

NFM *10^{lat}*

*Omówienia
koncertów*

grudzień
2024

1,12

niedziela, 18.00
NFM, Sala Czerwona

EFEKT WIOLONCZELI



Andreas Brantelid, fot. archiwum artysty

Alexander Sitkovetsky – skrzypce solo, kierownictwo artystyczne

NFM Orkiestra Leopoldinum

Andreas Brantelid – wiolonczela

NFM Orkiestra Leopoldinum

Diana Cel – skrzypce*

Tomasz Śliwowski – fortepian*

Program:

Pablo de Sarasate (1844–1908)

Introdukcja i Tarantella op. 43 [5']*

Florence Price (1887–1953)

Andante moderato [10']

Kurt Atterberg (1887–1974)

Koncert podwójny na skrzypce, wiolonczelę i orkiestrę smyczkową op. 57 [20']

Mieczysław Wajnberg (1919–1996)

Concertino na wiolonczelę i smyczki op. 43bis [18']

I. *Adagio*

II. *Moderato espressivo*

III. *Allegro vivace*

Edvard Grieg (1843–1907)

Suita w dawnym stylu op. 40 „Z czasów Holberga” [20']

I. *Praeludium*

II. *Sarabande*

III. *Gavotte*

IV. *Air*

V. *Rigaudon*

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

Ze

względu na zawiłą i pełną przeobrażeń historię instrumentu trudno dziś stwierdzić, kiedy po raz pierwszy zaobserwowano „efekt wiolonczeli”. Jest jednak pewne, że kompozytorzy szybko zdali sobie sprawę z jego nadzwyczajnej siły i zaczęli stosować go w swoich kompozycjach. W ostatnich dwóch stuleciach czynią to niemal masowo, a mimo to zabieg ów nigdy się nie nudzi. W NFM zaświadczy o tym szwedzko-duński wiolonczelista **Andreas Brantelid**, któremu towarzyszyć będzie niezrównana **NFM Orkiestra Leopoldinum**.

Orkiestra wkroczy na scenę, by najpierw wykonać *Allegro moderato* Florence Price. Artystka pochodziła ze stanu Arkansas leżącego na prawym brzegu rzeki Missisipi. Nie licząc okresu studiów w Bostonie, urodzona w 1887 roku Price opuściła Południe dopiero pod koniec lat dwudziestych, by zamieszkać w Chicago. Wzięła więc udział w wielkiej migracji Afroamerykanów spowodowanej przede wszystkim dyskryminacją rasową. W Illinois mogła osiągnąć sukces jako kompozytorka, przebijając rasistowskie i patriarchalne szklane sufity (w 1933 roku jej utwór wykonała Chicago Symphony Orchestra). Nie była kompozytorką awangardową, a novum w jej twórczości stanowiło wprowadzanie gdzieś do klasycznych form elementów folkloru afroamerykańskiego. *Andante moderato* Price pochodzi z 1929 roku i jest aranżacją środkowego ogniwa *Kwartetu smyczkowego G-dur* jej autorstwa. Kantylena o łatwo uchwytnym amerykańskim odcieniu w środkowym fragmencie ustępuje żywszej, niepokojącej perypetii. Ujmujący jest baśniowy charakter tej technicznie prostej kompozycji.

Tak jak zazwyczaj, ani się obejrzymy, a nastąpi efekt wiolonczeli. Wystarczy, że na scenę wyjdzie Andreas Brantelid. Razem z prowadzącym orkiestrę Alexandrem Sitkovetskim wykona koncert szwedzkiego autora Kurta Atterberga. Atterberg, podobnie jak Charles Ives, postawił kompozycję dopiero na drugim miejscu, obok stabilnego zawodu – w przypadku Atterberga była to praca w urzędzie patentowym. Z tego względu Szwed w dużej mierze był samoukiem. I to również w dziedzinie dyrygentury, którą profesjonalnie zajmował się od 1912 roku. Jego styl kompozytorski opiera się na języku romantycznym, stopniowo uzupełnianym zdobyczami folklorystycznego nurtu dwudziestowiecznej kompozycji. Z dziewięciu symfonii i pięciu oper wśród kompozycji Atterberga najważniejsze miejsce zajmuje *Koncert* powstały w 1960 roku. Otwiera go podniosła wypowiedź orkiestry, która użycza tematu obu instrumentom koncertującym. Jak wiele innych skandynawskich utworów, i ten

charakteryzuje się prostotą i oszczędnością w operowaniu materiałem muzycznym. Całość, można też powiedzieć, przełamuje konwencje muzycznego opowiadania. W pierwszej części dominuje ruch kanoniczny między dwoma instrumentami grającymi dosadne melodie. Druga część to kołyszący duet miłosny skrzypiec i wiolonczeli. W ostatnim fragmencie utworu (nie są to wydzielone przez kompozytora części), w ramach nieprzewidywalnej narracji, wcześniejsze tematy przedstawiane są w wariantach.

Po przerwie muzycy przypomną inny wykluczony głos – polskiego Żyda, Mieczysława Wajnbęrga, który większość życia twórczego spędził w Związku Radzieckim. O tej drodze życiowej zdecydowała wojna: w 1939 roku obiecujący pianista opuścił stolicę Polski. Dzięki Dymitrowi Szostakowiczowi, który był jednocześnie dla Wajnbęrga największym mistrzem, udało mu się w roku 1943 zamieszkać w Moskwie. Po wojnie, jak wielu kompozytorów w Bloku Wschodnim, był ofiarą walki z muzyką, która odchodziła od socrealistycznego optymizmu, oprócz tego dotknął go też antysemityzm. Utwór Wajnbęrga, który usłyszymy, powstał w 1948 roku. *Concertino* otwiera typowo wajnbęrgowski, elegijny śpiew wiolonczeli, który zdaje się opowiadać często podejmowany przez kompozytora temat wojny i zagłady. W części drugiej refleksyjność ustępuje dość zaskakującemu rytmowi i charakterowi habanery. Zmieszane z rytmem mazurowym nutki egzotyizmu pojawiają się wszaleńczym, upiornym, a jednocześnie dziwnie optymistycznym finale. W kadencji zdecydowanie oddziałuje znany nam już efekt – ciemna barwa wiolonczeli powoli miesza się z orkiestrą, a dźwięki płyną w nieskończonym lamencie za tym, co nigdy nie powróci (wyrazem tego paradoksalnie jest powtórzenie pierwszej części).

Koncert zamknie dość powszechnie znana kompozycja Edwarda Griega – *Suita z czasów Holberga*. Norweski kompozytor ukończył ją w 1884 roku, kiedy obchodzono dwustulecie urodzin Ludwiga Holberga, oświeceniowego pisarza i myśliciela urodzonego, jak Grieg, w Bergen. Choć pracował on w języku duńskim, Norwegowie również poczuwali się do świętowania rocznicy urodzin Moliera północy. „Czas Holberga” w muzyce to późny barok i pierwsze jaskółki stylu klasycznego. W XIX wieku, wraz z rodzącą się historiografią muzyki, nastała także moda na stylizacje w duchu epok wcześniejszych. Przypadkiem takiego postępowania twórczego o niewielkim ciężarze gatunkowym jest właśnie utwór Griega. Oczywiście nie chodzi tu o historyczną „akuratność”, wykonawczą czy kompozytorską, na które czas przyszedł dopiero w XX wieku. Dziewiętnaste stulecie miało zupełnie inne wyobrażenie o przeszłości niż nasze – oddają ją tu przede wszystkim formy taneczne oraz instrumentacja. Ogniwa dzieła stanowią typowe dla tego gatunku siedemnastowieczne tańce

(gawot zawiera charakterystyczną część opartą na pastoralnym tańcu musette), a oprócz tego symbolami przeszłości są na przykład język melodyczny czy typowe sekwencje harmoniczne. Mimo zabiegów stylizacyjnych, tanecznego kroku i prostej kadencyjności pełnia smyczkowego brzmienia i sposób orkiestracji są tu ewidentnie dziewiętnastowieczne. Szczególnie ciekawym ogniwem jest aria, którą kompozytor chciał słyszeć wykonywaną *Andante religioso*. Najbardziej daje tu o sobie znać – co prawda wciąż subtelnie – romantyczne wzmożenie uczuciowe. Próżno by go szukać u twórców późnego baroku. Liryzm powróci w środkowym fragmencie prowansalskiego tańca rigaudon, którym Grieg zwieńczył swoją suitę.

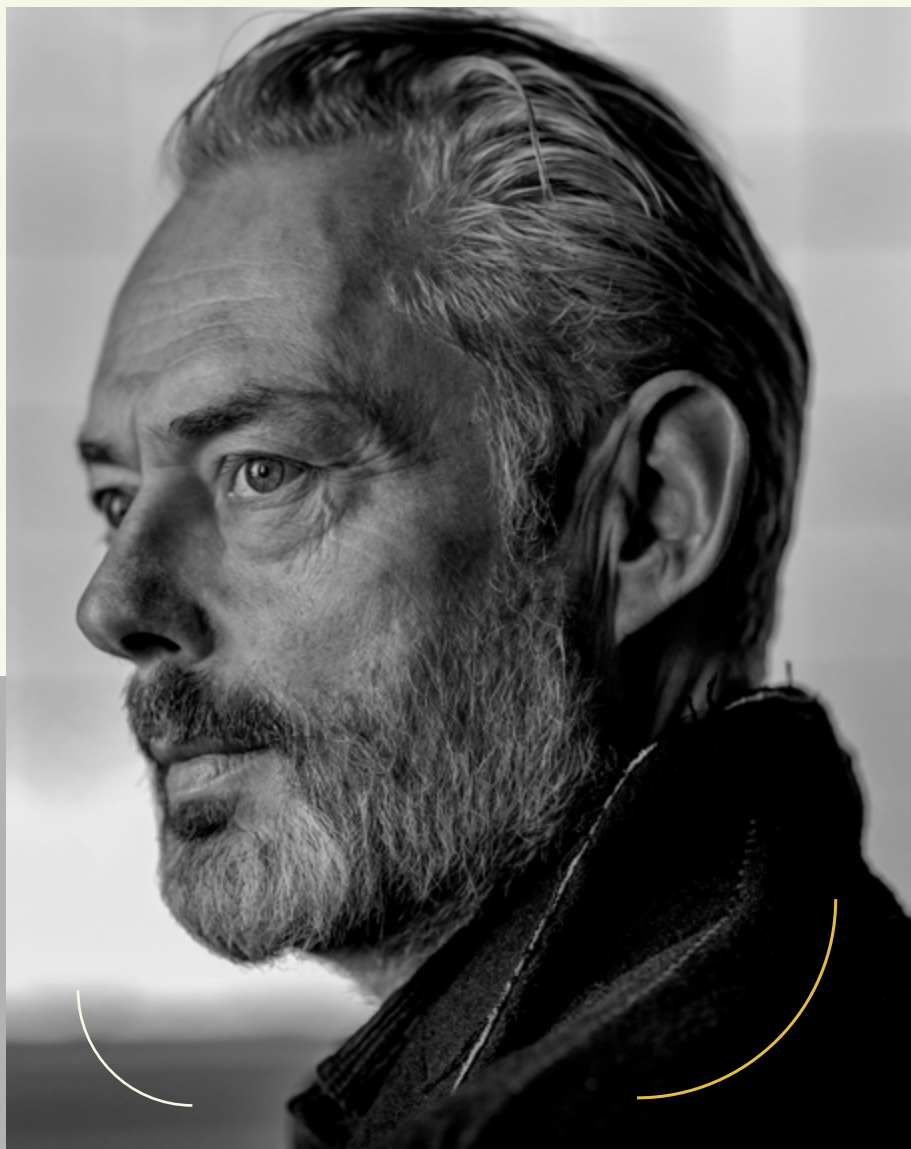
A w drugiej i czwartej części jeszcze raz zaskoczy nas... efekt wiolonczeli.

