



Narodowe Forum Muzyki

Przestrzeń dla piękna

07

października
piątek
19:00

NFM, Sala Główna KGHM

Inauguracja sezonu symfonicznego

Giancarlo Guerrero – dyrygent

Sofya Gulyak – fortepian

NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Witold Lutosławski (1913–1994) *Muzyka żałobna* [14']

Siergiej Rachmaninow (1873–1943) *II Koncert fortepianowy c-moll op. 18* [34']

I Moderato

II Adagio sostenuto

III Allegro scherzando

Johannes Brahms (1833–1897) *IV Symfonia e-moll op. 98* [45']

I Allegro non troppo

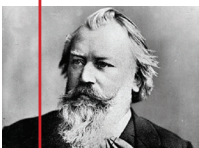
II Andante moderato

III Allegro giocoso

IV Allegro energico e passionato



W. Lutosławski



J. Brahms

Omówienie

Krzysztof Komarnicki

„Na jednej pięciolinii mieści się cały świat peten najgłębszych myśli i najbardziej dojmujących uczuć. Gdy wyobrażam sobie, że mógłbym stworzyć coś podobnego, ba! – że mógłbym ledwie wpaść na pomysł skomponowania czegoś takiego, mam pewność, że nadmierne pobudzenie i wstrząsające doświadczenie, jakie by temu towarzyszyły, odebrałyby mi zmysły.”

Tymi słowami w 1877 r. Johannes Brahms opisał swoją reakcję na chaconę z *II Partity d-moll* BWV 1004 na skrzypce solo Johanna Sebastiana Bacha. Śmiałość gigantycznej koncepcji architektonicznej, przekraczającej wszelkie fizyczne ograniczenia, nie dawała odtąd Brahmsowi spokoju. By uwolnić się od czaru, postąpił w sprawdzony sposób: zanurzył się w dzieło całkowicie, przetranskrybował je na fortepian na lewą rękę, poznał każdą nutę i jej rolę w całości. Dzięki temu zaledwie siedem lat później Brahms był w stanie nie tylko pomyśleć o skomponowaniu podobnego utworu, ale też dokonać tego – i pozostać przy zdrowych zmysłach.

Podobnie jak u Bacha, Brahmsowska chaconna (którą komentatorzy upierają się nazywać *passacaglia*) jest ogniwem finałowym cyklicznego dzieła: tam mamy do czynienia ze zwieńczeniem partity (suite), tu – z końcową częścią *IV Symfonii e-moll* op. 98. Ale gdy Bach nadał chaconnie szczególną wagę – pojawia się ona po tradycyjnym finale (*gigue*) i rozmiarami przerasta wszystkie poprzednie tańce razem wzięte – Brahms monumentalnymi wariacjami równoważy tak samo potężną część pierwszą. Dwie części środkowe zaś wydają nam się chwilą wytchnienia jedynie przez kontrast z owymi tytanicznymi filarami – rozpatrywane osobno wykazują nie mniejszą intensywność wyrazu i precyzję konstrukcji.

Symfonia rozpoczyna się rwaną melodią: tercja w dół, pauza, skok do góry, tercja w dół... Bliższa analiza pokazuje, że skoki w górę maskują

szkielet całości, będący łańcuchem opadających tercji. Znaczenie tego rozwiązania ma ważne konsekwencje w ramach formy, która jest bardzo indywidualną realizacją formy sonatowej; w istocie można się zastanawiać, czy nie jest to forma jednorazowa, niewiele bowiem ma wspólnego z klasycznym wzorcem. Być może nawet sam kompozytor nie przypuszczał, jak transcendentalne znaczenie ma ten tercjowy temat. Dopiero po dekadzie z okładem nadał mu – i całej *IV Symfonii* – nowe znaczenie, gdyż identycznie skonstruowany temat wykorzystany jest jako melodia inwokacji do śmierci w pieśni *O Tod* op. 121 nr 3. Teraz już nie może ująć naszej uwadze ani żałobno-tragiczna tonacja e-moll, wspólna *Symfonii* i pieśni, ani zakończenie chaconny utrzymane w molowym trybie (wbrew symfonicznej konwencji i oczekiwaniom słuchaczy), ani nawet fakt, że *IV Symfonia* jest ostatnią w dorobku kompozytora, który przecież był w pełni sił twórczych. To Brahmsowskie pożegnanie z symfonią, pełna zrezygnowania konstatacja, że po chaconnie nic już dodać nie będzie w stanie.

Witold Lutosławski często odwoływał się w swoich wypowiedziach do Brahmsa, miał bowiem poczucie, że niemiecki kompozytor zatrzymał się w pół drogi, że nie wykorzystał wszystkich możliwości budowania wielkiej formy o odpowiedniej konstrukcji, to znaczy takiej, która da słuchaczowi satysfakcję, jednocześnie nie przekraczając jego możliwości percepcyjnych. Odpowiedzią Lutosławskiego była koncepcja formy dwuczęściowej, w której część pierwsza, rozbudowana i nierzadko składająca się z kilku odrębnych ogniw, jest przygotowaniem do kulminacji w finale – potem następuje już szybkie wygaszenie emocji. Ważnym krokiem na drodze do tej formy jest *Muzyka żałobna* z 1958 r., w której punkt kulminacyjny wypada w miejscu „złotego podziatu” (w partyturze fragment ten opatrzony jest uwagą: *Apogeeum*), a potem nie następuje już nic nowego: *Epilog* wykorzystuje materiał wcześniejszy, zwłaszcza ten, który pojawił się w *Prologu*, akcja muzyczna ulega stopniowemu wygaszeniu aż do przejmujących, pojedynczych nut w wiolonczeli, kończących dzieło.

Utwór powstał z okazji 10. rocznicy śmierci Béli Bartóka i jest poświęcony jego pamięci. Stanowi punkt zwrotny w twórczości Lutosławskiego, który odszedł od tematycznego kształtowania muzyki i skupił się na rozwiązaniach strukturalnych. Zaczął stosować serie, ale traktował je w sposób nieortodoksyjny, powtarzając dźwięki, wprowadzając dźwięki obce, wykorzystując serie podwójne oraz, co jest szczególnie nieortodoksyjną cechą „dodekafonii” Lutosławskiego, ustanawiając hierarchię dźwięków (na przykład w kulminacji *Prologu*, również wypadającej w miejscu „złotego podziału”, słyszymy wielokrotnie powtarzane w unisonie przez cały zespół *f-h*, interwał zwiększonej kwarty, który dominuje w konstrukcji *Muzyki żałobnej*). Takie traktowanie materiału dźwiękowego wynikało z dążenia kompozytora do operowania interwałami, które znajdują natychmiastowy oddźwięk emocjonalny u słuchacza. To podejście przyniosło *Muzyce żałobnej* sukces u odbiorców, w tym u większości krytyków. Pojedyncze głosy sprzeciwu traktujemy dziś z wyrozumiałością historyka (myśląc o członkach delegacji radzieckiej) albo jako kuriozalną ciekawostkę. Zarzutami najczęściej kierowanymi wobec utworu była jego rzekoma zachowawczość i zbyt... tradycyjny język. Tymczasem *Muzyka żałobna* otwiera nowy rozdział w twórczości Lutosławskiego, znaczonej arcydziełami w rodzaju *Gier weneckich*, *Kwartetu smyczkowego*, *Livre pour orchestre*, *Koncertu wiolonczelowego* czy *Mi-parti*, a którego ostatnim akordem będą *Noveletty* – po nich przyjdą klejnoty ostatniego okresu, otwartego *III Symfonią*.

Muzyka żałobna jest utworem jednoczęściowym, przebiegającym w czterech fazach zatytułowanych w partyturze *Prolog – Metamorfozy – Apogeu – Epilog*. Najintensywniejsze przetwarzanie materiału, mające miejsce w *Metamorfozach*, sięga granic percepcji ludzkiej, nad czym Lutosławski ubolewał. Ponieważ jednak muzyka nie ma charakteru tematycznego, istotny jest rezultat brzmieniowy poczynań kompozytora, nie zaś liczenie pojedynczych dźwięków transponowanej nieustannie serii – ten aspekt zachwyca muzy-

kologów, tak jak matematyków zachwyca piękne równanie. I choć jest niezwykle istotny, to jego znajomość nie jest konieczna dla rozumienia i estetycznej percepcji dzieła.

II Koncert fortepianowy c-moll Siergieja Rachmaninowa powstawał etapami. Części druga i trzecia zostały wykonane 2 grudnia 1900 r., a dopiero potem kompozytor ukończył niezwykle emocjonalną, acz ściśle rozplanowaną część pierwszą, zaczynającą się słynnymi „dzwonami” w partii solisty. Kompletne dzieło miało premierę 9 listopada 1901 r. w Moskwie z kompozytorem w roli solisty. Orkiestrę poprowadził kuzyn Rachmaninowa, Aleksander Siloti. Rosyjska z ducha muzyka, melodyjna i efektowna, dająca pianiście ogromne pole do popisu, została przez obu krewniaków wykonana nadzwyczajnie. Sukces był natychmiastowy i odtąd *II Koncert* służył kompozytorowi wiernie w jego artystycznych tournée. Publiczność pokochała dzieło od razu i pozostaje mu wierna także po z górą stu latach. A przecież niewiele brakowało, by utwór ten nie powstał; nie tylko ten zresztą – w ogóle żadna muzyka dojrzałego Rachmaninowa. Trzyletni kryzys twórczy, na który lekarstwem okazała się praca nad *II Koncertem*, spowodowany był złym przyjęciem *I Symfonii* przez słuchaczy petersburskiego prawykonania (28 marca 1897 r.). Mimo że orkiestrę prowadził sam Aleksander Gładunow, utwór wykonany był koszmarne. Publiczność nie winiła jednak sympatycznych wykonawców, a i krytycy nie odważyli się postawić zarzutów wpływowemu dyrygentowi. Wszystkimi obarczono kompozytora. Cezar Cui napisał, że taki utwór, ewidentnie obrazujący plagi egipskie, może się spodobać tylko w piekle – i w ten sposób zgotował piekło na ziemi młodemu twórcy, który załamał się zupełnie. Wyleczony dzięki kilkumiesięcznej kuracji zaaplikowanej przez psychiatrę Mikołaja Dahla, Rachmaninow zadedykował *II Koncert fortepianowy c-moll* swemu wybawcy. Zaczynając lekarz był muzykiem amatorem, zupełnie niezłym, bo kiedy w późniejszych latach wyemigrował do Bejrutu, grywał w tamtejszej orkiestrze. Powszechnie wiadomo o jego roli w powstaniu arcydzieła, więc ilekroć orkiestra akompaniowała

pianiście w *II Koncercie*, zmuszano skromnego orkiestranta, by kłaniał się obok solisty i dyrygenta.

Giancarlo Guerrero

Giancarlo Guerrero jest dyrektorem muzycznym Nashville Symphony Orchestra. Wraz z tym zespołem zdobył w ostatnich latach kilka nagród Grammy, w tym w 2016 r. za nagranie utworów S. Paulusa. W sezonie 2016/2017 artysta ponownie wystąpi z Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Filharmonią w Brukseli, BBC Symphony Orchestra, Filharmonią w Kopenhadze. Będzie też kontynuował współpracę z Frankfurter Opern- und Museumsorchester, Orchestre National de France, Gulbenkian Orchestra, Orquesta Sinfónica de Galicia oraz NOSPR. Giancarlo Guerrero wykonywał i nagrał dzieła twórców należących do najbardziej poważanych kompozytorów amerykańskich, w tym J. Adamsa, J. Corigliano, O. Golljova, J. Higdon, M. Daugherty'ego, R. Sierry i R. Danielpoura.

Sofya Gulyak

Artystka należy do najwybitniejszych pianetek na świecie. W 2009 r. w XVI Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym w Leeds otrzymała I nagrodę i Złoty Medal Księżnej Mary. Pośród innych sukcesów artystki wyróżnić należy m.in. nagrody w Konkursie im. F. Busoniego we Włoszech, Międzynarodowym Konkursie im. M. Long w Paryżu oraz II Międzynarodowym Konkursie im. F. Liszta we Wrocławiu (2002). Sofya Gulyak urodziła się



Sofya Gulyak, fot. archiwum artystki

w Kazaniu i tam rozpoczęła naukę gry na fortepianie. Ukończyła Państwowe Konserwatorium w Kazaniu u E. Burnashevej, a następnie – z najwyższym wyróżnieniem – L'École Normale de Musique de Paris – Alfred Cortot. Swoje umiejętności doskonaliła również pod kierunkiem B. Petrushanskiego w Piano Academy Incontri col Maestri w Imoli oraz u V. Latarce w Royal College of Music w Londynie. Jej nagranie rosyjskiej muzyki fortepianowej (Champs Hill Records, 2013) otrzymało pięciogwiazdkową recenzję w czasopiśmie „Diapason”. Poza działalnością koncertową pianistka prowadzi również klasę fortepianu w Royal College of Music w Londynie.

PEŁNE BIOGRAMY ARTYSTÓW:

www.nfm.wroclaw.pl/repertuar/biogramy

Organizator:



NFM – instytucja kultury miasta Wrocławia, współprowadzona przez:



Partner:



Sponsor złoty:

