi-malarskie stworzenie muzycznego obrazu wielkiego akwenu, lecz o oddanie jego groźnego piękna przez przywoływane w muzyce nastroje. Rozmigotana, pomysłowa instrumentacja wykorzystuje wiele orkiestrowych efektów specjalnych i do dzisiaj budzi zachwyt. W otwarciu utworu zatytułowanym *Od świtu do południa na morzu* kompozytor poprzez cichą z początku dynamikę i wznoszące się coraz bardziej frazy instrumentów dętych drewnianych na tle tremola skrzypiec faktycznie sugeruje poranne przebudzenie się świata przyrody, a może – bardziej nawet – zmysłów. Nadejście środka dnia zwiastuje znowu krótki chorał grany przez instrumenty dęte blaszane. „Wszystko jest straszliwie czyste. (...) Kocham to nieruchome światło południa. Dobrze się w nim czuję. Podziwiam tę wspaniałą godzinę bez cienia. Istnieję, widzę” – mówił Amalryk, jeden z bohaterów *Podziatu południa* napisanego przez Paula Claudela w 1905 roku –

tym samym przecież, w którym wykonano po raz pierwszy *Morze*. Funkcja mieniającej się barwami instrumentów dętych drewnianych, niezwykle żywej drugiej części utworu – *Gry fal* – przypomina symfoniczne scherzo, stanowiąc kontrast i odprężenie wobec bardziej afektowanych skrajnych części dzieła. Pierwsze takty finału – *Rozmowy wiatru z morzem* – stanowią wyraźną zapowiedź sztormu z ruchem ogromnych fal zilustrowanym przez niskie smyczki i uderzeniami wichru w instrumentach dętych. Burza jednak nie wybucha od razu, morze na moment jeszcze się uspokaja. Solo fletu i oboju prowadzi jednak impresjonistyczne arcydzieło do nieuchronnej kulminacji.

Ukończony w 1920 roku *La valse* Maurice'a Ravela powszechnie uważany jest za apoteozę walca wiedeńskiego. Jest to kompozycja niezwykle sugestywna i doskonale zinstrumentowana. Tytułowy taniec rozwija się powoli – od niskich, basowych pomruków i tajemniczych rozbłysków – narasta, aż w końcu coraz bardziej przyspiesza, aby zakończyć się efektownym, katastroficznym apogeum. Współcześni Ravelowi komentatorzy chcieli widzieć w tym dziele metaforę upadku starego porządku świata po I wojnie światowej. Kompozytor zdecydowanie odciął się jednak od pomysłu, że inspiracją do stworzenia utworu był rozpad Austro-Węgier, pisząc, że jego utwór „nie ma nic wspólnego z obecną sytuacją w Wiedniu, nie ma w tym względnie żadnego symbolicznego znaczenia. Pisząc *La valse*, nie wyobrażałem sobie tańca śmierci ani walki życia ze śmiercią” – komentował.

Oba obszary repertuarowe reprezentowane w programie koncertu – twórczość Karola Szymanowskiego i muzyka francuska – były przez Andrzeja Markowskiego niezwykle wysoko cenione. Patrząc w setną rocznicę urodzin na jego bogaty życiorys, trudno wymienić dziedzinę życia muzycznego w naszym kraju, w którą nie był zaangażowany: jako występujący na całym świecie dyrygent, który między innymi na Warszawskiej Jesieni dokonał niezliczonych prawykonań, współtworząc właściwie tym samym kanon muzyki XX wieku, a także jako kompozytor muzyki do przeszło trzydziestu filmów. W Krakowie pełnił funkcję dyrektora artystycznego filharmonii, zainicjował festiwal *Musica Antiqua et Nova* oraz organizował *Krakowską Wiosnę Młodych Muzyków*. I nadszedł czas na Wrocław – prowadzenie Filharmonii Wrocławskiej, budowę jej nowej siedziby oraz powołanie do życia *Wratislavii Cantans*. Jak lira Orfeusza zawieszona na niebie w postaci gwiazdozbioru towarzyszy nam do dzisiaj, tak całe współczesne życie muzyczne w Polsce nie pozwala zapomnieć o wybitnej postaci Andrzeja Markowskiego.

Organizator: NFM – instytucja kultury współprowadzona przez:



Wrocław miasto spotkań



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



DOLNY
ŚLĄSK

Mecenasi NFM:

STRABAG
WORK ON PROGRESS



Partner
strategiczny NFM:

LOKUM
DEVELOPER



Partnerzy NFM:



Sudety+
Telewizja Włocławska

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