SZYMON ATYS

5.12

czwartek, 19.00
NFM, Sala Czerwona

RECITAL MARKA PADMORE'A



Mark Padmore, fot. Marco Borggreve

Mark Padmore – tenor
Andrew West – fortepian

Program:

Franz Schubert (1797–1828)

Willkommen und Abschied D 767 [4']

Drei Gesänge des Harfners D 478 [12']

I. *Wer sich der Einsamkeit ergibt*

II. *Wer nie sein Brot mit Tränen aß*

III. *An die Türen will ich schleichen*

An die Leier D 737 [4']

Im Frühling D 882 [5']

Alinde D 904 [6']

Über Wildemann D 884 [2']

Am Fenster D 878 [4']

Der Winterabend D 938 [8']

Rebecca Clarke (1886–1979)

The Tiger [4']

Lethe [4']

Eight O'clock [3']

The Seal Man [5']

Benjamin Britten (1913–1976)

Winter Words op. 52 [25']

I. *At Day-Close in November*

II. *Midnight on the Great Western*

III. *Wagtail and Baby* (A Satire)

IV. *The Little Old Table*

V. *The Choirmaster's Burial*

VI. *Proud Songsters*

VII. *At the Railway Station, Upway*

VIII. *Before Life and After*

Mark Padmore jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych na świecie tenorów specjalizujących się w wykonawstwie pieśni i oratoriów. Jego głos jest jasny i lotny, stanowi więc plastyczny substrat lirycznych interpretacji. Towarzyszyć będzie mu Andrew West – pianista poruszający się w repertuarze muzyki początku XX wieku. Podczas tego niezwykłego recitalu artyści przedstawiają kompozycje twórców ojczystych, brytyjskich, jak i bukiet nieśmiertelnych pieśni Franza Schuberta.

Podróż po zakamarkach niemieckiego romantyzmu rozpoczniemy konno. Znany szeroko, wczesny wiersz Johanna Wolfganga von Goethego – *Willkommen und Abschied* – Schubert zilustrował galopem w partii fortepianowej. Bohater utworu, uczestnik nocnej schadzki, zsiada z konia już w drugiej zwrotce, ale tętent trwa dalej. Okazuje się, że charakterystyczny rytm ilustrował przede wszystkim wewnętrzne poruszenie podmiotu. Kochać zdaje mu się rzeczą boską. Ale już za chwilę w tryptyku *Pieśni harfisty* spotkamy się z bohaterem o odwrotnym credo. Harfista, bohater powieści Goethego *Lata nauki Wilhelma Meistra*, wzorcowej Bildungsroman, w pierwszej z trzech pieśni fantazjuje o własnej śmierci i snuje paradoksalne rozważania na temat samotności. W drugiej, w lamentacyjnej aurze muzycznej, zrównuje poznanie absolutu z koniecznością przyjęcia poczucia winy. W trzeciej zaś widzimy bohatera w wędrownie, w archetypowej roli niezakorzonego nigdzie pielgrzyma-grajka. Tutaj figura harfisty zapowiada lirnika z *Podróży zimowej* – cyklu powstałego wiele lat później.

W pieśni *An die Leier* do słów Franza von Bruchmanna pojawia się kolejny muzyk – ów gra na lirze. Ten niezwykle utwór oparty jest na drastycznym jak na początek XIX wieku kontraście harmonicznym. Gdy podmiot próbuje opiewać antycznych bohaterów, spod jego palców wydobywają się same dysonanse. Gdy natomiast przedmiotem pieśni jest miłość – muzyka staje się piękna. Jest przecież rzeczą dla romantyzmu charakterystyczną, iż herosi ustępują miejsca cierpiącym samotnikom. O miłości śpiewa też bohater wiersza *Im Frühling*, który porą wiosenną, w pięknych okolicznościach przyrody, wspomina utracone szczęście. Chodzi oczywiście o „nią”, kobietę, słodkie, ale nieobecne i uprzedmiotowione ucieleśnienie szczęścia. Jest nią również Alinda, tytułowa bohaterka wiersza Johanna Friedricha Rochlitza. W pozornie beztroskim nastroju bohater czeka na ukochaną, która nie nadchodzi. Rozwiązanie sceny jest zaskakujące i każe wątpić, czy mężczyzna czekał w zasadzie na nią, czy też na własne wyobrażenie. Typowy kontrast zima–wiosna zostaje znów wykorzystany w pieśni *Über Wildemann* autora wiersza *Im Frühling* Ernsta Schulze. Bohater ucieka przed wiosną w miasteczku Wildemann w Dolnej Saksonii w góry Harz – miłość i symbolizujący ją Maj tym razem jawią się więc jako zagrożenie.

Ostatnie dwie pieśni podsumowują charakterystyczną figurę wyobcowanego, rozmyślającego i wspominającego podmiotu. W *Am Fenster* (do słów Johanna Gabriela Seidla) rozmawia on z murami – zapewne klasztornymi – które przyniosły spokój jego obciążonej smutkiem duszy. *Der Winterabend* pełni tu rolę uzupełnienia: pojawia się brakująca w poprzedniej pieśni dziewczyna. Wczesny grudzień jest porą, podczas której we Wrocławiu można liczyć na śnieg. Być może więc spotka nas szczęście słuchać jednej z najpiękniejszych pieśni autora *Symfonii niedokończonych* w idealnych warunkach meteorologicznych.

Aby okazało się, że kobieta również może pisać pieśni, a nie wyłącznie występować w nich jako obiekt westchnień, potrzeba było trochę czasu. Do pokolenia pierwszej fali feminizmu, którego zdeterminowane członkinie przebijały szklane sufity, często ryzykując problemami w życiu osobistym, należała Rebecca Clarke, której utwory zabrzmią jako kolejne. Problemy w jej przypadku wiązały się z opresyjnym ojcem, przez którego ostatecznie została wydziedziczona. Przyczyniło się to do faktu, że podjęła pracę jako altowiolistka i jej kariera w tej właśnie dziedzinie rozkwitła. Inaczej było z komponowaniem – długo jeszcze trzeba było czekać na kulturowe równouprawnienie w tym względzie, a więc na to, by połączenie kobieta-kompozytor nie wzbudzało śmiechu panów...

Jeden z najstojniejszych angielskich wierszy, *Tygrys*, do słów Williama Blake'a, powstał w tym samym okresie, co słowa użyte w pieśniach Schuberta. W napisanej do niego muzyce Clarke wykorzystała dziewiętnastowieczne sposoby wywoływania uczucia grozy, otrzymując metafizyczny dreszczowiec muzyczny. W czasie II wojny światowej powstała *Leta* do słów współczesnej kompozytorce amerykańskiej poetki Edny St. Vincent Millay. W pieśni znajdujemy się na granicy odurzenia i unicestwienia, podążając za poetką pijącą z niepodlegającej zmianie mitologicznej rzeki zapomnienia. Trzeci wiersz wyszedł spod pióra Alfreda Edwarda Housmana, słynnego filologa klasycznego i poety. W powstałej do jego słów pieśni kompozytorka użyła schromatyzowanych współbrzmień w celu ilustracji nieharmonicznego tonu bicia dzwonu. Wreszcie popularna *The Seal Man* do słów marynisty Johna Masefielda to rozbudowana ballada. Partię fortepianu cechuje tu ascetyczność, głos natomiast ma okazałą przestrzeń do ekspresji – a przerażająca opowieść niewątpliwie tego wymaga.

Napięcie zbudowane przez utwory Rebeki Clarke może przejąć jedynie pieśniarstwo Benjamina Brittena. Najważniejszy kompozytor brytyjski XX wieku sięgnął w 1953 roku po wiersze Thomasa Hardy'ego – angielskiego naturalisty. Zima pojawiająca się w tytule jest jedynie wskazówką interpretacyjną dla słuchaczy. Nie ma jej w tekstach,

ale określa nastrój cyklu, który możemy wpisać w zasygnalizowane przez poprzednie pieśni dialogi: życia ze śmiercią, samotności z miłością, wyobcowania z uczestnictwem. Charakterystycznymi środkami są tu przeciwstawienia melodii melizmatycznych z prostymi, wartkiego toku z ciszą. „Naturalizm” nieraz zdaje się nader adekwatnym określeniem. Słuchając cyklu, jesteśmy blisko świata takiego, jakim jest. Może to wiązać się z pewnego rodzaju żalem.

Pierwszy obraz to listopadowa refleksja nad współistnieniem młodości i starości. Aurę tragicznej niesamowitości kreuje druga pieśń opowiadająca o dziecku bez historii zanurzonym w świecie. Dwa kolejne liryki mają lżejszy charakter: *Pliszka i niemowlę* to satyra na dobre maniere, a *Mały, stary stolik* jest refleksją nad dźwiękami ukrytymi w przedmiotach i ich związkach z pamięcią. *Pogrzeb chórmistrza* to zdecydowanie centralna pieśń cyklu: stanowi pochwałę muzyki liturgicznej, w której antybohaterami są nowoczesny pośpiech i wygoda. Kolejną pieśń możemy traktować jako dwudziestowieczną kontynuatorkę motywu wiosny – „wybuchający” śpiew ptaków jest tu zarysowany w fakturze fortepianu. Przed zwieńczeniem cyklu usłyszymy jeszcze jedną balladową scenkę. I znowu moc muzyki staje się tu właściwym tematem – wzruszenie śpiewającego więźnia znajduje swoją ilustrację w partii fortepianu, gdzie brzmi przedziwnym, czystym akordem C-dur. Marzeniem o pierwotnej czystości i szczęściu jest zakończenie cyklu, które zdaje się pytać, czy odzyskanie niewinności jest możliwe.

SZYMON ATYS

6.12 piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

KANTATA O ŚWIĘTYM MIKOŁAJU JUBILEUSZ 15-LECIA CHÓRU CHŁOPIĘCEGO NFM



Małgorzata Podzielny – dyrygentka, kierownictwo artystyczne
Chóru Dziewczęcego NFM, Chóru Chłopięcego NFM i Zespołu Wokalnego Rondo
Andrzej Kosendiak – dyrygent*
Mark Padmore – tenor*
Mikołaj Szczęśny – organy
Chór Dziewczęcy NFM
Chór Chłopięcy NFM
Chór NFM
Lionel Sow – kierownictwo artystyczne Chóru NFM
Zespół Wokalny Rondo
NFM Orkiestra Leopoldinum

Program:

Benjamin Britten (1913–1976)

Missa brevis D-dur na chór i organy op. 63 [11']

I. *Kyrie*

II. *Gloria*

III. *Sanctus*

IV. *Benedictus*

V. *Agnus Dei*

Marek Raczyński (ur. 1982)

Canticum trium puerorum (prawykonanie) [4']

Grzegorz Miśkiewicz (ur. 1969)

Laudate Dominum omnes gentes [4']

Michał Ziółkowski (ur. 1991)

Gloria na trzy chóry mieszane, dwa chóry dziecięce i orkiestrę kameralną [9']

Benjamin Britten

Święty Mikołaj – kantata op. 42 [55']*

I. *Introduction*

II. *The Birth of Nicolas*

III. *Nicolas Devotes Himself to God*

IV. *He Journeys to Palestine*

V. *Nicolas Comes to Myra and is Chosen Bishop*

VI. *Nicolas from Prison*

VII. *Nicolas and the Pickled Boys*

VIII. *His Piety and Marvellous Works*

IX. *The Death of Nicolas*

Wspomnienie Świętego Mikołaja duża część kościołów chrześcijańskich obchodzi 6 grudnia. Tegoroczne uświetni we Wrocławiu Mark Padmore, znakomity angielski tenor specjalizujący się między innymi w rodzimym repertuarze. Wraz z nim muzycy NFM wykonają kantatę wielkiego Benjamin Brittena opowiadającą o przedziwnych losach jednego z najsłynniejszych świętych. Świątecznej atmosfery przyda jubileusz piętnastolecia Chóru Chłopięcего NFM założonego w 2009 roku przez maestra Andrzeja Kosendiaka.

Ramami mikołajkowego koncertu są kompozycje najważniejszego brytyjskiego kompozytora XX wieku – Benjamin Brittena. Jest on dziś pamiętany przede wszystkim jako twórca takich oper, jak *Peter Grimes*, *Billy Budd* czy *Dokręcanie śruby*. Dzięki tym dziełom wyspiarska kultura (z której niemieccy krytycy lubili drwić, nazywając Anglię krajem bez muzyki) wreszcie zagościła w międzynarodowym kanonie teatru muzycznego. Miejsce równie ważne, co opery, znajduje w dorobku Brittena nieszczytna muzyka wokalnie-instrumentalna, i to zarówno ta oparta na świeckiej poezji, jak i ta o tekstach sakralnych.

Missa brevis powstała w 1959 roku dla Chóru Katedry Westminster (mowa o katedrze rzymskokatolickiej, nie o Westminster Abbey) prowadzonego przez George'a Malcolma, z okazji przejścia na emeryturę tego właśnie dyrygenta. Króciutkie *Kyrie* jest przestrzenią, w której apostrofy wiernych najpierw śpiewane są przez poszczególne głosy, a później, w stylizacjach dawnej harmoniki, mienia się w zestawieniach trójdźwięków. W *Glorii* radosny nastrój realizowany jest przez balansujący na granicy ludyczności synkopowany rytm. Przewrotnymi można nazwać obecne tu dyspozycje, na przykład piano tam, gdzie zwykle słycać forte, oraz eksponowanie dysonansów w miejscach, w których z tekstu wynikałby konsonans. *Sanctus* brzmi o wiele bardziej tajemniczo, a to ze względu na wykorzystanie dwunastotonowego materiału. Z kolei „Błogosławiony, który idzie w Imię Pańskie” jest tu nadzwyczaj delikatny, jego stopy jedynie muskają grunt. Jest jasne, że jego przybycie jest z dawna wyczekiwane. A jednak w *Agnus Dei* czuć grozę podkreśloną przez ostinatowy bas. Fragment utrzymany jest w pięciopięcielnym metrum i ozdobiony półtonowymi dysonansami w organach. Była radość, ale zdecydowanie jest i wina.

Chóry dziecięce to dominanta wyspiarskiej twórczości religijnej, jednak we współczesnej Polsce znajdziemy niejednego twórcę, który specjalizuje się w kompozycjach na ten skład. Aż trzy utwory będą więc polskim kontrapunktem wobec Brittena.

Najpierw zabrzmiał prawykonanie utworu Marka Raczyńskiego, wychowanka chóru Poznańskie Słowiki. Będzie to *Canticum trium puerorum* – kantyk trzech młodzieńców wrzuconych do pieca przez króla Nabuchodonozora w Księdze Daniela. Spod pióra Grzegorza Miśkiewicza, uznanego twórcy muzyki religijnej, wyszło opracowanie *Laudate Dominum omnes gentes*, a więc psalmu 117. Zostało ono zamówione przez Narodowe Forum Muzyki w 2021 roku dla jego Chóru Chłopięcego. W kompozycji przy akompaniamencie fortepianu przeplatają się ze sobą fragmenty wspólnej laudacji na słowie *Alleluja* i kryształowo jasne frazy solistów tego zespołu. Zabrzmiał też *Gloria* na trzy chóry mieszane i dwa dziecięce często współpracującego z zespołem Michała Ziółkowskiego, którą artyści wrocławskiej filharmonii prawykonali podczas ubiegłego sezonu artystycznego.

Trudno zrozumieć kompozytorski głos Brittena, jeśli pominie się zinternalizowane przez niego poczucie wyobcowania, jakie czasem niesie ze sobą homoseksualność. Kazało mu ono badać tę część ludzkiej duszy, w której tęsknota za niewinnością spotyka się i podejmuje negocjacje z idealistycznym lub przeciwnie – realistycznym – obrazem samego siebie. Britten, pomimo postępowych poglądów, nigdy nie był zainteresowany otwartą walką o prawa mniejszości, funkcjonował w ramach okrzepłych instytucji kultury. Dzięki temu, że poddawał się mechanizmom władzy, znał je i mógł je obrazować we wcale nie obojętnej politycznie sztuce. To dlatego jego dzieła przesycane są niepowtarzalną, pacyfistycznie ukształtowaną czułością do drugiego człowieka przy niechęci do tego, co społeczne.

Czy tropy te działają we względnie wczesnym dziele *Saint Nicolas* napisanym na przełomie 1947 i 1948 roku? Posłuchajmy. Należy jednak nadmienić, że okazją do prawykonania utworu był pierwszy ze słynnych festiwali w Aldeburgh na wschodnim wybrzeżu Anglii. Wydarzenie powstało z inicjatywy Brittena i jego partnera, Petera Pearsa, którzy mieszkali i zostali pochowani w tym mieście. Edward M. Forster nazwał wykonanie tej dalekiej od ideałów awangardy kantaty „jednym z tych triumfów poza regułami sztuki”. Forster był jednym z librecistów opery *Billy Budd*; drugim był Eric Crozier, autor słów do *Św. Mikołaja*.

Autorzy kantaty zdystansowali się od postaci znanej w świecie anglojęzycznym jako Santa Claus i sięgnęli po jej wczesnochrześcijański model – po św. Mikołaja z Miry, biskupa żyjącego na przełomie III i IV wieku w Licji (dziś jest to południowe wybrzeże Turcji). Wzorem zarówno formy muzycznej, jak i kształtowania narracji stało się

tu przedstawienie religijne, a dokładnie jego ludowa odmiana nawiązująca do średniowiecznego dramatu liturgicznego i misterium. Britten wielokrotnie odwoływał się do formuły religijnego przedstawienia, być może widząc w niej wyraz pierwotnej, pozainstytucjonalnej duchowości.

W pierwszym fragmencie cyklu, pełniącym rolę introdukcji, chór (lud) woła do świętego, którego partię śpiewa tenor. Nacisk położony jest na ubóstwo Mikołaja: lud błaga, by „zdarł z siebie swoją chwałę”, ponieważ wiernych onieśmielają biskupie insygnia. Prostotę słysząc też w muzyce: chór przemawia jednym głosem, podkreślając współbrzmieniem słowa o większej wadze. Do ciekawszych obrazów należy *Dzieciństwo Mikołaja* odmalowane za pomocą zabawnego walczyka, w który wpleciono anegdoty o świętości bohatera. W kolejnym obrazie *Mikołaj poświęca się Bogu* on sam opowiada, co skłoniło go do sprzedania wszystkich posiadłości i rozdania pieniędzy ubogim – miłość, która w ostatnich taktach tego ilustrującego trudy obrazu muzycznego wyrażona jest przez przedziwny tryton. Niewinność idealnej miłości chrześcijańskiej jest nieustannie problematyzowana przez twórcę zawsze lewicującego, ale na starość deklarującego wiarę chrześcijańską.

W kolejnych obrazach słyszymy między innymi dwie legendy o cudownych dokonaniach świętego: o ocaleniu statku przed burzą oraz o wskrzeszeniu chłopców zabitych i zakonserwowanych przez rzeźnika podczas panującego głodu. Scena nadania Mikołajowi insygniów biskupich jest oparta na delikatnej stylizacji muzyki kościelnej. Użycie jej obok innych idiomów sprawia, że fragment ten zyskuje lekko kempowy odcień. Pojawia się tu też hymn przeznaczony do śpiewania razem z publicznością. W przedostatnim ogniwie libretto prezentuje historię Mikołaja z większego dystansu narracyjnego. Przy kojącej muzyce wymienionych jest tam wiele kolejnych legend o św. Mikołaju. Trudno już powiedzieć, co w kantacie było prawdziwe, a co było utkaną z legend baśnią. Pewne jest tylko, że my, słuchacze, wciąż takich opowieści potrzebujemy. Śmierć dobrego i pięknego świętego Mikołaja, muzycznie niezwykle kunsztowna, ma w sobie coś z cudownego przemienienia, z „narodzin dla nieba”. Chór podziwia indywidualną modlitwę świętego słowami ewangelicznego kantyku Symeona o zwolnionym z pracy słudze. Czy chodzi o śmierć, czy o nowy początek, skoro Symeon trzymał na ręku niewinnego Chrystusa w postaci dziecka?

13.12 piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

BLASK FANTASTYCZNY



Christoph Eschenbach, fot. Jonas Holthaus

Christoph Eschenbach – dyrygent
Niek Baar – skrzypce
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Antonín Dvořák (1841–1904)

Koncert skrzypcowy a-moll op. 53 [32']

I. *Allegro ma non troppo*

II. *Adagio ma non troppo*

III. *Allegro gracioso, ma non troppo*

Hector Berlioz (1803–1869)

Symfonia fantastyczna op. 14 [55']

I. *Rêveries – Passions. Largo – Allegro agitato e appassionato assai – Religiosamente*

II. *Un bal. Valse. Allegro non troppo*

III. *Scène aux champs. Adagio*

IV. *Marche au supplice. Allegretto non troppo*

V. *Songe d'une nuit de sabbat. Larghetto – Allegro*

Pierwszy koncert Christopha Eschenbacha z NFM Filharmonią Wrocławską w nowym sezonie artystycznym będzie spotkaniem z olśniewającymi arcydziełami epoki romantyzmu. Muzycy pod przewodnictwem maestra wykonają *Koncert skrzypcowy a-moll op. 53* Antonína Dvořáka z towarzyszeniem cenionego holenderskiego skrzypka Nieka Baara w roli solisty oraz równie monumentalną, co momentami filuterną w wyrazie *Symfonię fantastyczną op. 14* Hectora Berlioza. Dźwięki te stworzą symboliczną panoramę prezentującą dwie dziewiętnastowieczne perspektywy twórcze – muzyki absolutnej i programowej.

Czy muzyka może wyrażać coś więcej niż samą siebie? Spór ten stanowi centralne zagadnienie estetyki muzyki od połowy XIX wieku. Pomimo że próby odmalowywania historii za pomocą dźwięków podejmowane były już w renesansie, prawdziwy rozkwit tego rodzaju podejścia do kształtowania struktury muzycznej nastąpił wraz z rozwojem literatury romantycznej, w której centrum bardzo często stawiano człowieka i spektrum jego emocji. Owo ujęcie zaczęło wzbudzać niemałe kontrowersje, w czego efekcie utworzył się podział na muzykę programową związaną

z treścią literacką i czerpiącą zarazem z idei syntezy sztuk oraz przeciwstawną jej, niezależną muzykę absolutną. Prezentowany tego wieczoru *Koncert skrzypcowy a-moll* op. 53 Antonína Dvořáka wpisuje się właśnie w drugi ze wspomnianych nurtów. Dziś uważa się go za jeden z piękniejszych koncertów instrumentalnych powstałych w epoce romantyzmu, choć nie wskazywały na to dość niepomysłne realia, w jakich się rodził.

Na początku kwietnia 1879 roku podczas wizyty w Berlinie Dvořák zetknął się z niezwykle cenionym wówczas węgierskim wirtuozem – skrzypkiem Josephem Joachimem. Dla znajomości artystów niebagatelna wydaje się postać Johanna Brahmsa, dzięki któremu Joachim poznał twórczość Czecha i oczarowany nią sam wkrótce zaangażował się w propagowanie dzieł jego pióra. Wraz ze swoim kwartetem właśnie w ramach pobytu w Berlinie premierowo zinterpretował choćby *Sekstet smyczkowy A-dur* op. 48, prezentując go później przed audytorium swojej londyńskiej trasy koncertowej. To właśnie ów wirtuoz stał się inspiracją powstania koncertu skrzypcowego, który zabrzmiał w Sali Główniej. Wkrótce po spotkaniu kompozytor stworzył partyturę z dedykacją dla instrumentalisty, pragnął bowiem jemu powierzyć również prawykonanie dzieła. Konserwatywny w swych przekonaniach Joachim nie był jednak zachwycony śmiałymi rozwiązaniami formalnymi Dvořáka, zwłaszcza w zakresie partii solisty. Zwodził więc twórcę przez parę miesięcy, prosząc go o więcej czasu na zrewidowanie niektórych partii dzieła – szczególnie nacisk położył na konieczność rozluźnienia zbyt gęstej w jego opinii faktury orkiestrowej. Koncertu ostatecznie nigdy nie zagrał, co zresztą wykorzystał krajan autora, František Ondříček, który z sukcesem prawykonał dzieło w Pradze w 1883 roku. Składająca się z trzech ogniw kompozycja wpisuje się w tzw. słowiański okres twórczy Dvořáka. Zaraz obok niej w chronologicznym spisie jego dzieł figurują bowiem słynne orkiestrowe *Tańce słowiańskie*, *Suita czeska* op. 39 czy *Rapsodie słowiańskie* op. 45. I tak również w koncercie można odnaleźć echa rodzimego dla artysty folkloru. Rozpoczynające go *Allegro ma non troppo* jest najbardziej dramatyczną w wyrazie spośród trzech części dzieła. Zwyczajową orkiestrową ekspozycję kompozytor zastępuje zaledwie kilkuktaktową, choć podniosłą w brzmieniu introdukcją poprzedzającą ekspresyjne solo skrzypiec prezentujące temat główny. Dvořák opracowuje go następnie w dość swobodnym, pełnym finezji stylu. Całość dzieła kształtowana jest w podobny sposób, przez co przywodzi na myśl wirtuozowską formę fantazji. Pierwsza część przechodzi płynnie w drugą, prowadzona nastrojowymi dźwiękami oboju na tle ciepłych fraz smyczków. Adagio czaruje swym lirycznym, medytacyjnym charakterem, stanowiąc zarazem doskonałą przeciwwagę dla następującego po nim rondo-finału. Jego rześkie, pełne promiennego wigoru brzmienia składają się na

wyjątkową stylizację furianta – czeskiego tańca ludowego. Cały utwór jest nadspodziewanie lekki, wiedziony czarem melodyjnej inwencji jego twórcy.

Epizod z życia artysty – tak brzmi podtytuł *Symfonii fantastycznej* Hectora Berlioza, dzieła, którego kanwą stała się wyimaginowana historia miłosna o personalnym podłożu. Francuski kompozytor postanowił w niej bowiem subtelnie przełożyć na język muzyczny swą obsesję na punkcie irlandzkiej aktorki Harriet Smithson. W jednym ze swoich pamiętników nakreślił niegdyś słowa: „Moje życie to powieść, która bardzo mnie interesuje” i wydaje się, że kompozycja wieńcząca repertuar dzisiejszego koncertu stała się właśnie środkiem do odmalowania jej dźwiękami. Nie pozostawiając pola domysłom, o jakie wydarzenia chodzi, artysta dołączył do partytury obszerny komentarz opisujący każde z poszczególnych ogniw. Kompozycja osadzona jest na tzw. *idée fixe* – temacie przewijającym się w rozmaitych postaciach przez całą symfonię, symbolizującym zarazem jego ukochaną. Stanowiące introdukcję *Marzenia* odzwierciedlającą błogi spokój tytułowego artysty. Nastrój zmienia się jednak momentalnie z chwilą poznania kobiety. Widzi ją wśród par tańczących walc na balu rozpoczynającym urzekająco orkiestrowaną część drugą podszytą perlistymi brzmieniem harf. Powracający do niego obraz wybranki mąci jego spokój, nastęrczając kolejnych pytań, nie ratuje go nawet wszechobecna sielska aura. Naddciąga burza, a bohater, przekonawszy się, że jego uczucie pozostanie nieodwzajemnione, truje się, zażywając opium. W upiornym śnie roi, że zamordował swą ukochaną i prowadzony jest na szafot. Wkrótce staje się świadkiem własnej egzekucji, która przemienia się w sabat czarownic. Berlioz brawurowo ilustruje za pomocą tembru poszczególnych instrumentów ich makabryczne odgłosy, wplatając między nie średniowieczną sekwencję *Dies irae*. „Kompozytor miał zamiar przedstawić muzyką różne momenty z życia artysty. Plan do instrumentalnego dramatu bez tekstu musi być z góry wyjaśniony. Program niniejszy należy przeto uważać za jakby mówiony tekst opery, przedstawiający charakter i wyraz następujących po sobie części” – podkreślał Berlioz na samym początku przedmowy dołączonej do partytury dzieła. Utwór stanowi doskonały przykład jednej z pierwszych symfonii programowych romantyzmu. Jest zarazem śmiałym manifestem prezentującym główne założenia kompozytora. Zrealizowawszy zadeklarowany przez siebie wprost artystyczny cel, jakim było stworzenie muzycznej, kipiącej emocjami opowieści, Berlioz osiągnął również spełnienie na osobistym gruncie – niespełna trzy lata po paryskiej, skądinąd owianej atmosferą skandalu premierze symfonii, ostatecznie poślubił Harriet. Szczęście nie trwało jednak długo i małżeństwo nie przetrwało próby czasu.

15.12

niedziela, 12.30
NFM, Sala Kameralna

BURLESKA – MATINÉE



Aka Duo, fot. Kazuki Ikegami

Aka Duo:

Seina Matsuoka – skrzypce

Yuto Kiguchi – fortepian

Program:

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

VIII Sonata skrzypcowa G-dur op. 30 nr 3 [17']

I. *Allegro assai*

II. *Tempo di minuetto, ma molto moderato e grazioso*

III. *Allegro vivace*

Artur Malawski (1904–1957)

Burleska na skrzypce i fortepian [5']

Miłosz Magin (1929–1999)

Andante na skrzypce i fortepian [7']

Eugène Ysaÿe (1858–1931)

Rêve d'enfant op. 14 [5']

César Franck (1822–1890)

Sonata A-dur na skrzypce i fortepian [30']

I. *Allegro ben moderato*

II. *Allegro*

III. *Recitativo-Fantasia. Ben moderato*

IV. *Allegretto poco mosso*

Chociaż jednym z utworów prezentowanych we Wrocławiu przez Aka Duo jest pełna humoru *Burleska* Artura Malawskiego, niedzielne listopadowe popołudnie zachwyci pełnym wachlarzem muzycznych nastrojów. „Aka” – w języku japońskim określenie na kolor czerwony – bywa również używane jako angielski akronim („also known as” – ‘znany również jako’). Studiujący w Wiedniu Japończycy słyną w Polsce jako laureaci i nagrody na III Międzynarodowym Konkursie Muzyki Polskiej.

Trzeci z klasyków wiedeńskich (choć zdaniem wielu klasykiem był on już tylko jedną nogą) skomponował dziesięć sonat skrzypcowych zebranych w sześciu opusach. *Sonata G-dur* wydana została w opusie 30. w roku 1803 (symfoniczny punkt orientacyjny: *Druga*). Wedle zwyczaju dzieło zostało poświęcone początkującemu monarsze, carowi Aleksandrowi I. Powstanie sonat zawdzięczamy jednak przede wszystkim

rosnącemu popytowi na utwory przeznaczone do domowego muzykowania. Pełen zaś kontekst uzyskamy, wspominając o tym, że narodziny op. 30 poprzedził słynny namysł nad samobójstwem z powodu utraty słuchu (czego świadectwem jest tzw. Testament heiligenstadzki). W drugiej z trzech sonat konflikt wewnętrzny daje o sobie znać. W trzeciej – bynajmniej. Dominującą w niej pogodę przerywa może tylko mollowy, dramatyczny fragment. Dzięki temu charakterowi można nadać mu rolę drugiego tematu. Druga część, pomimo zasygnalizowania tempa menueta, ma charakter wybitnie kantylenowy i wdzięczny. Krótkie rondo wieńczące cykl przenosi nas na chwilę w okoliczności pastoralne – być może właśnie do będącej dziś dzielnicą Wiednia wsi Heiligenstadt.

Kolejne dwie miniatury wyszły spod piór autorów polskich. Artur Malawski jest jedną z tych postaci, których kompozycje rzadko się dziś przypomina, ale które odegrały istotną rolę w podtrzymaniu polskiego życia muzycznego w następstwie II wojny światowej. Malawski pochodził z Przemyśla i zapewne dlatego jego imię nosi dziś filharmonia w również położonym na Podkarpaciu Rzeszowie. Ze względu na uraz ręki musiał zrezygnować z kariery wiolinistycznej. W 1936 roku, mając trzydzieści dwa lata, podjął się więc studiów w dziedzinie kompozycji. Potem sam poświęcił się jej nauczaniu: podczas wojny przebywał we Włodzimierzu, Tarnopolu, Lwowie i Lublinie, natomiast po jej zakończeniu w Krakowie. Tam stał się nestorem kompozycji i mistrzem takich artystów, jak Krzysztof Penderecki, Bogusław Schaeffer, Roman Haubenstock-Ramati czy Andrzej Dobrowolski. Interesował się tendencjami postępowymi, ale w ich realizacji blokowało go środowisko, w którym działał. Do najbardziej znanych kompozycji Malawskiego należą *Etiudy Symfoniczne* czy balet *Wierchy* nawiązujący do muzyki Podhala. Krótka *Burleska* zaś powstała w 1940 roku. Zaczyna się niewinnie, jednak po chwili wybucha groteskowym zdecydowaniem, odsyłając do estetyki kabaretowego cudzysłowu.

Zupełnemu zniknięciu Miłosza Magina z pamięci polskich melomanów winna jest jego emigracja na Zachód w 1957 roku. Życiorys tego artysty jest ciekawy nie tylko dlatego, że zmarł nagle, będąc gościem Festiwalu Chopinowskiego w egzotycznej Polinezji Francuskiej. Magin pochodził z Łodzi i był niezwykle utalentowanym dzieckiem, a do czasu przyjęcia do Wyższej Szkoły Muzycznej – w zasadzie samoukiem. Później, w latach pięćdziesiątych odebrał edukację jako pianista i kompozytor w Warszawie. Podczas okresu paryskiego swojej kariery z powodu wypadku samochodowego musiał przerwać występy. Z czasem został poważanym wykładowcą paryskich wyższych szkół muzycznych i autorem nagrania kompletu dzieł

Fryderyka Chopina. *Andante* powstało w 1963 roku – tym samym, w którym artysta doznał niefortunnej kontuzji. Utwór rozpoczyna refleksyjna melodia rozpostarta na tle sprawiającego wrażenie „mechanicznego”, ulotnego akompaniamentu. W dalszym biegu kompozytor sięga po środki kompozytorskie z repertuaru Claude’a Debussy’ego, które wciąż są atrakcyjne dla słuchaczy.

Po dziele polsko-francuskiego artysty nadejdzie czas na przeniesienie się w dziewiętnastowieczne realia – mimo że kolejny utwór został opublikowany w roku 1901. Jego autor – jeden z wielkich wirtuozów skrzypiec, Belg Eugène Ysaÿe – jeszcze będąc dzieckiem, dał się poznać jako wybitny instrumentalista. Pomogło mu to zdobyć szerokie kontakty na najwyższym szczeblu świata muzycznego Europy. Gdy był już uznanym solistą, ze względu na problemy zdrowotne (cukrzyca) zamienił smyczek na batutę dyrygenta. Całe życie interesowała go natomiast kompozycja. Do znanych dzieł Belga należy dziewiętnastowieczny *Poemat elegijny* op. 12 oraz powstałe w latach dwudziestych XX wieku *Sonaty* op. 27, z których każda naśladuje styl innego wielkiego skrzypka współczesnego Ysaÿe’owi. Oniryczno-kołyszący nastrój *Dziecięcego snu* początkowo zdaje się statycznym obrazem, jednak za sprawą ciekawych przemian harmoniczných rozwija się w bliżej nieokreślone, wyobraźniowe perypetie. Kompozytor stworzył miniaturę, gdy dowiedział się, że jego syn choruje na szkarlatynę – właśnie jemu jest ona dedykowana.

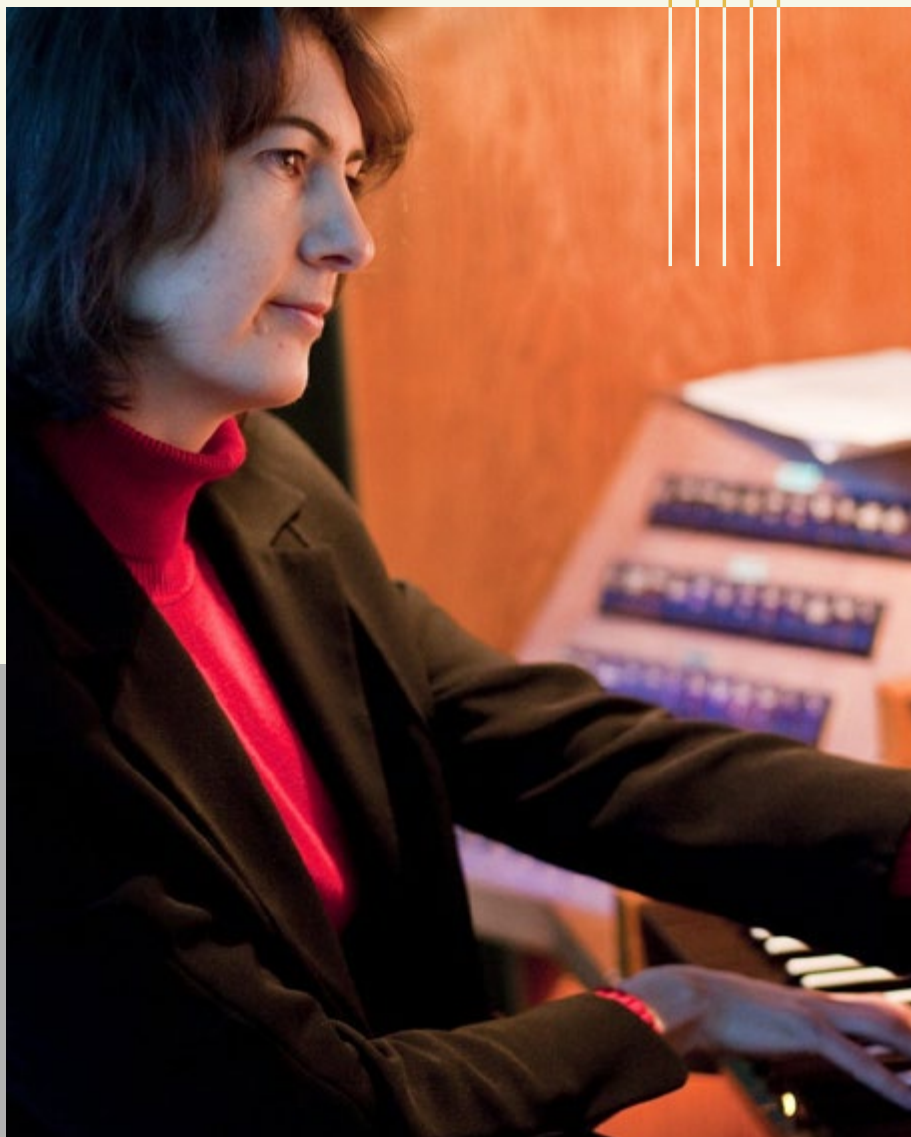
Zamykająca koncert *Sonata A-dur* Césara Francka to jeden z filarów repertuaru wiolinistycznego. Ciekawy, choć rzadko przypominany, jest życiorys autora *Symfonii d-moll*. W młodości Franck pozostawał w trudnej relacji z własnym ojcem, który żelazną ręką kierował jego karierą i pragnął, by syn stał się wirtuozem fortepianu. Franck nie podołał tym wymaganiom, a gdy opuścił dom, skierował się ku kompozycji oraz grze na organach. Dopiero improwizacja na tym instrumencie w paryskim kościele św. Klotyldy przyniosła Franckowi pierwsze pochlebne opinie. Jego twórczość, której duża część obejmowała oratoria i utwory symfoniczne, rozkwitła jednak tak naprawdę w latach siedemdziesiątych XIX wieku. Sonata skrzypcowa zaś powstała dopiero w 1886 roku. Słuchać w niej otwartość na pomysły Richarda Wagnera. Za interesowanie Francka tym kompozytorem było jednym z powodów jego konfliktu z konserwatywnym środowiskiem twórczym III Republiki. Część pierwsza jest zwięzła i architektonicznie przejrzysta. Jej temat oparty został na kołysaniu, któremu przewodzą skrzypce. Kontrastujący materiał wprowadza fortepian. Całość jest jak pełen modulacji harmoniczných łańcuch obrazów. Drugie ogniwo stanowi najbardziej dramatyczny fragment sonaty (podobnie jak w czteroczęściowych formach cyklicznych

Chopina). Burzliwy, szorstki temat działa jak powracające wspomnienie czegoś strasznego. Z kolei refleksyjne epizody nabierają balladowego charakteru. W trzeciej, porównywanej do języka muzycznego *Tristana i Izoldy* części, forma rozpada się, ukazując reminiscencje poprzednich tematów. Recytatyw prowadzi do rozmarzonej fantazji (który znów chciałoby się porównać do faktur Chopina). Finał znany jest z otwierającego go kanonu pomiędzy instrumentami, pojawiającego się już w wariantach jako temat ronda. Uważne ucho wychwyci powracanie melodii z wcześniejszych ogniw cyklu.

SZYMON ATYS

18.12 środa, 19.00
NFM, Sala Główna

CHANT DE NOËL



Hanna Dys, fot. atchiwum artystki

Hanna Dys – organy

Program:

Mieczysław Surzyński (1866–1924)

Improwizacje op. 36 – wybór [12']

II. *Capriccio*

IV. *Chant de Noël*

Feliks Nowowiejski (1877–1946)

Boże Narodzenie w prastarym Kościele Mariackim w Krakowie – fantazja op. 31 nr 3 [8']

Edvard Grieg (1843–1907)

I Suita „Peer Gynt” op. 46 (oprac. Ch. Eva) – wybór [7']

I. *Poranek*

IV. *W grocie Króla Gór*

Karol Szymanowski (1882–1937)

Etiuda b-moll op. 4 nr 3 (oprac. A. Wightman) [5']

Gustav Holst (1874–1934)

Planety op. 32 (oprac. A. Wills) – wybór [26']

I. *Mars, Bringer of War*

II. *Venus, Bringer of Peace*

IV. *Jupiter, Bringer of Jollity*

Dokładnie w tydzień przed Bożym Narodzeniem recital organowy w Narodowym Forum Muzyki da Hanna Dys. Z tej okazji profesorka gdańskiej Akademii Muzycznej wplotła w jego program utwory o tematyce świątecznej, w dodatku dotyczące Świąt Bożego Narodzenia w ich szczególnym, bo polskim odcieniu. Oprócz tego usłyszymy kilka dzieł nagranych przez artystkę na wydanym w 2023 roku albumie *Organ Transcriptions*.

Autorem pierwszych dwóch utworów jest najważniejszy polski organista doby romantyzmu, Mieczysław Surzyński. Artysta urodzony w Środzie Wielkopolskiej podążył drogą wielu polskich muzyków okresu zaborów i odebrał wykształcenie w Niemczech, a konkretnie w Berlinie, Lipsku i Ratyźbonie. Stąd oczywisty wpływ organowej tradycji ojczyzny Bacha na jego osobisty styl. Kolejnymi miejscami pracy z chórmi muzyka, który również grał na organach, były Poznań, gdzie Surzyński przewodził Towarzystwu Muzycznemu, oraz liczne miejscowości Imperium Rosyjskiego – zajmował posady

chórmistrzowskie w Petersburgu, a nawet nadwołżańskim Saratowie. Gdy w 1904 roku otwarto Filharmonię Warszawską, objął opiekę nad chórami w tej instytucji. W Warszawie, gdzie został profesorem gry na organach w Instytucie Muzycznym (dziś noszącym miano Uniwersytetu Muzycznego), działał aż do śmierci.

Improwizacje organowe z opusu 36. wydane zostały w 1910 roku w Lipsku. Hanna Dys wykona skontrastowane względem siebie *Kaprys* oraz *Kolędę*. Pierwszy jest utworem popisowym w sensie zarówno wykonawczym, jak i kompozytorskim. Surzyński wykorzystał tu liczne techniki wariacyjne do opracowania powracającego tematu, w pewnej chwili wprowadzając nawet fugę. W drugim dziele bez trudu rozpoznamy improwizację na temat *Gdy się Chrystus rodzi*. Autor nadał jednak dziarskiej kolędzie trocheiczne rozkołysanie, a następnie uczynił ją przedmiotem efektownej pracy polifonicznej. Każdy oceni osobiście, czy do utworu bardziej pasuje nieco egzotyczna nazwa *Chant de Noël* z widoczną w zapisie dierezą przypominającą gwiazdy na grudniowym niebie, czy też po prostu swojsko brzmiące *Kolęda*.

Następcą Surzyńskiego, mającym wielkie zasługi w odbudowie polskiej kultury muzycznej po odzyskaniu niepodległości, był Feliks Nowowiejski. Ten autor także związany był swymi narodzinami z ziemiąmi pozostającymi pod panowaniem pruskim – pochodził z Barczewa na Warmii. Szlak jego edukacji, przebiegający przez Berlin (gdzie był uczniem Maxa Brucha) i Ratyzbonę, jest nam również znajomy. Przed I wojną światową Nowowiejski działał w Małopolsce, po niej zaś, jako organista, dyrygent i kompozytor, stał się najważniejszą osobistością poznańskiego życia muzycznego. Część jego utworów, jak opera *Legenda Bałtyku*, włącza się także w nurt budowy polskiej kultury pomorza.

Boże Narodzenie w prastarym Kościele Mariackim w Krakowie należy do kompozytorskiego cyklu, któremu Nowowiejski nadał tytuł *Fantazja polska*. Składają się nań trzy fantazje o tematyce bożonarodzeniowej. W tej, którą usłyszymy w NFM, pojawia się kolęda *Wśród nocnej ciszy*, ale nie jest to temat dominujący. Towarzyszą mu bowiem inne, o charakterze pastoralnym, co stanowi oczywiście aluzję do „pasterki” i muzykowania pierwszych gości Chrystusowej szopki. Instrumenty pasterzy imitowane są przez wyszukane rejestry organowe. Język harmoniczny jest bardziej radykalny od tego proponowanego przez Surzyńskiego, lecz zupełnie nie „rzuca się w ucho”. Zwróćmy też uwagę na mocno improwizacyjny charakter tej fantazji – gatunku dalekiego od respektowania zasad muzycznej architektury.

W *Suicie „Peer Gynt”* Edvarda Griega znajdziemy najbardziej chyba znane fragmenty muzyki klasycznej, jakie kiedykolwiek skomponowano. Formalnie jest to muzyka do przedstawienia teatralnego, przygotowana do koncertowego wykonania. Spektaklem zaś był dramat Henrika Ibsena. Norweski dramatopisarz, spełniając marzenie Griega, sam zainicjował współpracę nad *Peerem Gyntem*. Swoją słynny dramat oparł na motywach norweskiej bajki o sprytnym i niezbyt cnotliwym wieśniaku-włóczędze. Grieg doskonalił jednak partyturę długo po premierze sztuki w 1876 roku. Dwie suity koncertowe ukazały się odpowiednio dwanaście i siedemnaście lat później. Znajdziemy tam osiem z aż dwudziestu sześciu numerów z oryginalnego przedstawienia. Słynny *Poranek*, który wiele ze swojej popularności zawdzięcza amerykańskim kreskówkom, od wcześniej obecnych w historii muzyki obrazów pastoralnych odróżnia się charakterystycznymi zwrotami harmonicznymi. Być może miały one ilustrować egzotyczny nastrój przedpołudnia, które główny bohater przeżywa w Afryce. Z kolei *W Grocie Króla gór* to obrazek z krainy trolli, znana gonitwa przy *accelerando*, którą uwielbiają dzieci.

Karol Szymanowski, którego nazwać można działającą na osi Warszawa-Zakopane przeciwwagą dla poznańskiej działalności Nowowiejskiego, nie skomponował ani jednego utworu na organy. *Etiudę b-moll* usłyszymy dzięki opracowaniu Alistaira Wightmana, muzykologa i autora najważniejszej monografii o autorze *Stabat Mater* w języku angielskim. *Etiuda* nie ma wiele wspólnego z Bożym Narodzeniem – utrzymana jest w tonie lamentacyjnej pieśni. W partyturze znajduje się ciekawe określenie „In modo d'una canzone” każące wykonawcy wykreować rodzaj piosenki, która jednak niespodziewanie nabiera coraz większej pasji. Kompozycja niespełna dwudziestoletniego artysty stała się przebojem. „Fatalnie jest już w tak młodym wieku skomponować swoją IX Symfonię!” – ironizował Szymanowski. W utworze Beethovena brzmiała jednak *Oda do radości*, a do nastroju *Etiudy* pasowałyby słowa lamentacyjnych kołęd w rodzaju *Jezus malusieńki* czy *Mizerna cicha*.

O ile Szymanowskiemu udało się przełamać popularność wczesnej kompozycji, o tyle *IX Symfonią* Gustava Holsta naprawdę stały się jego wczesne *Planety*. Na czym polega fenomen tego utworu? Czas życia Holsta przypadł mniej więcej na tę samą epokę, co Szymanowskiego czy Nowowiejskiego. Zawsze zainteresowany rozwojem duchowym i filozofią, w pierwszych latach XX wieku rozpoczął studia nad koncepcjami hinduizmu i literaturą zapisaną sanskrytem. Większość zawodowego życia spędził jako nauczyciel muzyki w Londynie. Ezoteryczne i idealistyczne zainteresowania na skraju religii i filozofii dają się wyczuć w sięgających po motywy astronomiczne

Planetach. Zapewne właśnie one zdecydowały o błyskawicznie osiągniętej popularności pisanych w latach I wojny światowej obrazów. Położyło się to cieniem na późniejszej twórczości Holsta, nonkonformistycznej i niecieszącej się wielkim zainteresowaniem.

Wysłuchamy trzech utworów z siedmioelementowego cyklu. Najbardziej znany *Mars, zwiastun wojny* oparty jest na charakterystycznym rytmie ostinatowym. Jego rytmiczna gra z głosami melodycznymi, poruszającymi się konsekwentnie i nieraz wchodzącymi przez to w dysonanse, jest źródłem siły oddziaływania tego utworu. *Wenus* jest naturalnie zwiastunką pokoju, który pociąga za sobą skojarzenia o miłości. Początkowo w statycznych obrazach dominuje tu kontemplacja i pewna wyczuwalna kruchość. Wkrótce jednak wizja pokoju nabiera czaru i opartej na rytmicznym wzmożeniu błogości. *Jowisz, zwiastun radości* rozpoczyna się połyskliwą fakturą, na której tle brzmi energetyczny temat. W tej części organy pod palcami i stopami Hanny Dys mogą w pełni rozwinąć swoje symfoniczne brzmienie – rozpocziera się przed nami bowiem potencjalnie nieskończona płaszczyzna muzycznego świętowania, przyjmująca odcień raz dziękczynny, raz pochwalny. Taką właśnie koncepcję „programową” miał sam kompozytor. Muzyczny obraz świętowania niewątpliwie wpisuje się idealnie w czas oczekiwania na Boże Narodzenie.

SZYMON ATYS

19.12 czwartek, 19.00
NFM, Sala Kameralna

AMERYKAŃSKIE FANDANGO



Monika Hanus-Kobus, Aleksander Kobus, fot. Wojciech Nekanda-Trepka

Aleksander Kobus – trąbka
Eloy Panizo Padrón – puzon
Monika Hanus-Kobus – fortepian

Program:

Eric Ewazen (1954)

Sonata na trąbkę i fortepian [20']

I. *Lento* – *Allegro Molto*

II. *Allegretto*

III. *Allegro con Fuoco*

Sonata na puzon i fortepian [19']

I. *Allegro Maestoso*

II. *Adagio*

III. *Allegro Giocoso*

Kevin McKee (1980)

Centennial Horizon na trąbkę i fortepian [12']

I. *Aspen Grove*

Interlude – *Alpenglow*

II. *Roaring Gunnison*

Joseph Turrin (1947)

Fandango na trąbkę, puzon i fortepian [7']

Eric Ewazen

Pastorale na trąbkę, puzon i fortepian [8']

Stany Zjednoczone były niegdyś krajem instrumentów dętych blaszanych, a tradycje gry na puzonach i trąbkach wciąż są tam niezwykle żywe. Dziewiętnastowieczna rewolucja przemysłowa zarówno umożliwiła produkcję instrumentów na masową skalę, jak i spowodowała zakładanie przy fabrykach orkiestr robotniczych. Z czasem zespoły te stawały się przedmiotem dumy lokalnych społeczności. Na przełomie XIX i XX wieku nowe sposoby gry prezentowali już muzycy jazzowi. Kolejnym muzycznym filarem blaszanego uniwersum była amerykańska armia stanowiąca od czasu II wojny światowej najpotężniejszą siłę militarną na świecie. Pierwotnie muzycy wojskowi prowadzili jednostki na polu bitwy, potem występy żołnierskich orkiestr zyskały ceremonialny charakter. Najstarsza z nich – wciąż działający Zespół Piechoty Morskiej Stanów Zjednoczonych – założona została w 1798 roku.

Nic dziwnego zatem, że Eric Ewazen – twórca większej części koncertowego programu i czołowy amerykański kompozytor muzyki na instrumenty dęte – ma na swoim koncie utwory pisane dla ważnych orkiestr wojskowych: zespołu słynnej Akademii Wojskowej w West Point (zamówiony dla uświetnienia obchodów dwustu lat istnienia uczelni), a także United States Air Force Heritage of America Band (napisany z okazji setnej rocznicy pierwszego w historii lotu samolotu silnikowego). Biorąc pod uwagę jego współpracę z wojskiem, za pewien paradoks można uznać to, że pierwszą poważniejszą próbą kompozytorską Ewazena było stworzenie w szkolnych czasach antywojennego rockowego musicalu poświęconego konfliktowi w Wietnamie, a zatytułowanego *Apocalypse*. Ewazen studiował potem na renomowanych amerykańskich uczelniach muzycznych – Eastman School of Music i nowojorskiej The Juilliard School – stykając się z elitą kompozytorską w osobach Samuela Adlera, Milтона Babbitta czy Gunthera Schullera. Ostatecznie z tą ostatnią szkołą związał się jako pedagog. Podczas koncertu wysłuchamy jego utworów powstałych w latach dziewięćdziesiątych. Napisane przez niego w tym czasie sonaty na puzon i trąbkę z towarzyszeniem fortepianu odzwierciedlają podejście tego artysty do kompozycji na instrumenty dęte blaszane: język muzyczny, którym się posługuje, jest tonalny i bardzo przystępny, a partia fortepianu w obu dziełach wymagająca i równorzędna partii solisty. Sonaty są trzyczęściowe, w układzie części szybka–wolna–szybka i jako całość zwięzłe.

Najpierw zabrzmi *Sonata* na trąbkę. Pierwszej części utworu, pomimo tempa, Ewazen nadał charakter refleksyjny. Jej forma przypomina klasyczne sonatowe allegro –

są tu dwie główne grupy tematyczne. Jedna pojawia się, gdy tylko dzieło nabierze rozpędu, drugą rozpoznamy po powtarzanych drobnych dźwiękach. Kolejne ogniwo ma charakter kołyszącej ludowej pieśni. Tutaj również, jak w tamtej, obecna jest re-pryza. Kompozytor skupia się w niej na temacie głównym części z charakterystycznym odwróconym rytmem punktowanym – tzw. rytmem lombardzkim (przez Anglosasów kojarzonym z muzyką szkocką). Tuż przed powrotem tej myśli pod koniec części Ewazen znalazł jeszcze miejsce na wkomponowanie w utwór krótkiego ukształtowania chorałowego. Finałowa część zdaniem jej twórcy to rondo. Gdzie indziej opisuje ją też jednak jako silny i niebezpieczny północny prąd morski – tzw. malstrom. Ta druga charakterystyka jest zdecydowanie łatwiejsza do uchwycenia.

Sonatę na puzon i fortepian Eric Ewazen ukończył dwa lata przed utworem, który podczas koncertu zabrzmiał jako pierwszy – w 1993 roku. Otwierające ogniwo to znów allegro sonatowe z dwoma tematami rozpoznawalnymi dzięki rytmowi. Jeden z nich usłyszymy już w początkowych taktach – jest dynamiczny, przypomina nowoczesną fanfarę, a odznacza się charakterystycznym trzynutowym motywem czołowym, który rozpoczyna nieakcentowana nuta. Drugi temat odróżnia się kantylenowym zabarwieniem i niewielką rozpiętością interwałową. Komponując kolejne ogniwo utworu, artysta wzorował się na powolnym tańcu popularnym w XVI i XVII wieku, mającym hiszpańskie pochodzenie – pawanie. Wbrew historycznemu wzorcowi przeważa tu jednak trójmiar, a duma kroku pawia, od którego nazwę zaczerpnąć miała forma, ustępuje melancholii o nieraz ponurym odcieniu. Finał to znów wir muzycznych pomysłów, na którego falach Ewazen eksploruje ekspresyjne możliwości puzonu.

Do młodszych pokoleń amerykańskich kompozytorów muzyki przeznaczonej na instrumenty dęte blaszane należy Kevin McKee. Nie odebrał on formalnej edukacji w zakresie twórczości muzycznej – kształcił się jako trębacz. Podczas studiów postanowił spróbować sił w kompozycji, pisząc muzykę, z której zarówno jej wykonawcy, jak i słuchacze czerpaliby przyjemność i która (w konsekwencji niejako) sprawiałaby wrażenie „trudniejszej do wykonania niż to rzeczywiście ma miejsce”. Opis ten znakomicie pasuje do *Centennial Horizon* napisanego przez McKee przed trzynastoma latami. Artystę zainspirowała jego babcia, która namawiała go do stworzenia muzycznego dzieła opiewającego piękno górzystego stanu Kolorado. Tytuł utworu pochodzi od przydomku, jaki nosi to miejsce. Utworzenie Kolorado proklamowano w 1876 roku – sto lat po podpisaniu Deklaracji Niepodległości i stąd właśnie wzięła się jego druga nazwa: „Stan Stulecia”. Pierwsza, śpiewna część

kompozycji zatytułowana *Osikowy zagajnik* ilustruje piękno natury pełne spokoju i harmonii. Krótkie *Interludium* prowadzi do ogniwa odmalowującego rwący nurt przepływającej przez Góry Skaliste tytułowej rzeki Gunnison.

W ostatniej części wieczoru troje muzyków, których usłyszymy podczas koncertu – pierwszy trębacz NFM Filharmonii Wrocławskiej Aleksander Kobus, pierwszy puzonista Eloy Panizo Padrón oraz pianistka Monika Hanus-Kobus – wykona dwa utwory razem. Rozpoczną kompozycją Josepha Turrina – kolejnego wychowanka Eastman School of Music oraz Manhattan School of Music, bliskiego współpracownika Filharmoników Nowojorskich w czasach, gdy orkiestrę tę prowadził Kurt Masur (notabene urodzony w dolnośląskim Brzegu). Turrin to kolejny ceniony twórca muzyki na instrumenty dęte. Jego efektowne *Fandango* zgodnie z tytułem wykorzystuje elementy hiszpańskiego synkopowanego tańca. Otwierający je fragment to jednak inny taniec – pochodzący z Karaibów, a spopularyzowany w erze swingu, beguine. Powolny ustęp środkowy jest sentymentalny, niemal rzewny. Na zakończenie powraca jednak tzw. beginka uzupełniona o efektowną kodę.

Muzycy zakończą koncert w melancholijnym nastroju. *Pastorale* Erica Ewazena na trąbkę, puzon i fortepian, którego wysłuchamy jako zwieńczenie wieczoru, powstało pierwotnie jako fragment – drugie ogniwo – większej kompozycji przeznaczonej, oprócz tego ostatniego instrumentu, na flet i waltornię. To utrzymane w wolnym tempie i pastelowych barwach dzieło pełne jest rozbudowanych, pięknych melodii wymagających od instrumentalistów perfekcyjnej kontroli nad intonacją i barwą dźwięku. To umiejętności, których zaprezentowania, znając muzyków należących do elity NFM Filharmonii Wrocławskiej, można się spodziewać podczas przedświątecznego koncertu.

BARNABA MATUSZ

20.12

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

DZIECIŃSTWO CHRYSYSTUSA



NFM Filharmonia Wrocławska, fot. Łukasz Rajchert

Paul McCreesh – dyrygent
Frances Gregory – Maria (mezzosopran)
Ashley Riches – Józef (bas-baryton)
Florian Störtz – Ojciec rodziny (bas-baryton)
Neal Davies – Herod (bas-baryton)
Thomas Walker – Narrator (tenor)
Paweł Zdebski – Centurion (tenor)
Michał Pytlewski – Polidor (bas)
Chór NFM
Lionel Sow – kierownictwo artystyczne Chóru NFM
Pierre-Louis de Laporte – przygotowanie Chóru NFM
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Hector Berlioz (1803–1869)

L'Enfance Du Christ op. 25 [94']

Część I, *Le songe d'Hérode*

I. *Dans la crèche, en ce temps*

Scena I

II. *Marche nocturne*

Scena II

III. *Air d'Hérode*

Scena III

IV. *Seigneur!*

Scena IV

V. *Les sages de Judée*

Scena V

VI. *O mon cher fils*

Scena VI

VII. *Joseph! Marie!*

Część II, *La fuite en Égypte*

I. *Uwertura*

II. *L'adieu des bergers à la Sainte Famille*

III. *Le repos de la Sainte Famille*

Część III, *L'arrivée à Saïs*

I. *Depuis trois jours*

Scena I

- II. Duo
Scena II
III. *Entrez, pauvres Hébreux*
IV. Trio
V. *Vous pleures, jeune mère*
VI. *Ce fut ainsi que par un infidèle*

Początki *Dzieciństwa Chrystusa* Hectora Berlioza były niezwykle skromne. To, że utwór poświęcony biblijnej Świętej Rodzinie został w ogóle przez niego – człowieka religijnie obojętnego – napisany, zawdzięczamy próżności paryskich salonów i dość taniemu dowcipowi samego autora, w którym kreatywność i wrażliwość na temat podjęty właściwie przez przypadek rodziły się stopniowo. Długo nie będąc przekonanym do swojego pomysłu, pracował nad ukończeniem kompozycji w pełnej formie aż cztery lata. Dzieło w swym ostatecznym kształcie genialnie łączy jednak dramaturgiczny zmysł i kontemplacyjne wyciszenie. W NFM zabrzmi ono pod batutą Paula McCreesha.

Jesienią 1850 roku architekt Louis-Joseph Duc poprosił Hectora Berlioza o wpis do sztambucha. Kompozytor w podsunętym mu albumie naszkicował czterogłosowe organowe *Andantino*. Nastrój powstałego wtedy utworu wydał mu się pełny „nawinnego mistycyzmu”, przyszło mu więc do głowy dopisanie do niego tekstu. W ten sposób organowa miniatura przekształciła się w chór betlejemskich pasterzy żegnających Dzieciątka Jezus. W ciągu kilku dni Berlioz skomponował kolejne fragmenty, tworząc już miniaturową, trzyczęściową kantatę. W listopadzie włączył archaizujące *Pożegnanie pasterzy* do programu jednego ze swoich koncertów. Przedstawił jednak ten krótki utwór jako dzieło nie swoje, lecz fikcyjnego francuskiego kompozytora żyjącego w XVII wieku – Pierre’a Ducré. Większość słuchaczy się nabrała – ktoś stwierdził nawet, że sam Berlioz nigdy by czegoś tak melodyjnego nie napisał. Temat domagał się jednak poważnego potraktowania. Cała kantata *Ucieczka do Egiptu* (która stała się ostatecznie drugą częścią oratorium) miała swoją premierę w grudniu 1853 roku w lipskim Gewandhaus. Zarówno publiczność, jak i występujący muzycy domagali się od Berlioza rozbudowy dzieła. W kwietniu 1854 roku powstała kolejna część – apokryficzne *Przybycie do Sais*. Potem artysta napisał jeszcze otwierający całość *Sen Heroda*. Kompletne oratorium w formie tryptyku prawykonano sto siedemdziesiąt lat temu – 10 grudnia 1854 roku. Paryska publiczność przyjęła kompozycję bardzo ciepło, a wśród chwalących dzieło był sam Heinrich Heine.

Jak już zostało powiedziane, *Dzieciństwo Chrystusa* to z jednej strony dzieło pełne intymnej czułości, pobudzające do zatrzymania i przyjęcia samemu takiej właśnie postawy, z drugiej przesyczone właściwościami dramatycznymi. Mimo że idealnie wpisuje się w świętowanie Bożego Narodzenia, nie przedstawia ono ani samych narodzin Zbawiciela, ani nawet wydarzeń stanowiących tradycyjnie treść polskich jasełek. Utwór rozpoczyna recytatyw narratora zarysowującego tło wydarzeń – niedawne przyjsie na świat Jezusa w betlejemskiej stajence – i zapowiadającego, że treścią opowieści będą knowania Heroda widzącego w Mesjaszu konkurenta do królewskiej korony oraz ucieczka Świętej Rodziny z Ziemi Świętej. Pierwszymi bohaterami wprowadzonymi przez Berlioza są dwaj rzymscy strażnicy patrolujących nocą ulice Jeruzolimy. Skojarzenia z pierwszą sceną *Hamleta* same wręcz się tu narzucają, jeśli wziąć pod uwagę zamiłowanie, jakim kompozytor darzył Shakespeare'a. Żołnierze plotkują o niepokoju na dworze Heroda, ale nastrój napięcia obecny jest w dziele od samego początku, a ugruntowany zostaje przez następujący zaraz po wstępie narratora fugowany *Marsz nocny*. Lęk osiąga swoje apogeum w poruszającej arii Heroda – monarchę dręczą sny o dziecku, które zagrozi jego władzy. W partii smyczków słyszymy nawet bicie serca w „jego udręczonej piersi”. „O nędzo królów! Rządzić i nie żyć!” – być może znów pod wpływem stradfordczyka Berlioz w centrum uwagi stawia dramat władzy. Do pałacu na wezwanie króla przybywa grupa wróżbitów, od których władca żąda odpowiedzi na pytanie, czy grozi mu ziszczenie koszmarów. Ci, żeby zasięgnąć opinii duchów, odprawiają kabalistyczny rytuał. Berlioz, dając tu upust swojemu zamiłowaniu do przedstawiania w muzyce świata nadnaturalnego, osiąga fenomenalny efekt: tajemnicze i nieuchwytnie duchy pojawiają się w muzyce za sprawą figuracji typu *moto perpetuo* utrzymanych w nieregularnym metrum. Zadanie ujarzmienia tej groźnej i nieprzeniknionej siły kompozytor powierzył prostym, tanecznym tematom granym przez instrumenty dęte. Ostatecznie przeważają one w swojej masie – mroczne siły zostały okiełznane. Wróżbici potwierdzają jednak najgorsze obawy Heroda – narodził się Ten, który obali jego władzę; by uniknąć klęski, król powinien nakazać rzeź wszystkich nowo narodzonych dzieci. Tyran ulega tym podszeptom i wydaje wyrok: „Dobrze, niechaj zginą!”.

Zmienia się następnie miejsce akcji i trafiamy do Betlejem. W stajence Maryja i Józef śpiewają małemu Jezusowi kołysankę. Chór aniołów ostrzega Świętą Rodzinę przed grożącym jej niebezpieczeństwem, nakazuje ucieczkę do Egiptu i zapewnia o Bożej opiece. Spotkanie nadprzyrodzonego świata, z którego pochodzą duchy światłości, z ziemią symbolizuje pojawienie się w obsadzie organów. Postać niebios wracają

tam, skąd przybyli, modląc się „Hosanna!”. Kompozytor, żeby osiągnąć efekt oddalenia, nakazuje w tym momencie zamknięcie drzwi do pomieszczenia za sceną, w którym znajduje się chór. Cudownie zinstrumentowana uwertura w formie fugi rozpoczyna najkrótszą część tryptyku z umieszczonym w centralnym punkcie *Pożegnaniem pasterzy*, którego skomponowanie, jak pamiętamy, popchnęło Berlioza do stworzenia rozbudowanego dzieła. Po wyruszeniu z Betlejem, w drodze do Egiptu Jezus, Maryja i Józef odpoczywają przy źródle. Opisująca tę scenę tenorowa liryczna aria śpiewana przez narratora jest tak piękna, że podczas drugiego wykonania *Dzieciństwa Chrystusa* publiczność zaczęła głośno domagać się jej powtórzenia jeszcze zanim dobiegła ona końca. „Zagramy to jeszcze, ale tym razem pozwólcie nam wykonać całość!” – krzyknął wówczas Berlioz. Rozpoczyna się przedstawiający apokryficzną historię finał kryjący humanistyczne przesłanie oratorium – bohaterowie docierają do miasta Sais. Przejmujący duet Maryi i Józefa przedstawia ich pukających od drzwi do drzwi w poszukiwaniu schronienia. Nikt nie chce jednak przyjąć obcych do swojego domu. Tym, który lituje się nad przybyszami, jest ojciec rodziny należącej do ludu Izmaelitów – przodków Arabów traktowanych przez biblijnych Żydów jako odszczepieńcy. Bohater ten, pełen ufności i współczucia, jest u Berlioza przeciwieństwem postaci Heroda. Cała jego rodzina nie tylko troszczy się o zaspokojenie podstawowych potrzeb przybyszów, ale by ich ukoić, sięga po „świętą naukę” – muzykę. W interludium izmaelickie dzieci grają na fletach i „tebańskiej” harfie, formując muzyczne trio, a fragment ten stanowi jeden z nielicznych przykładów zainteresowania lubującego się w symfonice francuskiego kompozytora formami kameralnymi.

Berlioz swojej kompozycji nigdy nie traktował do końca poważnie. Jej sukces nawet nieco go irytował. „W Paryżu moje pozostałe dzieła nie miały tyle szczęścia [co *Dzieciństwo Chrystusa* – dop. BM], a zasługiwały na to znacznie bardziej” – zawyrokował kiedyś, uważając, że oratorium zawdzięcza powodzenie popularnemu tematowi. Gdy w finale utworu chór śpiewa jednak cicho: „O duszo moja, powściągnij swą pychę! Cóż innego pozostaje w obliczu tej tajemnicy?”, wydaje się, że sam Berlioz zdradza, które z wyzwań stojących przed nim na drodze do napisania dzieła było najtrudniejsze. Była to przeszkoda, której – jak się zdaje – nie udało mu się pokonać. Pomimo tego jednak skomponowane przez niego oratorium należy uznać za jedno ze szczytowych osiągnięć religijnego ducha Francji nie tylko kilkunastu lat okresu II Cesarstwa, ale całego XIX wieku.

22.12 niedziela, 18.00
NFM, Sala Główna, estrada w odwróceniu

WIRTUOZ



Andrzej Kosendiak, fot. Łukasz Rajchert

Andrzej Kosendiak – dyrygent

Bartłomiej Nizioł – skrzypce

Wrocławska Orkiestra Barokowa

Jarosław Thiel – kierownictwo artystyczne Wrocławskiej Orkiestry Barokowej

Program:

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Uwertura do opery Wesele Figara KV 492 [4']

Feliks Janiewicz (1762–1848)

III Koncert skrzypcowy A-dur [21']

I. *Allegro*

II. *Adagio*

III. *Rondo*

Joseph Haydn (1732–1809)

Symfonia Es-dur Hob. I:103 „Z werblem na kottach” [29']

I. *Adagio – Allegro con spirito*

II. *Andante più tosto allegretto*

III. *Minuet – Trio*

IV. *Finale. Allegro con spirito*

Feliks Janiewicz nie był ani królewskim muzykiem, ani bękartem. Nie był na dworze Stanisława Augusta Poniatowskiego ani Stanisława Leszczyńskiego. Nie był uczniem Ivana Jarnovića i raczej nie był uczniem Haydna. Nie był adresatem dedykacji *Andante A-dur* KV 470 Wolfganga Amadeusza Mozarta. A kim był? Wybitnym skrzypkiem o międzynarodowej sławie i najwybitniejszym kompozytorem polskiego klasycyzmu.

Legendy o Janiewiczzu, co ciekawe, powstały za jego życia i to jeszcze zanim zyskał sławę i uznanie. Część opowieści zawdzięczamy irlandzkiemu śpiewakowi Michaelowi Kelly'emu, część francuskiej prasie, sporo otoczeniu Izabelli Czartoryskiej, a wątek o Mozarcie pomieszał niemiecki badacz Otto Jahn. W końcu ubiegłego stulecia większość tych fałszywych historii została zdemaskowana – ale nie wszystkie tak powstałe luki w biografii udało się dotąd zapełnić.

W dokumentach warszawskiej kapeli królewskiej nie ma śladu po Janiewiczzu, a według przekazów miałby on tam grać przez osiem lat – dokumenty, rachunki, inwentarze wydatków się zachowały... Skrzypek był uczniem Pietra Nardiniego i Gaetana Pugnaniego, *Andante* zaś Mozart napisał dla niejakiemu Janitscha (Antona). Kto nie zna polskiego, łatwo może te dwa podobnie brzmiące nazwiska pomylić.

Feliks Janiewicz rozpoczął wielką karierę na przełomie lat 1787 i 1788, gdy wystąpił w Paryżu na Concerts Spirituels. Wzbudził wtedy entuzjazm słuchaczy i podziw krytyków. Znamcy doceniali znakomitą technikę, wielki ton, czystość intonacji, amatorom musiała przypaść do gustu elegancja, ekspresja, emocja.

Dla Paryża Janiewicz skomponował pierwsze trzy z pięciu koncertów skrzypcowych. Dwa następne napisał dla Londynu, dokąd uciekł przed Wielką Rewolucją. Wiedział, że jego życie – rzekomego szlachcica, domniemanego syna naturalnego polskiego monarchy i muzyka dworskiego księżnej Orleańskiej – wisiało na włosiu smyczka... W Londynie Janiewicz stał się gwiazdą serii koncertowych prowadzonych przez Johanna Petera Salomona; w późniejszych latach organizował własne sezony i festiwale, zwłaszcza w Szkocji, gdzie do dziś jest z wdzięcznością wspominany.

III Koncert A-dur skomponowany został przed 1790 rokiem. Stanowi doskonały przykład koncertu skrzypcowego tamtych czasów, idealne wypełnienie zarówno teoretycznych postulatów epoki, jak i ówczesnych nakazów estetycznych. A przy tym jest to żywe dzieło sztuki. Wyraziste tematy, w których Adrian Thomas chce widzieć zapowiedź melodyki Mendelssohna i Dvořáka, doskonałe proporcje między tutti a solo, wirtuozeria nieprzekraczająca nigdy granic dobrego smaku... świetna forma sonatowa (w wariacie koncertowym), piękne adagio i efektowne rondo. Tak wspaniale zaczyna się historia polskiego koncertu klasycznego – jej ostatnim akordem będą oba koncerty fortepianowe Fryderyka Chopina. Janiewicz i Chopin – początek i koniec pewnej linii rozwojowej, jakże efektownej, jakże polskiej.

Powolna część 103 *Symfonii* Józefa Haydna, przedostatniej z „londyńskich” i przedostatniej w ogóle w dorobku mistrza, zawiera solo skrzypcowe. Można by mieć nadzieję, że skomponowane zostało ono dla Janiewicza. Niestety, w 1795 roku londyńską sceną zawładnął Giovanni Battista Viotti i to on z pewnością wykonywał to solo. Janiewicz, nieskory do rywalizacji, po prostu wyjechał z miasta... Szkoda tym bardziej, że to najpiękniejsza część tej symfonii, utrzymana w formie wariacji na dwa tematy; właśnie ją bisowano podczas prawykonania 2 marca 1795 roku.

Zanim jednak skrzypek zacznie swoje solo, rozlegnie się inne, zgoła nieoczekiwane – na kotłach. Od tej introdukcji pochodzi przezwisko dzieła: Symfonia „z werblem na kotłach”. Ten „werbel”, czyli tremolo, to w istocie odpowiednik trylu. Haydn zanotował go pod fermatą. A trylowana nuta pod fermatą w partii solisty, gdy orkiestra milczy – to kadencja, taka jak w koncercie. I dzisiaj coraz więcej kapelmistrzów (robi tak na przykład Giovanni Antonini) żąda od swoich kotlistów pełnej kadencji, nie samego trylu. Nie jest to jeszcze praktyka powszechna. Jak będzie we Wrocławiu – zobaczymy.

Po kadencji kotłów basy grają pozbawioną akompaniamentu melodię. Jej pierwsze cztery dźwięki są zbieżne z sekwencją *Dies irae*. Jest to, oczywiście, czysty przypadek. Jeśli tylko respektować metrum i frazowanie Haydna, jeśli zastosować smyczkowanie z epoki, nijak *Dies irae* nie słyshać – a gdy się próbuje zaśpiewać słowa, to akcenty padają w złych miejscach. Haydn nigdy by sobie na taką fuszerkę nie pozwolił.

Zapamiętajmy tę melodię powolnego wstępu. Pojawi się ona w szybkiej wersji w toku allegra – podobne rozwiązanie zastosuje później uczeń Haydna, Ludwik van Beethoven, w swojej sonacie „Patetycznej”. Po allegrze o pięknie kontrastującym drugim temacie następują wspomniane wariacje, beztrioski menuet z triem wprowadza nastrój finału w formie ronda skrzyżowanego z fugą. Haydn był mistrzem kontrapunktu, który potrafił zastosować do stworzenia muzyki kunsztownej i poruszającej.

„Nie jestem hrabią, ale mam więcej honoru niż niejeden hrabia. Lokaj czy hrabia, jeśli mnie znieważy, jest kanalią”. Te słowa nie pochodzą z *Wesela Figara*; napisał je Mozart w liście do ojca latem 1781 roku, na kilka lat przed tym, jak Pierre de Beaumarchais stworzył swą słynną komedię. Utwór Francuza bez trudu zarezonował w duszy Salzburczyka i dwa lata po dziele dramatycznym powstała Mozartowska opera do libretta Lorenza da Ponte *Wesele Figara*. Słynna uwertura powstała zaledwie dwa dni przed premierą 1 maja 1786 roku – legenda głosi, że podczas próby, pewnie dlatego tempo uwertury to presto, a tematy gonią bez tchu. W końcu tytuł francuskiego pierwowzoru libretta to *Szalony dzień*...

KRZYSZTOF KOMARNICKI

30.12

poniedziałek, 19.00

31.12

wtorek, 18.00
NFM, Sala Główna

KONCERT SYLWESTROWY

Christian Danowicz – skrzypce solo, prowadzenie

Juanjo Mosalini – bandoneon

Carmela Delgado – bandoneon

Lysandre Donoso – bandoneon

Simone Tolomeo – bandoneon

Sandra Rumolino – śpiew

Diego Aubia – fortepian

Leonardo Teruggi – kontrabas

NFM Orkiestra Leopoldinum

Program:

Oswaldo Tarantino (1927–1991)

Ciudad triste [4']

Aníbal Troilo (1914–1975)

Desencuentro (sł. C. Castillo) [3']

Armando Pontier (1917–1983)

Trenzas (sł. H. Expósito) [4']

Gerardo Matos Rodríguez (1897–1948)

La cumparsita [5']

Néstor Marconi (1942–2008)

Negro nacarado [6']

Aníbal Troilo (1914–1975)

Romance de Barrio [4']

Raúl Garello (1936–2016)

Bien al mango [4']

Carlos Gardel (1890–1935), **Alfredo Le Pera** (1900–1935)

Volver [5']

Astor Piazzolla (1921–1992)

Balada para mi muerte (śl. H. Ferrer) [4']

Oswaldo Ruggiero (1922–1994)

Bordoneo y 900 [3']

Astor Piazzolla (1921–1992)

Cuatro estaciones porteñas (oprac. na bandoneon i smyczki J. Mosalini) [24']

Leonardo Teruggi (ur. 1982)

Queda una estrella – suita na bandoneon, fortepian i smyczki
(dedykowana Juanowi José Mosaliniemu) [27']

Mówi się, że tango jest jak język miłości, który nie wymaga tłumaczenia. W rzeczy samej – to taniec o niezwyklej sile uwodzenia, od ponad wieku budzący żar najbardziej intymnych uczuć. Podczas koncertu sylwestrowego z towarzyszeniem NFM Orkiestry Leopoldinum pod przewodnictwem Christiana Danowicza na estradzie Sali Głównej zaprezentują się światowe gwiazdy współczesnego tanga, a wśród nich wyjątkowi bandoneoniści, tacy jak Juanjo Mosalini czy Carmela Delgado. Nowy Rok przywitamy więc w iście argentyńskim stylu, przy niezapomnianych, pełnych ognistego temperamentu dźwiękach najpiękniejszych tang!

Pomimo że dziś tango przywodzi na myśl barwne, eleganckie stroje oraz wysublimowane brzmienia, jego historia sięga ubogich przedmieść Buenos Aires i Montevidea w regionie zwanym Rio de Plata znajdującym się na wschodnim wybrzeżu Ameryki Południowej na pograniczu Argentyny i Urugwaju. Taniec ten zrodził się bowiem na tamtejszych gwarnych ulicach pod koniec dziewiętnastego stulecia. Na jego unikalny charakter bez wątpienia wpływ miały stosunkowo złożone okoliczności, w jakich się kształtował. Tango powstało w prawdziwym kulturowym tyglu: pośród miejscowej ludności, europejskich imigrantów oraz dawnych niewolników z Afryki, Kuby czy Haiti i ich potomków. Stało się więc w istocie barwną fuzją hiszpańskiego flamenco, argentyńskiej milongi oraz kubańskiej habanery. Początkowo zdominowało podrzędne lokale i domy publiczne – nic więc dziwnego, że sensualna, pełna napięcia aura towarzysząca rozmaitym figurom wzbudzała niemałe kontrowersje,

a ze względu na swój erotyczny wymiar taniec ten miał opinię niemoralnej rozrywki. Był on bowiem jednym z pierwszych, w których partner i partnerka nawzajem się obejmują w tak zmysłowy sposób. „Tango to smutna myśl, którą się tańczy” – podkreślał Enrique Santos Discépolo, argentyński twórca tanga, a zarazem autor słynnego *Cambalache*. Choć stało się ono synonimem namiętności, działało zarazem jak antidotum na trudy codziennego życia migrantów. Tańczono nie tylko dla chwili rozkoszy, ale i w celu wyrażenia tęsknoty za ojczyzną. Pomimo to jeszcze na początku ubiegłego stulecia do jego krytyków należeli dziennikarze londyńskiego „The Times” oceniający tango jako w najwyższym stopniu nieprzyzwoite czy papież Pius X, który publicznie je potępił. Wydaje się, że niesprzyjające okoliczności nie miały jednak większego znaczenia, tango bowiem zaczęło przechodzić obyczajową metamorfozę i wkrótce wkroczyło na salony.

Pośród tradycyjnych tang do najbardziej znanych należy bez wątpienia *La cumparsita* Gerarda Matosa Rodrígueza – młodego studenta architektury i syna właściciela słynnego wówczas klubu Moulin Rouge w Montevideo. Pierwotnie skomponowane w formie marszu, po wprowadzeniu odpowiednich elementów przez argentyńskiego pianistę Roberta Firpa – lidera orkiestry z Café La Giralda – stało się szalenie popularne. Z początku wykonywane we wspomnianej kawiarni szybko zdobyło serca odwiedzających ją muzyków, którzy chętnie zaczęli włączać tango do swojego repertuaru. Rodríguez, nie zakładając spektakularnego sukcesu swojej wczesnej kompozycji, sprzedał do niej prawa za jedyne 20 pesos. Nie mógł przypuszczać, że wkrótce stanie się sztandarowym przykładem tanga, które towarzyszy nam aż do dziś. Cenił je również Carlos Gardel, prawdziwa ikona argentyńskiego tanga, zachwycający swym głosem wokalista, którego śpiew rozbrzmiewał nie tylko pod dachami Buenos Aires, ale i w rozgłośniach radiowych w Europie oraz Stanach Zjednoczonych. Tego wieczoru artyści wykonają jego poruszającą pieśń o doświadczeniu trudów miłości – *Volver* z 1934 roku, skomponowaną do słów Alfreda Le Pery. Zawiera ona w sobie istotę twórczości Gardela nasyczonej refleksyjnością i ukojeniem.

Z opowieścią o tangu nierozzerwalnie związany jest bandoneon, instrument o charakterystycznym, ekspresyjnym brzmieniu, nazywany nie bez powodu „duszą tanga”. Szczególne miejsce zajmował w działalności Aníbala Troila – argentyńskiego kompozytora, dyrygenta i bandoneonisty. Zaintrygowany jego brzmieniem, już w dzieciństwie zapragnął nauczyć się na nim grać. Z biegiem lat stał się cenionym wirtuozem bandoneonu, wykorzystując swój warsztat również w procesie twórczym.

W swoje dzieła wczuwał się tak mocno, że czasem wyzwalały w nim łzy – zapewne stąd jego artystyczny przydomek „Picucho” (‘płaczliwy’). Podczas wrocławskiego koncertu muzycy przywołają *Desencuentro* oraz *Romance de Barrio* jego pióra. W gronie najważniejszych twórców tanga odnajdziemy również takie postaci, jak Osvaldo Tarantino, Armando Pontier, Raúl Garelo, Negro Nacarado czy Osvaldo Ruggiero, których kompozycje dopełnią sylwestrowego repertuaru. Bez wątpienia jednak w kontekście temperamentnych dźwięków rodem z Argentyny jako najjaśniejsze jawi się nazwisko Astora Piazzolli, jednego z najbardziej znanych i powszechnie rozpoznawalnych artystów XX wieku, który jako pierwszy połączył w swojej twórczości świat filharmonii i tanga argentyńskiego. Piazzolla zapisał się bowiem na kartach historii jako twórca oryginalnego stylu zawierającego charakterystyczny taneczny rytm – tango nuevo. Co ciekawe, jego droga do tanga prowadziła przez spotkanie z Nadią Boulanger – wybitną francuską pedagożką, instrumentalistką, a zarazem kompozytorką – która zachęcała go do podjęcia wnikliwych studiów nad ojczystą muzyką. To właśnie ona mobilizowała artystę do sięgnięcia do jego kulturowych korzeni i krzewienia bliskiej mu tradycji, a następnie przełożenia jej elementów na swój indywidualny język kompozytorski. Spośród utworów mistrza w NFM zabrzmiały nastrojowa *Balada para mi muerte* oraz *Cuatro estaciones porteñas* będące fundamentalnym dziełem w katalogu Piazzolli. Jest to w istocie frapujące muzyczne opracowanie czterech pór roku w rytmie tanga. Twórca zasugerował jednocześnie miejsce ich cyklicznego przemijania, słowo „porteñas” w tytule odnosi się bowiem właśnie do mieszkańców bliskiej jego sercu stolicy Argentyny. Jak sam podkreślał, „Buenos Aires było miastem, w którym nosiło się tango, chodziło się tan giem, oddychało się zapachem tanga w powietrzu”. Koncert sylwestrowy zwieńczyą dźwięki wyjątkowej, współcześnie powstałej suity *Queda una estrella* przeznaczonej na bandoneon, fortepian i smyczki, którą jej twórca, Leonardo Teruggi – realizujący zresztą tego wieczoru partię kontrbasu – poświęcił legendarnemu argentyńskiemu bandoneonistcie Juanowi José Mosaliniemu. Pomimo upływu czasu i zmiennych okoliczności pełne pasji tradycja i duch tanga nieustannie zachwycają kolejne pokolenia melomanów. Niech ta noc stanie się więc niezapomnianą Noche de Tango!

MARCELINA WERNER-ŚLIWOWSKA



Juanjo Mosalini, fot. Astrid di Crollanza

NFM.WROCLAW.PL



Organizator: NFM – instytucja kultury współprowadzona przez:



Wrocław miasto spotkań



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



DOLNY
ŚLĄSK

Mecenasi NFM:



Mecenas
Edukacji NFM:

Partner
strategiczny NFM:



Partnerzy NFM:



Partnerzy medialni NFM:

