

The image features a large, stylized number '2024' in black, set against a vibrant green background. The number is composed of thick, solid black strokes. The '0' is a simple circle, the '2' has a curved top, and the '4's are formed by a diagonal stroke and a vertical stroke. Several thin, white, flowing lines swirl around the number, adding a sense of movement and elegance to the design. The overall aesthetic is modern and graphic.

2024

NFM

**omówienia
koncertów**



4.04

czwartek, 19.00
NFM, Sala Czerwona

Das Wohltemperierte Klavier

Ewa Pobłocka, fot. Bartek Barczyk

Ewa Pobłocka – fortepian

Program:

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Das Wohltemperierte Klavier II BWV 870–893 [150']

Preludium i Fuga C-dur BWV 870

Preludium i Fuga c-moll BWV 871

Preludium i Fuga Cis-dur BWV 872

Preludium i Fuga cis-moll BWV 873

Preludium i Fuga D-dur BWV 874

Preludium i Fuga d-moll BWV 875

Preludium i Fuga Es-dur BWV 876

Preludium i Fuga dis-moll BWV 877

Preludium i Fuga E-dur BWV 878

Preludium i Fuga e-moll BWV 879

Preludium i Fuga F-dur BWV 880

Preludium i Fuga f-moll BWV 881

Preludium i Fuga Fis-dur BWV 882

Preludium i Fuga fis-moll BWV 883

Preludium i Fuga G-dur BWV 884

Preludium i Fuga g-moll BWV 885

Preludium i Fuga As-dur BWV 886

Preludium i Fuga gis-moll BWV 887

Preludium i Fuga A-dur BWV 888

Preludium i Fuga a-moll BWV 889

Preludium i Fuga B-dur BWV 890

Preludium i Fuga b-moll BWV 891

Preludium i Fuga H-dur BWV 892

Preludium i Fuga h-moll BWV 893

Hans von Bülow, niemiecki pianista, dyrygent i kompozytor epoki dojrzałego romantyzmu w sławnym dictum nazwał Bachowskie zbiory *Das Wohltemperierte Klavier* „Starym Testamentem” muzyki fortepianowej („Nowym” były trzydzieści dwie sonaty Ludwiga van Beethovna). Zmagania z tą kompozycją do dziś łączą uczniów klas fortepianu szkół i akademii muzycznych z największymi wirtuozami klawiatury. Sakralizujące sztukę i jej twórców metafory mają coraz słabsze oddziaływanie, ale niezrównana „szkoła” jaką są kompozycje Bacha nie przemienie, dopóki żyć będzie sztuka gry na instrumentach klawiszowych.

Jedną z mistrzyń fortepianu, która nieustępliwie bada tajemnice kompozycji Johanna Sebastiana Bacha, jest Ewa Pobłocka. Pianistka ta, absolwentka gdańskiej Akademii Muzycznej, jest laureatką X Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie, a obecnie prowadzi klasę fortepianu na Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. Pobłocka może pochwalić się ogromnym doświadczeniem koncertowym i imponującym portfolio nagrań. Do tego ostatniego, oprócz prawykonania wielu utworów muzyki współczesnej, należy pierwsze wśród polskich artystów zarejestrowanie wszystkich czterdziestu ośmiu preludiów i fug ze słynnego zbioru Bacha od czasów klawesynistki Wandy Landowskiej.

Na czym polega „sakralna” aura Bachowskich utworów? Już tytuł dzieła, często zastępowany akronimem DWK lub WTC, a po angielsku nawet mającą metafizyczny posmak liczbą „the 48”, wymaga egzegezy. *Klavier* to dziś przede wszystkim fortepian, ale w czasach Bacha słowo oznaczało każdy instrument klawiszowy z wyłączeniem organów. Otwiera się tu przestrzeń na spory naukowe, do jakiego instrumentu Bach się odnosił: klawesynu, klawikordu, szpinetu, a może świeżo powstałego fortepianu? Najdoskonalszym i używanym przez Bacha do wirtuozowskich występów instrumentem był klawesyn. Klawikord lub szpinet były natomiast najbardziej rozpowszechnionymi instrumentami dydaktycznymi, ich wybór dobrze realizowałby deklarowaną dydaktyczną funkcję utworu. Z kolei pianoforte Bacha nie interesowało, ale to właśnie fortepian stał się najważniejszym instrumentem europejskiej muzyki klawiszowej i zdominował praktykę wykonawczą zbiorów.

Pytanie o konkretny instrument jest ciekawe, ale to projekcja współczesnego odbiorcy. Nieprecyzowanie obsady wskazuje na przeniesienie estetycznego punktu ciężkości z tego, jak utwór realnie zabrzmiał, na jego funkcję oraz na jego strukturę.

Funkcja jest dydaktyczna, na co Bach wskazał w podtytule pierwszego tomu, utwór może więc służyć do nauki gry na dowolnym instrumencie klawiszowym (nawet organiści mogli za jego pomocą ćwiczyć technikę). Struktura – wyzyskanie możliwości barokowych technik polifonicznych przy zadanych warunkach wyjściowych – odnosi dzieło do estetyki spekulatywnej, w której nie liczy się faktyczne brzmienie, a piękno abstrakcyjnych układów. Ślad ten jeszcze wyraźniej zaznaczył się w *Kunst der Fuge*, gdzie w ogóle brak określenia obsady.

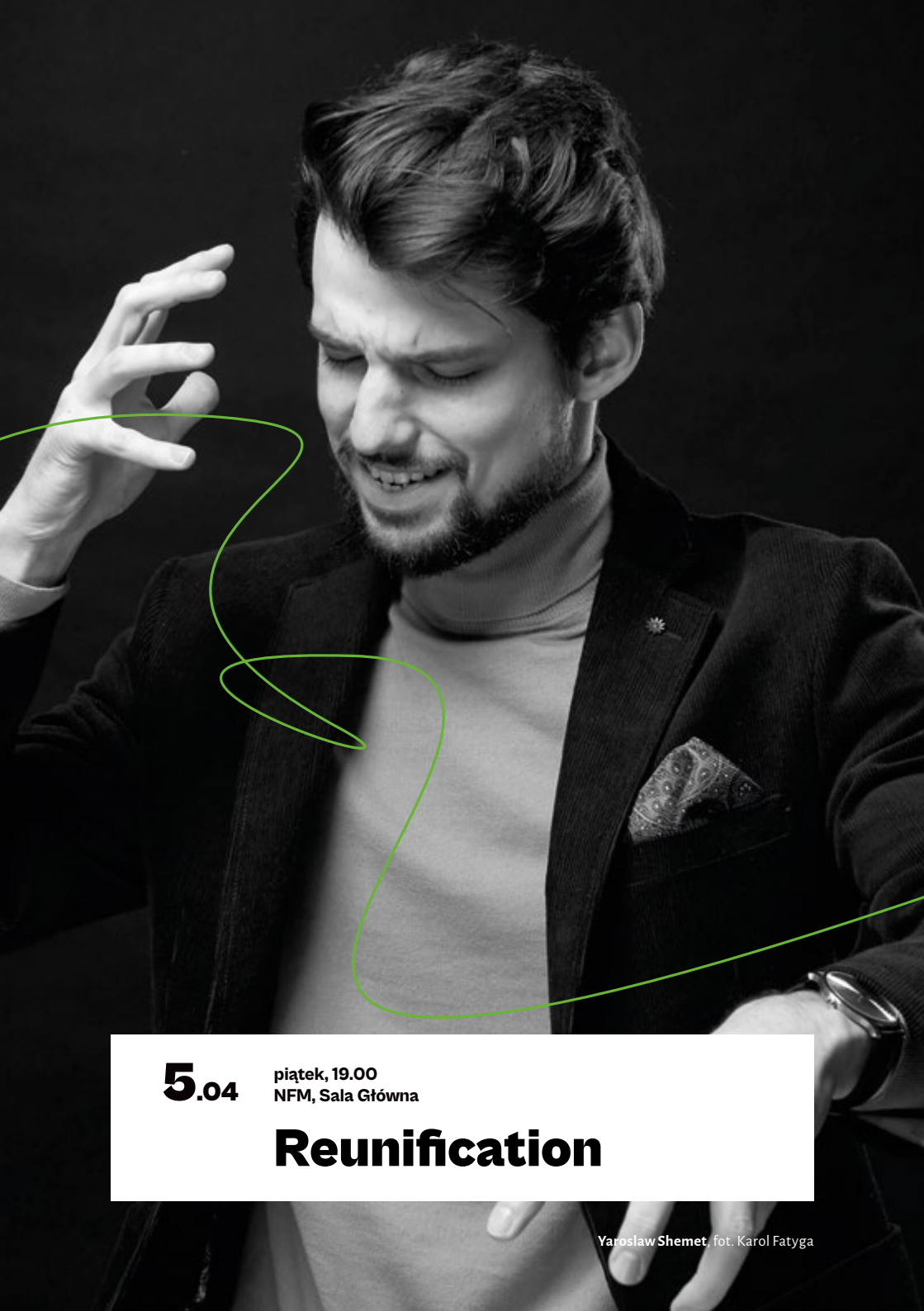
Przymiotnik *wohltemperierte* odnosi się do systemu strojenia instrumentu. W czasach Bacha trwały debaty i poszukiwania idealnego stroju, który pozwalałby grać we wszystkich tonacjach. Mówiąc w uproszczeniu, w najpopularniejszych strojach naturalnych ilość znaków była wprost proporcjonalna do dysonansowości. Bachowi w tytule zbioru najpewniej nie chodziło o żaden konkretny strój, ale po prostu o taki, który nie storpedowałby projektu obejmującego wszystkie tonacje. Pierwotnie muzykolodzy sądzili, że chodziło mu o demonstrację możliwości stroju równomierne temperowanego, który zdominował dzisiejszą audiosferę. Dziś naukowcy są raczej zgodni co do tego, że pożądaną połączenia eufonii strojów nierównomiernych z uniwersalizmem strojów równomiernych. Sprawę komplikuje fakt, że jego preferencje w tej dziedzinie zmieniały się na przestrzeni lat, także tych, które dzieliły powstanie obu tomów. Przy pisaniu drugiego „strój temperowany” był już popularny, ale w praktyce bywał łagodzony dla utrzymania charakteru poszczególnych tonacji. Z tego powodu w drugim tomie, inaczej niż w pierwszym, charakterystyki poszczególnych tonacji rozmywają się, a utwory da się niemal uniwersalnie transponować.

Dzisiejszy muzyk oraz dzisiejszy słuchacz dysponują dwoma tomami *Das Wohltemperierte Klavier*. Każdy z nich zawiera dwadzieścia cztery preludia i fugi, w każdej z tonacji durowych i mollowych. Powstanie obu zbiorów dzieli jednak sporo czasu. Pierwszy tom *Das Wohltemperierte Clavier* (pisownia oryginalna) powstał w okresie Köthen. Na karcie tytułowej rękopisu, z której dowiadujemy się o zawartości zbioru, jego przeznaczeniu (zarówno dla młodych adeptów gry, jak i doświadczonych „klawiszowców”), Bach podpisał się jako kapelmistrz księcia Anhalt-Köthen i podał datę 1722. Rękopis wieńczy data 1732, co uświadamia, że kompozycje składające się na zbiór powstawały długo. Dysponujemy źródłami pomocniczymi, zawierającymi wcześniejsze wersje kompozycji z pierwszego tomu. Jest to więc raczej zbiór niż cykl, co potwierdza też fakt, że transpozycje niektórych utworów były konieczne w celu uzyskania preludiów i fug we wszystkich tonacjach.

Tom drugi powstał pod koniec lat trzydziestych, gdy Bach czasowo zrezygnował z przewodzenia Collegium Musicum w Lipsku. Miał wtedy więcej czasu na swoje klawiszowe kompozycje. Głównym źródłem, z którego znamy ten tom jest rękopis przechowywany w British Library, będący zbiorem luźnych kart. Na każdej z nich z jednej strony znajduje się preludium, a z drugiej fuga, co może być znakiem troski o wygodę wykonawcy. Także tu źródła przedstawiają zagadkę: tylko część utworów zapisana jest ręką kompozytora, a oprócz tego manuskryptu istnieją wcześniejsze wersje utworów oraz kilka odpisów, które dodatkowo komplikują sprawę. Brakującym elementem układanki są zaginione „brudnopisy” kompozytorskie. Tak czy inaczej, autograf dzieła nie zachował się, dlatego tytuł cyklu jest przez tradycję niejako „przeszczepiony” z pierwszego tomu *Das Wohltemperierte Klavier*, którego formę powtarza.

Form preludiów i fug jest zbyt wiele, by zmieścić tu ich szczegółowe omówienie. Te pierwsze są w przeważającej mierze samodzielne wobec tych drugich. Znajdziemy wśród nich utwory komponowane według rozlicznych zasad: naśladujące reguły improwizacji, realizujące fakturę arpeggiową, znajdziemy preludia imitacyjne przypominające inwencje (to gatunek uprawiany przez Bacha), dwudzielne formy taneczne lub formy trójdzielne, takie jak formy sinfonii. Fugi są natomiast kompozycjami ścisłymi o określonych zasadach. Niektóre z nich mają taneczny charakter. W drugim tomie znajdziemy jedynie fugi trzy- i czterogłosowe (choć w pierwszym są dwie pięciogłosowe). Tak przedstawia się strona techniczna, natomiast wykonanie cyklu w całości, co nie zdarza się często, jest przede wszystkim okazją do podziwiania – wymagającego prawdziwie mistrzowskiej inwencji, skupienia i konsekwencji od wykonawcy – dźwiękowego kalejdoskopu.

Szymon Atys



5.04

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

Reunification

Yaroslav Shemet, fot. Karol Fatyga

Yaroslav Shemet – dyrygent
Krzysztof Jakowicz – skrzypce
NFM Filharmonia Wrocławska

Program

Borys Latoszyński (1895–1968)

Zjednoczenie – poemat symfoniczny [15']

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Koncert skrzypcowy D-dur KV 211 [25']

I. *Allegro moderato*

II. *Andante*

III. *Rondeau. Allegro*

Karol Szymanowski (1882–1937)

II Symfonia B-dur op. 19 [35']

I. *Allegro moderato – Grazioso*

II. *Tema – Variazioni – Fuga*

Podczas koncertu *Reunification* NFM Filharmonię Wrocławską poprowadzi Yaroslav Shemet, polsko-ukraiński dyrygent piastujący obecnie funkcję dyrektora artystycznego Filharmonii Śląskiej w Katowicach oraz dyrektora muzycznego Opery Bałtyckiej w Gdańsku. Wszechstronny młody maestro współpracuje z wieloma instytucjami muzycznymi m.in. w Polsce i Ukrainie. Wraz z wrocławskimi instrumentalistami wykona dzieła dwóch dwudziestowiecznych symfoników – Borysa Latoszyńskiego i Karola Szymanowskiego. Obaj odegrali kluczową rolę w fundowaniu tradycji symfonicznej swojego kraju. Ich utwory uzupełni koncert skrzypcowy Wolfganga Amadeusa Mozarta, w którym partię solową wykona nestor polskiej wiolinistyki, Krzysztof Jakowicz. Zasłużony skrzypek jest posiadaczem licznych odznaczeń i laureatem wielu nagród, w tym IV Międzynarodowego Konkursu im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu w 1962 roku.

Urodzony w Żytomierzu Borys Latoszyński był kompozytorem, dyrygentem i pedagogiem narodowości ukraińskiej. Jego życie zawodowe przypadło jednak na okres po zajęciu Ukrainy przez bolszewików. Nauczał w Kijowie (z wyjątkiem momentu, gdy miasto znalazło się za linią frontu podczas II wojny światowej). Latoszyński jest

uznawany przede wszystkim za oryginalnego symfonika. Jego przedwojenne dzieła charakteryzuje się zwykle jako ekspresjonistyczne i wyrafinowane. Jak można się spodziewać, ten naturalny sposób wypowiedzania się kompozytora zaczął być pod koniec lat trzydziestych kwestionowany i tłumszony przez socrealizm. Ideologia ta łaskawszym okiem patrzyła na szczęście na inną cechę stylu Latożyńskiego: zgłębianie ukraińskiego folkloru (muzyczny patriotyzm cechował całą jego twórczość).

Poemat symfoniczny *Zjednoczenie* powstał w 1949 roku. Pierwotnie miał nosić tytuł *Poemat taneczny*, jednak autor zdecydował się poświęcić utwór dziesięcioleciu zjednoczenia wschodnich i zachodnich ziem Ukrainy w ramach Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej. Rzecz prosta, chodzi tu o ziemie odebrane Polsce w 1939 roku. Narzucenie utworowi tej tematyki *a posteriori* miało zapewne wymiar pragmatyczny. O tym, że twórca wznosił się ponad nacjonalizmy i dystansował od radzieckiego imperializmu, świadczy jego portfolio: znajdziemy w nim suitę *Taras Szewczenko* (1952), ale i *Grażynę* (1955), uświetniającą stulecie śmierci Adama Mickiewicza. Chociaż więc proponowane „zjednoczenie” odbyło się polskim kosztem, to rozmyślając nad traumatycznymi momentami wspólnej polsko-ukraińskiej historii, możemy dziś przejąć to pojęcie na swój użytek i – (ponownie) zjednoczyć się ze sobą, odnajdując w kompozycji radość „poematu tanecznego”.

Utwór rozpoczyna gęsta od wyrazu, dumna melodia grana przez smyczki. Z tego materiału wyłania się senny i refleksyjny główny temat poematu, grany przez wiolonczele przy akompaniamencie klarnetu basowego. Lamentacyjna, ale kapryśna, zaskakująca melodia doprowadzona jest do apogeum przez smyczki. Następnie skrzypce solo wprowadzają skoczną, radosną melodię stylizowaną na ludową, jak się okaże: pierwszą z kilku. Materiał ten jest potem bezpretensjonalnie rozwinięty w korowodzie barw, który brzmi świeżo i rozwiewa zgęstniałą wcześniej nostalgiją. Z oddali dobiega temat wstępu, ale to temat główny przeistoczy się w tańcu w triumf.

Koncert skrzypcowy D-dur KV 211 Wolfganga Amadeusa Mozarta pochodzi z 1775 roku. Jest zwykle numerowany jako drugi z pięciu koncertów kompozytora. Wszystkie powstały w jego nastoletnich latach, gdy pozostawał na służbie arcybiskupa Salzburga. Mozart prawdopodobnie sam wykonywał te utwory. Pierwsza część utrzymana jest w niezbyt rozbudowanym wariacie formy sonatowej, przy czym całą ekspozycję orkiestry utrzymano w tonacji głównej. Dziarska rytmika jest doskonałym tłem dla skrzypcowych treli, a tematy są tu raczej przeźrocyste. Inaczej jest w emocjonalnie głębszej części drugiej, w której pojawia się charakterystyczna Mozartowska kantylena.

Również ta część ma formę sonatową. Finał, dla odmiany, ma kształt ronda. Wdzięczny i skoczny temat pojawia się pięciokrotnie, z tym że za każdym razem soliście towarzyszą inne instrumenty. W praktyce historycznej skrzypek, który grał ten koncert, musiał nie tylko jednocześnie grać partie tutti i prowadzić orkiestrę, ale też improwizować. W pierwszych dwóch częściach znajdują się miejsca na wirtuozowskie kadencje, w finałowej – wiele fermat, które należało „ograć”, wprowadzając temat.

Karol Szymanowski urodził się około trzystu kilometrów na południowy wschód od Żytomierza w rodzinie polskich ziemian. Do momentu zajęcia Ukrainy przez bolszewików jego miejscem na ziemi była rodzinna Tymoszwówka. Tam miał zwyczaj pracować nad kompozycjami i tam właśnie w 1910 roku ukończył swoją *II Symfonię*, prawykonaną w Warszawie 7 kwietnia 1911 roku. W kolejnym sezonie nastąpił szereg prezentacji utworu w centrach muzycznych Europy – w Berlinie, Wiedniu i Lipsku, a jego recepcja każe sądzić, że Szymanowskiemu udało się zyskać przychyłność niemieckojęzycznej publiczności. *Symfonia* i jej bliźniacza *II Sonata fortepianowa* stanowią apogeum konstruktywistycznego okresu w twórczości Szymanowskiego, w którym głównym estetycznym punktem odniesienia był Beethoven i inni „dawni mistrzowie” hegemonicznej muzyki niemieckiej. Ale i zwolennicy ukrytych pozamuzycznych treści znajdą tu coś dla siebie: Artur Rubinstein przekazał, że klucza do „ukrytego programu” symfonii należy szukać w *Popiołach* Żeromskiego.

Wyrazem muzycznego „konstruktywizmu” jest forma utworu, bezprecedensowo syntezująca cykl sonatowy i wariacyjny. Na potrzeby prawykonania *Symfonii* polski kompozytor i muzykolog Henryk Opieński przygotował krótką analizę, którą Szymanowski skomentował. Pozwala nam ona wniknąć w to epatujące nieprzejrzystością dzieło. Pierwszy temat allegro jest grany przez skrzypce solo. Organicznie wyłania się zeń modulujący łącznik, który kończy się powrotem tematu w tym instrumencie. Bezpośrednio wprowadzony jest temat drugi, grany przez altówki, który wyróżnia opadająca, chromatyczna linia melodyczna. Tematy są ze sobą kontrapunktycznie zderzane i rozwijane, niemal płynnie przechodząc w część przetworzeniową. Granicą jest ulotny moment powstrzymania akcji, zaznaczony akordem cis-moll. W przetworzeniu Szymanowski pozwolił sobie na złudne wprowadzenie tematu w tonacji głównej. Jednak i właściwa reprzyza sprawia wrażenie pozornej, bo bardzo szybko znów następuje rozwijanie materiału. W reprzyzie temat drugi wprowadzają w niepełnej formie waltornie, następuje ponowna „synteza” materiału tematycznego, a w kodzie, jakby nic się nie zmieniło, uśmiecha się temat pierwszy, grany przez skrzypce, klarnet i flet.

Na drugą część składa się cykl wariacji zwieńczony fugą, co odsyła do tradycji Beethovenowskiej. Fuga jednocześnie odpowiada finałowi symfonii, a wariacje – dwóm ogniwoom wewnętrznym. Temat podają w niskiej dynamice altówki, a wiolonczele i skrzypce dopowiadają istotne kontrapunkty. Szymanowski, który rewidował symfonię w latach powojennych, usunął wariacje noszące numery III i VII. W efekcie tylko dwie pierwsze wariacje wraz z tematem zajmują miejsce „części wolnej”. Po nich następuje swobodna wariacja *Scherzando* z triem (pojawia się tu temat z pierwszej części), odpowiadająca scherzu. Nawiązując do przodkini symfonii, suity, Szymanowski dodał następnie dwie kolejne taneczne wariacje: w formie gawota i menueta. Po pominiętej wariacji VII, która była kompilującą poprzedniczki metawariacją, pojawia się introdukcja i pięciotematowa fuga.

Jedynie pierwszy temat jest eksponowany *lege artis*, a kolejne trzy włączają się w crescendojący przebieg polifoniczny. Piąty pojawia się w swobodnym interludium, aby w zamykającym symfonię przebiegu dołączyć do pozostałych. Synteza wszystkich tematów jest wzniosła, ale zakończenie zaskakuje. Jak to ujął sam kompozytor, rzucając światło na własną postawę wobec recepcji swojej nowatorskiej muzyki: „Do (...) zakończenia, marzy Poliński [warszawski krytyk], bym dodał jeszcze kilka taktów: ze trzy urwane akordy B-dur –; i jedno wielkie, długie, unissonowe B! – *excusez du peu!* – ale nie zrobię mu tej satysfakcji!!!”.

Szymon Atys



6.04

sobota, 18.00
NFM, Sala Czerwona

Homage to Viola

Maxim Rysanov, fot. archiwum artysty

Maxim Rysanov – dyrygent, altówka
NFM Orkiestra Leopoldinum

Program:

Pēteris Vasks (ur. 1946)

Koncert na altówkę i orkiestrę smyczkową [35']

I. *Andante*

II. *Allegro moderato*

III. *Andante*

IV. *Adagio*

Dobrinka Tabakova (ur. 1980)

Fantasy Homage to Schubert na altówkę i orkiestrę smyczkową [13']

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Symfonia B-dur KV 319 [25']

I. *Allegro assai*

II. *Allegro moderato*

III. *Menuetto*

IV. *Finale. Allegro assai*

Viola, altówka, die Bratsche – to instrument o przepięknej, nieco ciemniejszej i głębszej od skrzypiec barwie, którą preferowali najwięksi kompozytorzy, jak Beethoven, Mozart czy Schubert. Program koncertu jest propozycją czułego hołdu dla tego wyjątkowego instrumentu. Obecna w każdej orkiestrze sekcja altówek nadaje jej brzmieniu sensu i pełni. Tak jest i w przypadku NFM Orkiestry Leopoldinum, którą poprowadzi Maxim Rysanov. Ten ukraińsko-brytyjski wirtuoz altowiolista wykona również partie solowe prezentowanych utworów, a w *Symfonii B-dur* zadyryguje zespołem.

Muzyka Pēterisa Vasksa, najśłynniejszego bodaj kompozytora łotewskiego, wpisuje się w charakterystyczny dla jego generacji nurt „wschodniego minimalizmu”. Prześiąkniętą prostotą duchowość, opozycyjną wobec doktrynalnego w ZSRR materializmu oraz odczytywanej jako „zdehumanizowana” awangardy, zwykle kojarzyć się z nazwiskami Arvo Pärta, Sofiji Gubajduliny czy Giji Kanceliego. Na tle wspomnianych twórców Vasksa wyróżniają odwołania do natury i medytacji, które współgrać mogą

z dzisiejszym popularnym zainteresowaniem ekologią i uważnością, a także wykorzystanie ciszy. Nie oznacza to oczywiście, że twórca stroni od bardziej dynamicznych i wyrazistych środków. Vasks miał w młodości doświadczenie awangardowe, do którego przyczyniły się wyjazdy na Warszawską Jesień, będącą „oknem na świat”, oraz cieszące się wielkim zainteresowaniem efekty pracy kompozytorów polskich. Deklarowaną duchowość muzyki Łotysza każdy odczuje na swój sposób, jednak niewątpliwie przeciwstawia się ona technologicznemu zagubieniu, w rozumieniu egzystencjalistycznym, człowieka. Troska o przyrodę w czasach, gdy zaczęliśmy już opiekować los planety Ziemi, może być jednym z kluczy słuchania.

Koncert na altówkę i orkiestrę pochodzi z 2015 roku. Muzyka wyłania się z ciszy i bez pośpiechu próbuje zawładnąć naszą uwagę. Cała statyczna i preludująca pierwsza część przypomina nostalgiczny, wyblakły rysunek jakiegoś odległego krajobrazu. W części drugiej odzywa się, w równie pesymistycznych co wcześniej barwach, charakter taneczny. Jego rytm jest jednak zbyt gwałtowny, by traktować go dosłownie. To raczej refleksja nad tanecznym ruchem. W sercu ustępu ma miejsce swoista tragedia, przesiąknięty smutkiem monodram solisty. W trzecim ogniwie, *Andante* (i tu znajduje się solowa kadencja), pojawiają się ślady buntowniczych gestów i kontrastów rodem z późnego romantyzmu. Ostatnia część łączy lamentacyjny, chmurno-wietrzny nastrój pierwszego ogniwa z afektywnym zaangażowaniem części środkowych. Gęsta orkiestracja napawa zgrozą. Czy ostatnie takty utworu przyniosą jakąś konsolację?

Dobrinka Tabakowa pochodzi z Bułgarii, ale od dzieciństwa mieszka w Wielkiej Brytanii. Działając w dojrzałej epoce ponowoczesnej, szuka dróg do nowości poprzez tradycję. Tak jest w przypadku *Fantasy Homage to Schubert* (*Fantazji – hołdu dla Schuberta*). Kompozycja powstała w 2013 roku z inspiracji Maxima Rysanova, co bynajmniej nie było pierwszym efektem współpracy dwojga artystów. Tabakowa deklaruje, iż jej edukacja zbyt jednostronnie próbowała ukierunkować ją na nowoczesne środki twórcze. Artystka musiała później „odzyskać” dla siebie przyjemność prowadzenia zwyczajnych melodii. Na prostocie, rozumianej jako klarowność wypowiedzi, zbudowała swój język kompozytorski.

Ciekawym tego przykładem jest *Hołd dla Schuberta*. Jak każda muzyczka, Tabakowa od lat pozostaje w kontakcie z twórczością wiedeńskiego romantyka jako zjawiskiem historycznym, ale ma też swój ulubiony utwór, pełniący funkcję ukochanego

wspomnienia z dzieciństwa – *Fantazję C-dur* na skrzypce i fortepian (D 934). Melodię rozpoczynającą tę kompozycję Tabakowa opisuje jako zupełną, doskonałą całość, która otwierając utwór, jest już jego spełnieniem. Skojarzenia podróży przez kosmiczne przestrzenie i wielobarwne konstelacje zmaterializowały się w *Homage* w postaci opalizującej mgławicy dźwiękowej. Słuchacz intuicyjnie poszukuje tu melodii wśród wyłaniających się motywów, faktura jest jednak intencjonalnie gęsta i niejednoznaczna. Muzyka rozwija się organicznie, a przechodząc przez różne rodzaje współbrzmień, nie gubi swego ciepłego oblicza. Pojawienie się melodii Schuberta granej przez altówkę solo jest jak dotarcie do planety Ziemi – „szczerzej i czystej”, przynajmniej w tym idealizującym wyobrażeniu.

Symfonia Mozarta, której wysłuchamy na koniec koncertu, składa się z czterech części, chociaż w pierwotnej wersji nie posiadała menueta. Powodem był gust salzburskiej publiczności, bo to w tym mieście utwór powstał w 1779 roku. Menuet został dokończony dopiero w Wiedniu, w latach osiemdziesiątych. Kompozycja nieprzypadkowo znalazła się na wydarzeniu poświęconym altówce – wyróżnia się bowiem niecodziennym, wpisanym na stałe *divisi* w głosie tego instrumentu. Rozpoczyna się tematem błyskotliwym, lekkim i uszczypliwym. Dość szybko zostaje mu przeciwstawiony drugi temat, o łagodniejszym rysie, dobarwiony przez instrumenty dęte. Najciekawsze są tu jednak oryginalne pomysły muzyczne, z których zbudowane są zaskakujące i zmienne poboczne fazy formy. Świetnie zakomponowane przetworzenie stworzone jest w oparciu o frazę, której trudno szukać w pozostałych sekcjach ogniwa. Mozart, jakby przekornie, zrezygnował tu z tradycyjnych repetycji. Związała część druga (w „lustrzanej” formie sonatowej) przypomina niejako akt uwodzenia – muzyczna retoryka jest tu bardzo czytelna mimo pozornej nieśmiałości i jakby wewnętrznego „zmieszania” środków wyrazu. Ciekawym zabiegiem jest kanoniczne opracowanie materiału w przetworzeniu. Dokończony menuet mógłby być używany na lekcjach historii muzyki jako poglądowy przykład klasycznej formy tego tańca. Wreszcie finał zaskakująco wprowadza uświęconą tradycją formę binarną i repetycję. Temat pierwszy nawiązuje do pierwszej części w swoim aspekcie harmonicznym. Tempo jest tu jednak dużo szybsze, w dodatku w akompaniamencie dominuje dynamizujący narrację rytm triolowy. Drugi temat i epilog obfitują w liczne ozdobniki przywodzące na myśl śmiech. Miejmy nadzieję, że nie jest on reakcją na żaden dowcip o altówce. Bo one nie są śmieszne.



10.04

środa, 19.30
NFM, Sala Główna

Paschae improvisations

Piotr Rojek, fot. Krzysztof Wilma

Piotr Rojek – organy

Program:

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Preludium i Fuga e-moll BWV 548 [15']

Felix Borowski (1872–1956)

I Sonata organowa [15']

I. *Allegro ma non troppo*

II. *Andante*

III. *Allegro con fuoco*

Jehan Alain (1911–1940)

Litanies JA 119 [4']

Piotr Rojek (ur. 1975)

Paschae improvisations [15']

Piotr Rojek to znakomity instrumentalista koncertujący w całej Europie, ale najmocniej związany z Wrocławiem – tutaj kształcił się i obecnie pracuje na Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego, gdzie kieruje Katedrą Organów, Klawesynu i Muzyki Dawnej. W programie jego koncertu znajdują się dzieła Johanna Sebastiana Bacha, Felixa Borowskiego i Jehana Alaina, zaś wieńczą go improwizacje samego artysty.

Koncert rozpocznie *Preludium i Fuga e-moll* BWV 548, wirtuozowskie i rozbudowane dzieło Johanna Sebastiana Bacha, skomponowane w Lipsku pomiędzy 1727 a 1736 rokiem. Badacze przypuszczają, że artysta napisał je z myślą o organach tamtejszego kościoła uniwersyteckiego – Paulinerkirche. Ta powstała w 1231 roku świątynia przetrwała bombardowania w czasie II wojny światowej, nie przetrwała jednak rządów komunistów, którzy wysadzili ją w powietrze w 1968 roku. Protestujących przeciwko destrukcji budynku aresztowano. *Preludium* otwierające rzeczony dzieło Bacha charakteryzuje się wysokim stopniem komplikacji technicznych, utrzymane jest bowiem w gęstej fakturze wielogłosowej. Ten utwór nazywany jest niekiedy potocznie „klinem”, a to ze względu na kształt melodii rozpoczynającej fugę – Bach wprowadza tu stopniowo od góry i dołu w stosunku do głównego tonu dźwięki nienależące do głównej

tonacji. *Fuga* ma trzyczęściową budowę. Jej trzecia część jest powtórzeniem pierwszej, najbardziej popisowa jest natomiast ta druga. Ze względu na zaawansowanie języka muzycznego i skomplikowanie utworu ten cieszy się niezwykłą estymą wśród badaczy i komentatorów twórczości lipskiego kantora. Dziewiętnastowieczny biograf Bacha, Philipp Spitta, nazwał go „dwuczęściową symfonią”, a Albert Schweitzer stwierdził, że jest to dzieło „tak potężne w konstrukcji, tak surowe i pełne mocy, że słuchacz może je pojąć dopiero po kilku wystuchaniach”. Kompozycja ta inspirowała także wirtuozów fortepianu, a przeznaczone na ten instrument opracowania *Preludium i fugi e-moll* przygotowali Ferenc Liszt, Iwan Czerlicki oraz Samuil Fejnberg.

Następnie Piotr Rojek wykona *Litanies* Jehana Alaina z 1937 roku, dzieło zadedykowane Virginie Schildge-Bianchini. Urodzony w 1911 roku Alain uważany był przez francuskie środowisko muzyczne za jednego z najlepiej zapowiadających się kompozytorów swojej generacji. Fascynowała go twórczość Claude'a Debussy'ego, dokonania należącego do tego samego pokolenia Oliviera Messiaena czy muzyka jazzowa. Trzon jego spuścizny stanowią wyrafinowane pod względem brzmieniowym dzieła organowe. W partyturze *Litanies* kompozytor umieścił następujące motto: „Kiedy dusza chrześcijańska nie znajduje już w swej rozpaczce nowych słów, by błagać o Boże miłosierdzie, z żarliwą wiarą ponawia nieustannie to samo wezwanie. Rozum osiągnął swój kres. Sama wiara dąży do wniebowstąpienia”. Ten krótki utwór zbudowany jest z kilku odcinków. Rozpoczyna go wstęp oznaczony *Vivo*, po którym następuje sekcja *Lirico ma sempre vivo*. Muzyka jest żywa i radosna, a zmianę nastroju kompozytor wprowadza w krótkim, zaledwie dwutaktowym odcinku oznaczonym jako *più lento e intimo* („wolniej i bardziej intymnie”). Całość wieńczy uroczysta apoteoza w tempie *largo*. Kariera kompozytorska Alaina trwała niestety tylko dekadę, a artysta nigdy nie spełnił pokładanych w nim nadziei, poległ bowiem podczas II wojny światowej w miejscowości Saumur. Lecz zanim do tego doszło zdążył zastrzelić szesnastu niemieckich żołnierzy, za co pośmiertnie otrzymał Krzyż Wojenny.

Jako następna zabrzmi *I Sonata organowa* Felixa Borowskiego. Ta wczesna kompozycja została opublikowana w 1904 roku. Składa się z trzech ogniw o dość tradycyjnym układzie, w którym dwie części szybkie, czyli *Allegro ma non troppo* oraz *Allegro con fuoco*, otaczają ogniwo utrzymane w umiarkowanym tempie – *Andante*. Jest to dzieło wpisujące się w romantyczną estetykę – w pełni tonalne, pozbawione elementów obecnych w twórczości bardziej awangardowo nastawionych kompozytorów, przystępne i eufoniczne. Borowski zadedykował je Alexandrowi Guilmantowi – organiście

i kompozytorowi reprezentującemu starsze pokolenie twórców. Borowskiego uważa się za artystę angielsko-amerykańskiego, choć miał on polskie korzenie. Przyszedł na świat w Anglii, we wsi Burton-On-Kendal. Kształcił się w Londynie i Kolonii, a jego wczesne kompozycje przyniosły mu uznanie Edvarda Griega czy Teodora Leszetyckiego. Przez większość życia Borowski mieszkał w Chicago, gdzie przez prawie trzy dekady pełnił zaszczytną funkcję dyrektora Chicago Musical College. Do grona jego uczniów zaliczał się wybitny meksykański kompozytor Silvestre Revueltas. W 1925 roku Borowski porzucił jednak tę pracę, aby w pełni poświęcić się komponowaniu.

Koncert zwińczę *Paschae improvisations*, czyli improwizacje Piotra Rojka, których podstawę stanowią będą pieśni wielkanocne. W improwizacji elementy sztuki wykonawczej łączą się z kompozycją. Jej istotą jest ulotność – wydarza się ona tylko w jednym konkretnym momencie.

Oskar Łapeta



12.04

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

Wiosna

Christian Zacharias, fot. Constanze Zacharias

Christian Zacharias – fortepian, dyrygent
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Aaron Copland (1900–1990)

Appalachian Spring – suita [25']

Robert Schumann (1810–1856)

Konzertstück G-dur na fortepian i orkiestrę op. 92 [15']

Robert Schumann

I Symfonia B-dur op. 38 „Wiosenna” [30']

I. *Andante un poco maestoso – Allegro molto vivace*

II. *Larghetto*

III. *Scherzo. Molto vivace*

IV. *Allegro animato e grazioso*

Christian Zacharias jest cenionym na całym świecie wybitnym interpretatorem muzyki Wolfganga Amadeusa Mozarta, Ludwiga van Beethovena i Roberta Schumanna. Dwa dzieła ostatniego z tych kompozytorów znalazły się w programie występu artysty z NFM Filharmonią Wrocławską. Zacharias będzie nie tylko dyrygował, ale zasiądzie też przy fortepianie, wykonując w jednym z tych utworów partię solową. Programu dopełni suita z baletu *Appalachian Spring* Aarona Coplanda.

Barwna suita z baletu *Appalachian Spring* Aarona Coplanda, która otworzy koncert, należy do grupy trzech tak zwanych „baletów kowbojskich” tego artysty (pozostałe to *Rodeo* i *Billy the Kid*). Dzieło to zostało zamówione przez sławną tancerkę Marthę Graham (stąd też podtytuł *Ballet for Martha*), a prawykonanie odbyło się w Waszyngtonie w październiku 1944 roku. Treścią baletu są perypetie młodej pary osadników żyjących w stanie Pensylwania, rozgrywające się właśnie w okresie wiosny. W swojej oryginalnej wersji balet przeznaczony był na trzynastu instrumentalistów (flet, klarnet, fagot, fortepian, czworo skrzypiec, dwie altówki, dwie wiolonczele i kontrabas), ale zachęcony przychylnym przyjęciem dzieła przez publiczność i krytykę kompozytor przygotował także w maju 1945 roku suitę na orkiestrę. Jest ona krótsza od

pełnej wersji baletu o około piętnaście minut, różni się też oczywiście obsadą, znacznie bardziej rozbudowaną w stosunku do oryginału, który składa się z ośmiu sekcji, a tytuł każdej z nich odnosi się do wydarzeń zilustrowanych w dziele (*Prologue, Eden Valley, Wedding Day, Interlude, Fear in the Night, Day of Wrath, Moment of Crisis, The Lord's Day*). W suicie kompozytor usunął całkowicie sekcje piątą, szóstą i siódmą, pozostawił też tylko oznaczenia tempa. Jej prawykonanie miało miejsce 4 października 1945 roku. Grała New York Philharmonic Orchestra, a za pulpitem dyrygenckim stanął ówczesny dyrektor artystyczny zespołu, wybitny polski dyrygent Artur Rodziński. Błyskotliwie orkiestrowana suita szybko zyskała dużą popularność i należy obecnie do najchętniej wykonywanych z repertuaru amerykańskiego kompozytora. Celem Coplanda w „baletach kowbojskich” było dotarcie do szerokiej publiczności, stąd też jego język muzyczny jest tu dość prosty, a w dziełach pojawiają się cytaty z piosenek kowbojskich i religijnych hymnów. W przypadku *Appalachian Spring* rolę takiego motywu przewodniego pełni hymn protestancki *Simple Gifts*.

Następnie zabrzmi *Konzertstück G-dur* Roberta Schumanna, napisany we wrześniu 1849 roku. Składa się z dwóch odcinków – utrzymanej w powolnym tempie krótkiej introdukcji, w której klarnet, waltornia i smyczki snują tęskną melodię przy dyskretnym akompaniamencie fortepianu, i dynamicznej części zasadniczej, oznaczonej jako *Allegro appassionato*, inicjowanej przez przebojowe fanfary instrumentów dętych blaszanych. Jako pierwsza wykonała go w Lipsku w lutym 1850 roku Clara – żona twórcy, znakomita kompozytorka i pianistka. Dyrygował Julius Rietz. W początkowej fazie swojej kariery Schumann myślał o połączeniu pracy twórczej z występami w roli pianisty. Ćwiczył jednak zbyt intensywnie, sforсоваł rękę, co w rezultacie skończyło się niedowładem kilku palców i zakończeniem planów dotyczących kariery wirtuoza. Artysta podejmował liczne próby leczenia – od stosowania specjalnej diety, poprzez stymulację prądem, aż do najbardziej makabrycznej, zwanej *Tierbäder*. Owa „kąpiel zwierzęca” polegała na trzymania ręki we wnętrzościach dopiero co zabitego zwierzęcia, aż do momentu ostygnięcia jego ciała. Jak łatwo się domyślić – żadna z tych metod nie przyniosła rezultatu.

Drugą część koncertu wypełni w całości *Symfonia B-dur „Wiosenna”* Schumanna. Powstała ona bardzo szybko, kompozytor pracował nad nią bowiem tylko dwa miesiące, w styczniu i lutym 1842 roku. Prawykonanie odbyło się już w marcu tego samego roku w Lipsku pod batutą Felixa Mendelssohna Bartholdy'ego. Do tej pory Schumanna znano głównie ze względu na jego kompozycje fortepianowe. Do napisania

większego utworu na orkiestrę namówiła go żona. Co ciekawe, chociaż artysta w liście do przyjaciela opisywał ze szczegółami, z czym kojarzą mu się konkretne fragmenty w partyturze, to wszelkie „wiosenne” asocjacje przyszły mu do głowy już po ukończeniu dzieła! Kompozytor planował nawet nadanie poszczególnym ogniwoom programowych tytułów (*Początek wiosny, Wieczór, Wesołe zabawy i Wiosna w pełnym rozkwicie*), ale wycofał się z tego pomysłu, pozostawiając słuchaczowi wybór co do tego, w jaki sposób powinien zinterpretować on poszczególne fragmenty. Pierwsze ogniwo dzieli się na dwa odcinki: uroczysty wstęp, oznaczony w partyturze jako *Andante un poco maestoso* i część zasadniczą – energiczne *Allegro molto vivace* w tonacji zasadniczej, czyli w jasnym B-dur. Także część wolna, *Larghetto*, utrzymana jest w jasnych barwach, Schumann napisał ją bowiem w Es-dur. Kontrast pojawia się wraz z częścią trzecią, gdyż drapieżne *Scherzo* rozpoczyna się w mrocznym d-moll. Nie trwa to jednak długo – oba tria utrzymane są już w tonacjach durowych (D-dur i B-dur), także w zakończeniu tego ogniwa kompozytor przechodzi do D-dur. Również w finale wraca do tonacji B-dur, a zgodnie z wskazówkami artysty część ta ma być grana żywo i z wdziękiem – *Allegro animato e grazioso*.

Oskar Łapeta



18.04

czwartek, 19.00
NFM, Sala Kameralna

Impresje na sopran i altówkę

Aleksandra Kubas-Kruk, Szymon Kruk, fot. archiwum artystów

Aleksandra Kubas-Kruk – sopran

Szymon Kruk – altówka

Program:

Paul Hindemith (1895–1963)

Gute Nacht z *Die Serenaden* op. 35 (sł. S.A. Mahlmann) [4']

David Diamond (1915–2005)

Vocalises [4']

I. *Poco allegro* II. *Larghetto*

II. *Tempo moderato*

III. *Allegro*

Sally Beamish (1956)

Buzz (sł. E. Dickinson) [4']

Giya Kanczeli (1935–2019)

Caris Mere (sł.: Ewangelia wg św. Marka, Ewangelia wg św. Łukasza
oraz *Hyperion* F. Hölderlina) [7']

Judith Shatin (1949)

Wedding Song (sł. Ch. Marlowe) [4']

Nicola LeFanu (1947)

Songs for Jane (sł. wolna adaptacja anonimowego tekstu japońskiego) [5'20]

I. *Far Away*

II. *Scattered Petals*

III. *Standing Around*

Xaver Paul Thoma (ur. 1953)

Die Blumen II op. 146 B (sł. P. Calderón de la Barca) [4']

Leszek Wiśtocki (ur. 1931)

Dwie Impresje [11']

I. *Moderato*

II. *Allegro giusto*

Pomysł połączenia brzmienia sopranu i altówki może na pierwszy rzut oka wydawać się egzotyczny. Okazuje się jednak, że wielu kompozytorów tworzących w XX i XXI wieku z niego korzystało. Ze sposobności zaprezentowania repertuaru napisanego z myślą o tej kombinacji wokalnoinstrumentalnej skorzystał także małżeńsko-artystyczny duet – sopranistka Aleksandra Kubas-Kruk i altowiolista Szymon Kruk. Rezultaty swoich poszukiwań muzycznych zaprezentowali w formie wydanego pod koniec 2022 roku przez wytwórnę DUX albumu noszącego tytuł *Impressions*. Dzieła z tej płyty zabrzmią także na koncercie w NFM.

W początkowej fazie swojej kariery Paul Hindemith był jednym z najbardziej radykalnych nowatorów. Grał także na altówce i to właśnie z myślą o niej napisał jeden z najbardziej znanych swoich koncertów instrumentalnych, noszący niecodzienny tytuł *Der Schwanendreher* (dosłownie znaczy on *Nakręcacz łabędzi*). Świecka kantata *Die Serenaden* powstała w 1924 roku do tekstów poetów niemieckich tworzących w XVIII i XIX wieku. Obsada jest bardzo nietypowa, utwór przeznaczono bowiem na sopran, obój, altówkę i wiolonczelę, a w każdym z dziewięciu ogniw pojawia się inne ich połączenie. *Gute Nacht* do słów *Siegfrieda* Augusta Mahlmanna to ostatnia część *Die Serenaden*. Pobrzmiwają w tym łagodnym, nieco melancholijnym dziele echa muzyki ludowej.

Vocalises to młodzieńczy utwór płodnego (stworzył m.in. jedenaście symfonii) amerykańskiego kompozytora Davida Diamonda, napisany w 1935 roku w czasie studiów w Paryżu u legendarnej pedagogiki Nadii Boulanger. Wokaliza jest prowadzeniem melodii przez głos bez słów na samogłosce, najczęściej a lub o. Trzy *Wokalizy*, a więc dzieła wykorzystujące ten rodzaj śpiewu, Diamonda są kompozycjami pomimo swojej lapidarności momentami zaskakująco ekspresyjnymi i dramatycznymi.

Napisany w 1993 roku *Buzz* to dowcipny utwór brytyjskiej kompozytorki i altowiolistki Sally Beamish do słów amerykańskiej poetki Emily Dickinson, w którym zarówno sopran jak i altówka ma za zadanie naśladować bzyczenie pszczoły. Wykonawcy muszą tu popisać się znakomitą artykulacją oraz wycuciem barwy, aby z powodzeniem poradzić sobie z wymaganiami stawianymi przed nimi przez kompozytorkę. *Caris Mere* zaś z 1994 roku jest dziełem gruzińskiego twórcy Gyi Kanchelego do tekstów zaczerpniętych z Ewangelii wg św. Marka, Ewangelii wg św. Łukasza oraz z powieści *Hyperion* niemieckiego poety romantycznego Friedricha Hölderlina. Znakiem rozpoznawczym urodzonego w Tbilisi twórcy jest ascetyzm oraz niezwykła

intensywność emocji. Nie inaczej jest też tutaj – każdy dźwięk ma ogromne znaczenie, w każdym dźwięku kryje się też mnóstwo skoncentrowanej ekspresji. *Caris mere* to muzyka mroczna i pełna desperacji.

Podstawę *Wedding Song* (alternatywny tytuł to *Come Live With Me*) amerykańskiej kompozytorki Judith Shatin stanowią fragmenty (autorka wykorzystała cztery z siedmiu strof) opublikowanego w 1999 roku w antologii *The Passionate Pilgrim* wiersza *The Passionate Shepherd to His Love* elżbietańskiego poety Christophera Marlowe'a. Linie melodyczne sopranu i altówki płyną tu spokojnie i pogodnie. Kompozycja ta powstała w 1978 roku i rzeczywiście bywa czasami wykonywana w czasie wesel. Pierwotnie przeznaczona na sopran i różek angielski, przygotowana została też w wersji na altówkę, flet altowy, klarnet lub wiolonczelę.

Podstawę trzech krótkich *Songs for Jane* autorstwa Nicoli LeFanu, które następnie zabrzmią, stanowią z kolei angielskie tłumaczenia anonimowych japońskich wierszy. Język muzyczny użyty w tych dziełach jest ascetyczny, surowy, pozbawiony wszelkich ozdobników. Obszerny dorobek tej brytyjskiej kompozytorki obejmuje także dzieła orkiestrowe, kameralne i opery. Zawarte w tytule cyklu kobiece imię odnosi się do Jane Darwin, kuzynki artystki, której ta ofiarowała pieśni w 2006 roku z okazji jej siedemdziesiątych urodzin. Także kolejny utwór w programie koncertu powstał w 2006 roku. *Die Blumen II* Xavera Paula Thomy to opracowanie wiersza hiszpańskiego barokowego poety i dramaturga Pedra Calderóna de la Barca w tłumaczeniu niemieckiego poety romantycznego, uczonego i filologa Augusta Wilhelma von Schlegla. Thoma jest niemieckim kompozytorem, altowiolistą i edukatorem. Pierwsza wersja jego dzieła, zatytułowana *Die Blumen I*, powstała w 2003 roku i przeznaczona była na sopran, skrzypce, altówkę i wiolonczelę. Wersja druga, którą zaprezentują wykonawcy podczas wrocławskiego koncertu, napisana została dla niemieckiej śpiewaczki Gertrud Junker. Autor przewidział także możliwość wykonania dzieła przez sopran solo.

W finale wysłuchamy *Dwóch impresji* z 2012 roku autorstwa kompozytora, pianisty, dyrygenta i pedagoga wrocławskiej Akademii Muzycznej, Leszka Wiślockiego. Jest to dzieło zadedykowane Aleksandrze Kubas-Kruk i Szymonowi Krukowi. Można w nim usłyszeć echa muzyki podhalańskiej, która już od wielu lat fascynuje tego twórcę. Te pełne wyrazu i ciepła, barwne kompozycje z wokalizami sopranu są niebanalnym zwieńczeniem wyjątkowego programu.

Oskar Łapeta



19.04

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

Four Seasons Recomposed

Alexander Sitkovetsky, fot. Łukasz Rajchert

Alexander Sitkovetsky – skrzypce, prowadzenie
NFM Orkiestra Leopoldinum

Program:

Samuel Barber (1910–1981)

Adagio na smyczki [10']

Giuseppe Tartini (1692–1770)

Sonata g-moll „Z diabelskim tryłem” (oprac. na skrzypce i smyczki) [20']

I. *Larghetto affettuoso*

II. *Allegro (tempo giusto)*

III. *Andante – Allegro*

Max Richter (ur. 1966)

The Four Seasons Recomposed (według *Czterech pór roku* A. Vivaldiego) [40']

I. *Spring 1*

II. *Spring 2*

III. *Spring 3*

IV. *Summer 1*

V. *Summer 2*

VI. *Summer 3*

VII. *Autumn 1*

VIII. *Autumn 2*

IX. *Autumn 3*

X. *Winter 1*

XI. *Winter 2*

XII. *Winter 3*

W recepcji muzyki popularnej pejoratywnym określeniem „artysta jednego przeboju” określamy kogoś, kto był w stanie stworzyć tylko jeden entuzjastycznie przyjęty produkt. Zdarza się, że to świadczy jednak także o odbiorcy, który naraz osądza utwór i jego twórcę wedle miary powszechnego uznania, jak gdyby jego gust nie wystarczał do oceny dzieła sztuki. NFM Orkiestra Leopoldinum wraz z Alexandrem Sitkovetskim sięgnęła po kilka kompozycji w ciekawy sposób problematyzujących łatkę szlagieru w muzyce klasycznej.

W XX wieku funkcjonowała opinia, że świat muzyki klasycznej szczególnie przyciąga homoseksualnych mężczyzn. Uważano dawniej, że ten rzekomy fakt miałby być związany z wrodzonymi predyspozycjami tej grupy, natomiast obecnie zwraca się uwagę, że w tym wypadku mamy raczej do czynienia z niepotwierdzonym stereotypem. Nie wzbudza natomiast wątpliwości, że jedną z charakterystycznych cech homoseksualnej twórczości muzycznej tego okresu jest melancholia, która wedle wielu interpretatorów wynikała z niemożności wypowiedzenia się i przeżywania miłości w sposób społecznie akceptowalny, co skutkowało nieustanną żałobą. Nie ma też wątpliwości, że elegijność była trwałą cechą dzieł Samuela Barbera, należącego do panteonu dwudziestowiecznej muzyki amerykańskiej. Doskonałym tego przykładem jest *Adagio* na smyczki, które nazywane było nawet „najsmutniejszą muzyką świata”.

Adagio od czasów swojego powstania nie tylko towarzyszyło wielu uroczystościom żałobnym w Stanach Zjednoczonych, ale stało się popkulturowym symbolem smutku i tragiczności do tego stopnia, że jego popularność irytowała kompozytora. Wyraził on żal z powodu przyćmiewania całego jego dorobku przez jeden utwór i zabronił wykonywania tego „jedynego przeboju” na własnym pogrzebie. *Adagio* jest dziełem, od którego na dobre zaczęła się jego kariera. Przyszło na świat w 1936 roku jako środkowa część *Kwartetu smyczkowego* op. 11. Dwa lata później zorkiestrowana wersja zabrzmiała pod batutą Artura Toscaniniego i NBC Symphony Orchestra, co zdecydowało o sukcesie Barbera. Lamentacyjny utwór towarzyszy amerykańskiej kulturze przynajmniej od śmierci prezydenta Franklina D. Roosevelta w roku 1945. Zabrzmiał też w różnych mediach i na żywo po zamordowaniu Johna F. Kennedy’ego, po śmierci Grace Kelly (księżnej Monako) oraz po zamachu 11 września 2001 roku. O sile oddziaływania *Adagii* decyduje z pewnością wijąca się, „nieskończona” melodia, błędząca harmonia i nieregularne metrum. Można powiedzieć, że słuchacz nieustannie „zawodzi się”, próbując przewidzieć bieg muzyki. Skrajnie wolne tempo, takie jak w słynnym nagraniu Leonarda Bernsteina, potęguje opisany efekt.

Giuseppe Tartini, barokowy włoski skrzypek wirtuoz, również na swój sposób funkcjonuje dziś jako artysta jednego przeboju. Ten genialny samouk, założyciel własnej szkoły, który swoje życie zawodowe związał głównie z Padwą, był zarazem zapalonym teoretykiem. Brał udział w sporach na temat harmonii, jakie ożywiały osiemnastowieczną Europę i angażowały takich myślicieli jak Jean d'Alembert czy Jean-Jacques Rousseau. Tartini utrzymywał m.in., że jedynie natura jest źródłem prawdy i naśladowanie jej w sztuce jest rzeczą pożądaną. Przekonanie to na gruncie muzyki wiązało się przede wszystkim z badaniami na temat matematycznych podstaw harmonii. Instrumentem najbliższym naturze, jako źródłu prawdy, był głos ludzki. Tartini nie pisał muzyki wokalne (zarzucał zresztą Vivaldiemu, że to czyni), ale za to rozwinął w teorii i praktyce skrzypcowej oddawanie przez dźwięki ludzkich afektów.

Tartini komponował niemal wyłącznie koncerty i sonaty skrzypcowe. Trzyćściciowa forma *Sonaty g-moll* jest dla niego układem typowym. W pierwszej części usłyszeć można szczególnie żywioł *cantabile*, w którym śpiewność prostej melodii imituje głos ludzki. Druga jest raczej figuracyjna. W kontekście trzeciej trzeba wreszcie wspomnieć o diable, który zagwarantował sonacie stałe miejsce w wyobraźni epoki romantyzmu. Przydomek dzieła pochodzi od legendy, którą wykreował sam kompozytor: napisanie sonaty miał poprzedzić sen, w którym podpisał pakt z diabłem. Zły duch grał w nim na skrzypcach muzykę będącą manifestacją ostatecznego piękna. Kompozytor próbował odtworzyć utwór po przebudzeniu, ale udało mu się jedynie uchwycić słynny tryl, który pojawia się w trzeciej części. W związku z powyższym początkowy fragment trzeciego ogniwa w tempie *Andante* zwykło się uznawać za ilustrację stanu sennego marzenia. Utwór ukazał się po raz pierwszy w Paryżu po śmierci autora, w 1798 roku. Nośność legendy o diable przesądziła o karierze dzieła Tartiniego. Kompozycja, przeznaczona na skrzypce solo, obfitująca w dwudźwięki, zaprezentowana zostanie w opracowaniu na skrzypce i smyczki.

Niektóre ponadczasowe przeboje stają się tak znane i oczywiste, że pojawia się potrzeba ich odnawiania. Pozwoliła na to estetyka postmodernizmu, wprowadzając strategie takie jak remiks czy kolaż. Działania niektórych DJ-ów okazały się nielegalne w świetle prawa autorskiego. Czym innym jest natomiast wykorzystanie techniki rekompozycji na utworach klasycznych, należących do domeny publicznej. Kiedy Max Richter sięgnął po „przebojowe” koncerty Antonia Vivaldiego z cyklu *Cztery pory roku*, odpowiedzialny był jedynie przed odbiorcami i skalą ich pietyzmu wobec mistrzów przeszłości. Rekomponowane *Cztery pory roku* zostały nagrane w marcu

2012 roku, a kilka miesięcy później zabrzmiały na żywo w Londynie. Obsada jest podobna jak u Vivaldiego, z tą różnicą, że obok klawesynu pojawia się harfa.

Strategia (re)kompozytorska Richtera jest heterogeniczna, ale w dużej mierze opiera się na stylu postminimalistycznym, niejako dostosowującym muzykę Vivaldiego do przyzwyczajzeń muzycznych dzisiejszego słuchacza. Na przykład w pierwszej części *Wiosny* kompozytor stworzył chmurę dźwiękową z jednego tylko elementu oryginału – ptasiego śpiewu. W drugiej wykorzystał oryginalną fakturę, ale odnowił połączenia harmoniczne i wyraz melodyczny, korzystając z dokonań muzyki, która nastąpiła po Vivaldim. Wreszcie trzecia część opiera się na wyjęciu pojedynczych taktów oryginału i ich zapętleniu. Do innych środków należą np. zmiany rytmiczne (kataleksy) lub fakturalne (jak dodanie nowego akompaniamentu), czy dodanie współczesnych środków artykulacyjnych lub nowych warstw („głosów”).

Niezwykłość koncertów weneckiego kompozytora polegała na ich odkrywczej relacji z pozamuzycznymi treściami. W muzyce barokowej mówimy z reguły o ilustracyjności, ale fakt, iż Vivaldi opublikował koncerty razem z sonetami (być może ułożonymi przez siebie), których treść i forma odzwierciedlone są w muzyce, zapowiada dziewiętnastowieczne pojęcie „programowości”. Richter rozbił narracyjność utworów, odrzucając większość oryginalnego materiału. W zamian zaproponował statyczne, hipnotyzujące nieraz obrazy. Tego typu podejście do materii przerabianego dzieła charakterystyczne jest właśnie dla remiksu. I chociaż Vivaldi przestaje być obecnie odbierany jako autor jednego przeboju, postmodernistyczna recepcja ma z pewnością znaczący wkład w podtrzymanie niewątpliwego fenomenu, jakim już od trzystu lat są *Cztery pory roku*. Mimo zmian w postrzeganiu twórczości *Il Prete Rosso*, popkulturowy status cyklu pozostaje niezagrożony, czego dowodem jest Richterska rekompozycja.

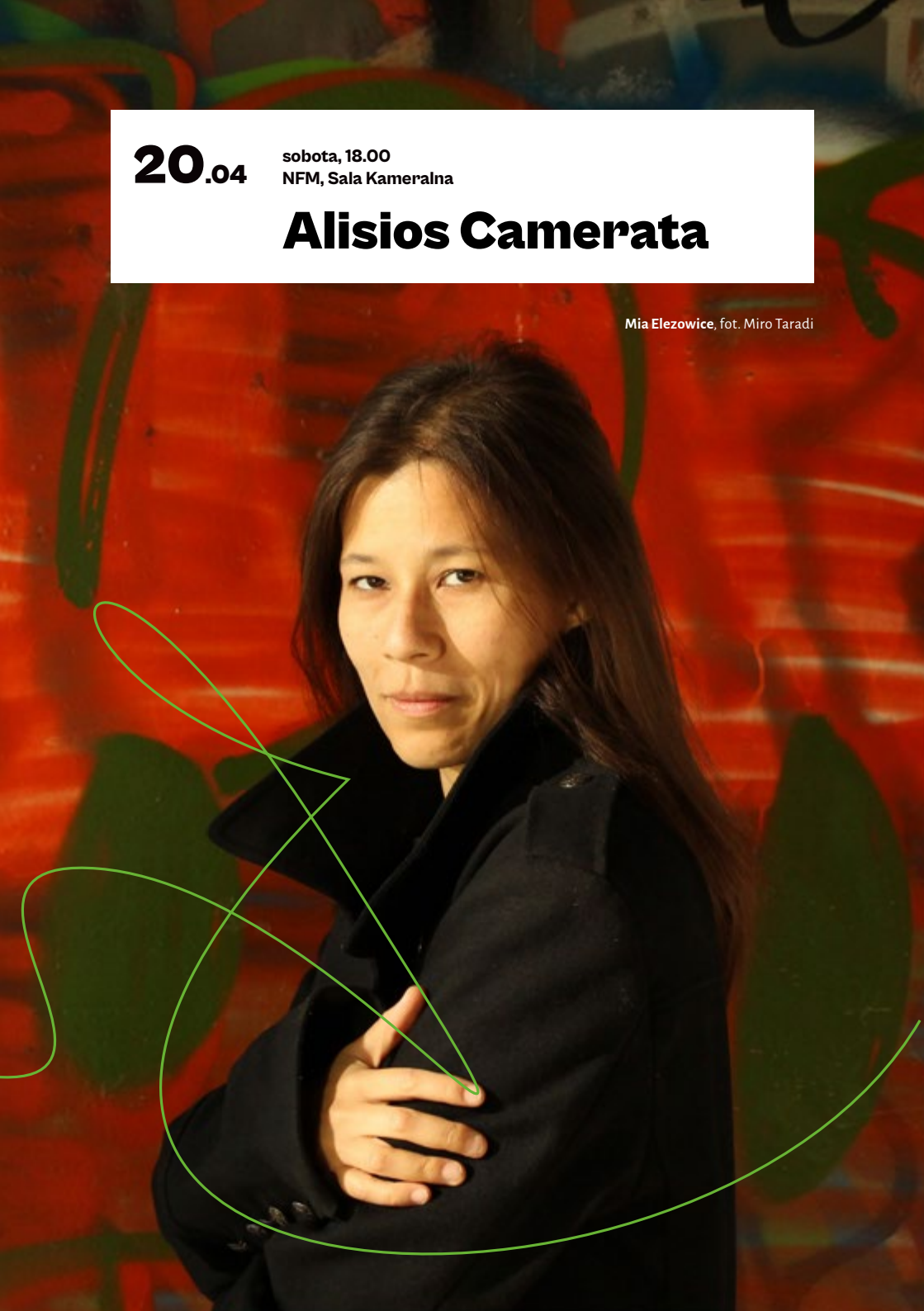
Szymon Atys

20.04

sobota, 18.00
NFM, Sala Katedralna

Alisios Camerata

Mia Elezowice, fot. Miro Taradi



Alisios Camerata:

Radovan Cavallin – klarnet

Vlatka Peljhan – skrzypce, altówka

Jelena Očić – wiolonczela

Mia Elezović – fortepian

Program

Gustav Mahler (1860–1911)

Kwartet fortepianowy a-moll [10']

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

I Duet C-dur na klarnet i wiolonczelę WoO 27 [9']

I. *Allegro commodo*

II. *Larghetto sostenuto*

III. *Rondo. Allegretto*

Jelena Očić, Paula Rahbari (1974)

Trio fortepianowe [10']

Paul Hindemith (1895–1963)

Kwartet na klarnet, skrzypce, wiolonczelę i fortepian [26']

I. *Mäßig bewegt*

II. *Sehr langsam*

III. *Mäßig bewegt*

Koncert w ramach Wrocławskiego Forum Kameralistów

Wrocławskie Forum Kameralistów to inicjatywa kulturalna, której celem jest integracja oraz rozwój środowiska muzycznego stolicy Dolnego Śląska. Swój kunszt zaprezentuje Alisios Camerata – zespół już od dekady występujący zarówno w Europie, jak też w Azji i Ameryce Północnej. Inspiracją do wykonania programu w składzie złożonym z klarnetu, skrzypiec lub altówki, wiolonczeli i fortepianu był *Kwartet na koniec czasu* Oliviera Messiaena, jedno z arcydzieł muzyki XX wieku. Podczas koncertu zabrzmiały jednak kompozycje innych twórczyń i twórców, reprezentujące przeważnie wczesny etap ich artystycznej drogi.

Koncert rozpocznie wykonanie jednoczęściowego *Kwartetu fortepianowego a-moll* Gustava Mahlera, utworu przeznaczonego na fortepian, skrzypce, altówkę i wiolonczelę. To jedyne zachowane dzieło austriackiego twórcy z okresu studiów w wiedeńskim konserwatorium i jedyna zachowana kompozycja kameralna jego autorstwa. Chociaż Mahler w czasie pisania kwartetu miał zaledwie szesnaście lat, zaskakuje w nim głębią i intensywnością emocji. Za życia artysta doczekał się prawdopodobnie tylko dwóch jego prezentacji – w lipcu 1876 roku utwór wykonano w Konserwatorium Wiedeńskim, a we wrześniu tego samego roku w Igławie. Podczas tego drugiego koncertu zabrzmiała także zaginiona *Sonata skrzypcowa* Mahlera. Później *Kwartet a-moll* aż do 1964 roku (kiedy to w końcu go wydano) pozostawał praktycznie nieznanym. Obecnie cieszy się dość dużą popularnością i wykonywany jest często. Mogą kojarzyć go też miłośnicy kinematografii, dzieła słuchają bowiem i dyskutują o nim w jednej ze scen bohaterowie thrillera Martina Scorsese *Wyspa tajemnic*. Oprócz ogniwa oznaczonego *Nicht zu schnell* zachował się także liczący zaledwie dwadzieścia cztery takty szkic *Scherza*. W latach dziewięćdziesiątych francuski kompozytor i pianista Enguerrand-Friedrich Lühl dopisał do istniejącego ogniwa trzy nowe części – jedną z nich oparł na szkicach *Scherza*, zaś dwie kolejne są wynikiem jego własnej inwencji i przybierają formę pastiszu stylu Mahlera. W 2013 roku wykonano też orkiestrową aranżację *Nicht zu schnell*, przygotowaną przez holenderskiego kompozytora Marlijna Helderę.

Z kolei *I Duet C-dur* Ludwiga van Beethovena to wczesne dzieło pozostające na uboczu dorobku kompozytora. Nie ma ono nawet numeru opusowego, a w katalogu twórczości artysty sklasyfikowane zostało jako WoO (co oznacza *Werke ohne Opuszahl* – dzieło bez numeru opusowego). W oryginale przeznaczone było na klarnet i fagot. Podczas koncertu drugi z tych instrumentów zastąpiony zostanie

przez wiolonczelę. *Duet* powstał między 1790 a 1792 rokiem, a opublikowano go po raz pierwszy w 1810 roku. Zbiór WoO 27 składa się z trzech triów – każde z nich utrzymane jest w tonacji durowej. *Duet C-dur* ma trzy ogniwa – skrajne, utrzymane w szybkich tempach (*Allegro commodo* i *Rondo. Allegretto*), są jasne i radosne, kompozytor napisał je bowiem w tonacji C-dur. Kontrastuje z nimi nieco melancholijna środkowa część wolna, dla odmiany napisana w tonacji równoimiennej, czyli c-moll. To lekkie i bezpretensjonalne dzieło należy w zupełności do stylu klasycznego i w niczym nie zapowiada jeszcze radykalnych przemian, które zapoczątkuje swą twórczością Beethoven.

Jednoczęściowe *Trio fortepianowe* to wspólne dzieło wiolonczelistki Jeleny Očić i skrzypaczki Pauli Rahbari. Powstało w 1991 roku, na bardzo wczesnym etapie rozwoju obu artystek, liczących wtedy zaledwie po kilkanaście lat. Očić i Rahbari pracowały wtedy nad interpretacjami dzieł Siergieja Rachmaninowa i Edwarda Elgara, nic więc dziwnego, że ich własna kompozycja zawiera reminiscencje ich stylistyk. Partie skrzypiec i wiolonczeli często prowadzone są w tym samym rytmie. Znacznie bardziej samodzielna jest partia fortepianu, w którym kompozytorki mocno zaakcentowały brzmienie rejestru basowego. Instrument ten ma też dość częste epizody solowe.

Wieczór zwieńczy *Kwartet na klarnet, skrzypce, wiolonczelę i fortepian* autorstwa niemieckiego twórcy Paula Hindemitha, zaliczanego do klasyków XX wieku. Kompozytor ukończył go w 1938 roku. W tym samym roku artysta zdecydował się opuścić ojczyznę i osiedlić w Szwajcarii. Wpływ na tę decyzję miało z jednej strony wrogie nastawienie do jego twórczości, wyrażane wprost przez nazistowskie władze zakazujące wykonywania jego dzieł i uważające jego muzykę za przejaw „sztuki zdegenerowanej”, z drugiej zaś żydowskie pochodzenie żony kompozytora. Dzieło składa się z trzech ogniwo o tradycyjnym układzie: dwie części szybkie (a w zasadzie umiarkowane), oznaczone *Mäßig bewegt*, otaczają tu bowiem część wolną – *Sehr langsam*. Kwartet powstał w czasie, w którym Hindemith coraz częściej i chętniej zwracał się ku muzycznej przeszłości. Nie był już awangardowym *enfant terrible*, a jego twórczość stawała się coraz bardziej eufoniczna. Taki jest też właśnie ów utwór – słuchacz odnajdzie w nim zarówno emocje, jak i świetnie dobrane proporcje, doprawione szczyptą muzycznego poczucia humoru.

Warto podkreślić, że umieszczenie młodzieńczych kompozycji w programie nawiązuje do idei Wrocławskiego Forum Kameralistów oraz odbywających się w ramach tego wydarzenia warsztatów dla młodzieży i studentów. Artyści chcieli w ten sposób zachęcić młodych adeptów sztuki do działania i poszukiwań zarówno na polu wykonawczym, jak i twórczym, kompozytorskim.

Szymon Atys

21.04

niedziela, 12.30
NFM, Sala Kameralna

Wajenberg Trio

Wajenberg Trio, fot. Karolina Sałajczyk



Wajnberg Trio:
Piotr Sałajczyk – fortepian
Szymon Krzeszowiec – skrzypce
Arkadiusz Dobrowolski – wiolonczela

Program

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Trio fortepianowe D-dur op. 70 nr 1 „Geister Trio” [30']

I. *Allegro vivace e con brio*

II. *Largo assai ed espressivo*

III. *Presto*

Andrzej Panufnik (1914–1991)

Trio fortepianowe op. 1 [15']

I. *Poco adagio – Allegro*

II. *Largo*

III. *Presto*

Erich Wolfgang Korngold (1897–1957)

Trio fortepianowe D-dur op. 1 [35']

I. *Allegro non troppo, con espressione*

II. *Scherzo. Allegro*

III. *Larghetto*

IV. *Finale. Allegro molto e energico*

Koncert w ramach Wrocławskiego Forum Kameralistów

Mieczysław Wajnberg może patronować wszystkim tym twórcom, których muzyka z powodu zawirowań dwudziestowiecznej historii wciąż czeka na odkrycie i zasłużoną recepcję. W grupie tej mieszczą się z jednej strony kompozytorzy konserwatywni, których powojenne lata zepchnęły na margines życia muzycznego, jak i ci, którzy z różnych powodów – ideologicznych lub narodowościowych – zostali objęci zapisem cenzury. Wajnberg Trio, złożone z trzech wybitnych polskich instrumentalistów, wykona rzadko przypominane utwory Ericha Wolfganga Korngolda i Andrzeja Panufnika. Tej dwójce towarzyszyć będzie Ludwig van Beethoven, który na recepcję własnej twórczości narzekać nie może, ale który z pewnością zabrzmi świeżo w tak dobranym towarzystwie.

W dorobku Ludwiga van Beethovena znajdziemy siedem opusowanych triów fortepianowych. Z pozostałymi kompozytorami dzisiejszego programu wiedeńskiego klasyka łączy rozpoczęcie kariery właśnie od tego gatunku (z tą różnicą, że w jego opusie pierwszym znajdziemy aż trzy cykle kameralne tego typu). Słuchając tria napisanego w 1808 roku, nie spotykamy już jednak próbującego podbić wiedeński rynek pianisty, ale przeżywającego wzlot twórczy autora V i VI *Symfonii*. Warto skomentować kwestię przydomku tego popularnego utworu. Uczeń Beethovena, Carl Czerny, stwierdził już po śmierci nauczyciela, że środkowa część cyklu przypomina scenę otwierającą *Hamleta*. Inne przekazy kojarzą utwór z wiedźmami z *Makbeta*. Być może mniej interesująca jest ostateczna, „programowa”, atrybucja, a bardziej coraz częściej podkreślany przez muzykologów fakt, że Beethoven inspirował się literaturą i ten sposób słuchania naturalny był dla jego publiczności. Puryzm „muzyki absolutnej” został natomiast narzucony na jego utwory retrospektywnie przez myślicieli końca XIX wieku. Słuchając drugiej części, można więc na wzór kultury romantyzmu zastanowić się, czy ponadnaturalne jest głębszą warstwą rzeczywistości – a muzyka jest do niego kluczem.

Pierwsza część rozpoczyna się znakiem zapytania, który poprzez obniżony trzeci stopień zwraca uwagę na ważną dla tego ustępu tonację poboczną – F-dur. Krótka ekspozycja jest w zasadzie monotematyczna. Temat jest szeroko przerabiany w miejscami polifonizującym przetworzeniu. W reprzyzie warto natomiast zwrócić uwagę na epizod w B-dur z filigranową figuracją w fortepianie. Część drugą słusznie odnieszono do nurtu romantycznego gotyku, który mocno zaznaczył się w tym czasie we wszystkich sztukach. Śmiało można wskazać, że środkami do wywołania dreszczu

są tu liczne tryle, akordy zmniejszone i błędzące modulacje. Część ta utrzymana jest w rodzaju formy dwudzielnej, bez powtórzeń. Trzecie ogniwo, jak gdyby dla kontrastu, jest dość oczywiste pod względem planu tonalnego i formy, chociaż znów brak tu kontrastu tematów. Uwagę zwraca „pastoralny” epizod diatoniczny w przetworzeniu i rozbudowana, figlarna coda. Na „prostym” tle formalnym dzieje się muzyka wyrafinowana intelektualnie, łącząca wirtuozerię z oryginalnością chwytów.

Początki kariery Andrzeja Panufnika przypadły na lata tuż przed drugą wojną światową. Najważniejszym nauczycielem twórcy kształcącego się w Warszawie był Kazimierz Sikorski. Jego kompozycje z tego czasu niestety nie zachowały się – spłonęły podczas powstania warszawskiego w mieszkaniu artysty, który wówczas przebywał poza miastem. Wersja *Tria*, której wysłuchamy, została po wojnie zrekonstruowana z pamięci. Zachowały się jednak przychylnie recenzje z przedwojennego debiutu kompozytora w 1936 roku. Jako pianista wśród wykonawców utworu znalazł się Mieczysław Wajnberg. Sam Andrzej Panufnik przez długie lata był w Polsce obłożony anatemą ze względu na swoją ucieczkę do Anglii w 1954 roku, pomimo ogromnej roli jaką grał w życiu muzycznym w czasach socrealizmu. Jego kariera na zachodzie potoczyła się tak dobrze, że otrzymał od królowej Elżbiety II tytuł książy.

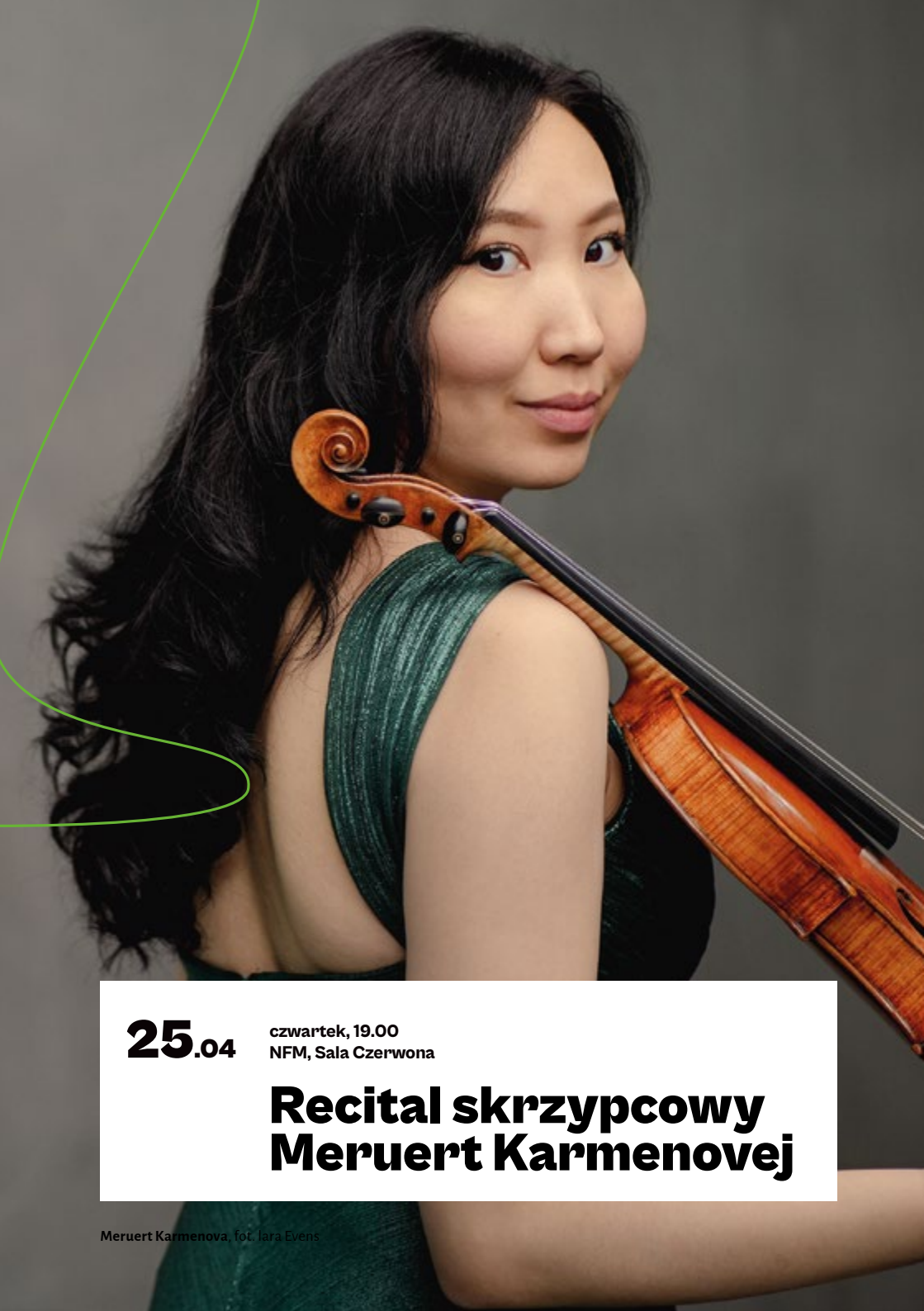
Pierwsza część kompozycji Panufnika oparta jest na kontraście pomiędzy rapsodycznymi, szerokimi, romantycznymi gestami każdego z trzech instrumentów, a nieco ironicznie potraktowaną taneczną melodią o ludowym odcieniu. W tej przejrzystej formie ścierają się ze sobą kantylena i będące wówczas w modzie gesty brutalne. Część druga ma charakter kołysanki, podobnie jak pierwsza, obfituje w odważne harmonie. Brzmia one dziś jazzowo, ale odkryte zostały przez ten gatunek dopiero po wojnie. *Presto* jest na poły *toccatowym*, na poły groteskowym zakończeniem. Jego tok, równie błyskotliwy, co aforystyczny, wodzi słuchacza za ucho nieustannymi zmianami narracji.

Trzecim utworem programu jest trio austriackiego kompozytora Ericha Wolfganga Korngolda. Kompozytor, który w latach trzydziestych wyjechał do Hollywood, by zostać pionierem muzyki filmowej, był synem jednego z najśłynniejszych krytyków muzycznych światowej stolicy muzyki, Juliusa Korngolda. Jemu też dedykował swoją pierwszą, wydaną w 1910 roku, kompozycję: *Trio* op. 1. Zwróćmy uwagę, że artysta miał wtedy trzynaście lat – zatem poszedł w ślady innego „cudownego dziecka”, autora *Czarodziejskiego fletu*, swojego imiennika. Młody Erich Wolfgang dorastał,

ciesząc się powszechnym uznaniem, między innymi ze strony Richarda Straussa czy Gustava Mahlera. Jego nauczycielem został Alexander von Zemlinsky. Korngold był niezwykle popularnym twórcą w przedwojennym niemieckojęzycznym świecie, ale z powodu żydowskiego pochodzenia został wyrugowany z programów w czasach nazistowskich. Dopiero ostatnio przypomina się jego niezwykle utwory – lata powojenne nie sprzyjały recepcji muzyki, która tak mocno zakorzeniona była w romantyzmie.

Punktem wyjścia narracji pierwszej części jest rozmarzony, unoszący się na efemerycznych figuracjach fortepianu refleksyjny, „stający się” temat. Muzyka bogata jest w modulacje i nieustannie się rozwija. Moment przejścia do tonacji dominanty jest w zasadzie niezauważalny. Warto zwrócić uwagę na pojawiającą się w sercu przetworzenia nową, a jednak organicznie spójną z całością formy myśl. Bogate w inwencję *Scherzo* fascynuje swoją złożonością i wyjściem poza romantyczny patos za sprawą charakterystycznego humoru moderny. Z tego względu jak mało który utwór zasługuje na to gatunkowe miano. Także i *Larghetto*, pełne nieoczywistych zwrotów, każe się zastanawiać, co sprawiło, że przychodziły one z łatwością kompozytorowi będącemu jeszcze dzieckiem. Najciekawszym ogniwem jest chyba jednak finał, któremu blisko do ronda (jego forma jest umyślnie mało czytelna). To muzyka pełna zagadek, humoru, dezynwoltury wobec konwencji i jednocześnie świadomości wiedeńskiej tradycji XIX wieku. Utwór prawykonali najlepsi wiedeńscy muzycy, ponieważ młody Erich cieszył się już wtedy niemałą sławą. Łatwo sobie wyobrazić, jak zafrapowani byli jego kompozycją poważni wiedeńscy melomani – miłośnicy muzyki w epoce, która jeszcze wierzyła w geniuszy.

Szymon Atys



25.04

czwartek, 19.00
NFM, Sala Czerwona

Recital skrzypcowy Meruert Karmenovej

Meruert Karmenova – skrzypce

Michał Francuz – fortepian

Program:

Henryk Wieniawski (1835–1880)

Polonez D-dur op. 4 [5']

Edvard Grieg (1843–1907)

II Sonata skrzypcowa G-dur op. 13 [20']

I. *Lento doloroso* – *Poco allegro* – *Allegro vivace* – *Presto*

II. *Allegretto tranquillo*

III. *Allegro animato*

Karol Szymanowski (1882–1937)

Mity op. 30: *Driady i Pan* [7']

Eugène Ysaÿe (1858–1931)

Poème élégiaque op. 12 [14']

Znakomita skrzypaczka Meruert Karmenova, laureatka II nagrody w ostatniej edycji Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu, zaprezentuje repertuar romantyczny i ten z początku XX wieku: utwór patrona konkursu, który przyniósł jej największą sławę, a także sonatę Edvarda Griega oraz kompozycje Karola Szymanowskiego i Eugène'a Ysaÿe'a. Przy fortepianie towarzyszyć jej będzie Michał Francuz.

Pierwszym utworem, który wykonają Karmenova i Francuz, jest *Polonez D-dur* op. 4 Henryka Wieniawskiego. To wczesne dzieło polskiego kompozytora, który rozpoczął nad nim pracę w 1849 roku, kiedy miał zaledwie czternaście lat. Ostateczny kształt utwór ten przybrał jednak prawdopodobnie w 1852 roku, czyli w czasie trasy koncertowej, w którą wirtuoz wybrał się razem z bratem, pianistą Józefem. Pomysł napisania go podsunął młodemu Henrykowi inny wybitny skrzypek, Karol Lipiński, którego Wieniawski poznał w Dreźnie, gdzie starszy twórca pełnił funkcję koncertmistrza w Operze. *Polonez D-dur* zbudowany jest z trzech części. Pierwsza to bohaterski i zamaszty w charakterze temat główny w tempie allegro maestoso. Część środkowa jest liryczna, ale to właśnie tutaj pojawiają się liczne elementy wir-

tuozowskie – flażolety, dwudźwięki, skoki, łamane trójdźwięki w rytmie punktowanym i ornamenty w postaci przednutek czy tryli. W wirtuozowskim i pełnym blasku zakończeniu powraca na moment temat główny. Wieniawski bardzo chętnie wykonywał podczas swoich koncertów *Poloneza D-dur*, przygotował też wersję orkiestrową tego dzieła. Kiedy w marcu 1853 roku wystąpił w wiedeńskim Musikverein, jeden z recenzentów tak pisał na łamach „Neue Wiener Musikzeitung” o jego grze: „Ma wielki ton, lekko i pewnie prowadzi smyczek. Doskonale daje sobie radę z technicznymi manewrami na podstrunnicy. Również jego kompozycje są pełne ognia i pomysłowości. Na pierwszym koncercie grał skomponowane przez siebie *Adagio élégiaque*, *Polonaise di bravura* [op. 4], *Souvenir de Moscou*. Świadczą zdecydowanie o talencie młodego artysty, tak pod względem pomysłowości, dopracowania, jak i charakterystyczności”.

Także *II Sonata skrzypcowa G-dur* op. 13 Edvarda Griega jest utworem wczesnym i także ona zawiera odniesienia do muzyki kraju, z którego pochodził jej autor. Norweg napisał ją w 1867 roku i zadedykował kompozytorowi i skrzypkowi, Johanowi Svendsenowi. Nie wszystkim jednak podobał się kierunek, jaki obrał w swojej twórczości młody Grieg. Jego nauczyciel, duński twórca Niels Gade, stwierdził że dzieło to jest „zbyt norweskie”, na co oburzony twórca odpowiedział podobno że następna sonata będzie jeszcze bardziej norweska! Dziś oczywiście *II Sonata G-dur* nie budzi już takich kontrowersji, zachwycając kolejne pokolenia słuchaczy bogactwem inwencji melodycznej. Pierwsze ogniwo rozpoczyna się pełną żalu introdukcją w tonacji g-moll, oznaczoną w partyturze *Lento doloroso*. Wyraziście kontrastuje z nią radosny pierwszy temat, utrzymany w jasnym G-dur. Nieco uspokojenia wnosi melancholijny drugi temat w h-moll, który musi być wykonywany spokojnie, ale z uczuciem. Wreszcie pojawia się ruchliwa, skoczna i radosna myśl muzyczna w jasnym D-dur. Drugie ogniwo, w tonacji e-moll, jest śpiewne, melodyjne i pełne spokoju, a uwagę odbiorcy zwraca zastosowanie tu przez kompozytora rytmu punktowanego. Radosny finał utrzymany w szybkim tempie składa się z dwóch myśli muzycznych – pierwsza z nich, wyraźnie ludowa (o czym świadczą puste kwinty w basie), oscyluje pomiędzy tonacjami G-dur i D-dur, druga zaś, spokojniejsza, utrzymana jest w bohaterskim Es-dur.

Miły Karola Szymanowskiego to muzyka artysty poszukującego nowych środków wyrazu, odważnego i radykalnego eksperymentatora przekraczającego kolejne granice. Niezwykle bogata jest tu paleta środków kompozytorskich: skrzypce grają momentami *sul ponticello*, czyli przy podstawku, co daje dźwięk ostry i jaskrawy, są

tu długo trzymane migotliwe tryle i tremolanda, eteryczne flażolety czy zmysłowe glissanda. Szymanowski był w pełni świadom wartości *Mitów*; pisał o nich tak: „moje ulubione utwory, dźwiękowo i technicznie bardzo oryginalne, a przy tym to dobra muzyka”, a trzecią część przedstawił jako: „muzyczny wyraz pełnego rozmarzenia niepokoju letniej nocy”. W początkowej fazie utworu słychać „szmery lasu w gorącą letnią noc, tysiące tajemniczych głosów, krzyżujących się ze sobą w ciemnościach – zabawy i tańce Driad”. Solo skrzypiec to imitacja dźwięku fletni Pana. Jego pojawienie się wprowadza niepokój wśród driad, jednak bóg oddala się w podskokach, a „taniec rozpoczyna się na nowo – następnie wszystko uspokaja się w świeżości i ciszy wschodzącej jutrzeńki”.

Poème élégiaque op. 12 to dzieło belgijskiego kompozytora i wirtuoza Eugène'a Ysaÿe'a, który w swoich czasach nazywany był „królem skrzypiec”. W poemacie artysta, zgodnie z autorskim komentarzem, odnalazł swój własny głos. Inspiracją dla powstania tego dramatycznego i pełnego ekspresji utworu była tragedia *Romeo i Julia* Shakespeare'a. Dzieło rozpoczyna się w tonacji d-moll, a skrzypce grają miarową i spokojną melodię na tle szesnastkowego akompaniamentu fortepianu. Odcinek ten obrazuje moment po śmierci kochanków. Muzyka staje się coraz dramatyczniejsza, aż dochodzi do ponurej kulminacji. Rozpoczyna się druga, bardziej rozbudowana faza dzieła – scena żałobna w tonacji b-moll. Miarowe dźwięki fortepianu przywodzą tu na myśl bicie dzwonów. Pod koniec Ysaÿe nakłada na siebie temat wstępu i procesji żałobnej.

Oskar Łapeta

A portrait of a young man with dark, wavy hair, wearing a brown blazer over a striped shirt. He is looking slightly to the left of the camera with a neutral expression. The background is a plain, light color. There are decorative green wavy lines overlaid on the image.

27.04

sobota, 18.00
NFM, Sala Główna

Bolero
Finale Akademii Orkiestrowej NFM

Jong-Jie Yin, fot. archiwum artysty

Jong-Jie Yin – dyrygent
Meruert Karmenova – skrzypce
Uczestnicy Akademii Orkiestrowej NFM
Uczestnicy Akademii Orkiestrowej Staatskapelle Berlin
Instrumentaliści NFM

Program:

George Gershwin (1898–1937)

Uwertura kubańska [10']

Henryk Wieniawski (1835–1880)

II Koncert skrzypcowy d-moll op. 22 [22']

I. *Allegro moderato*

II. *Romance. Andante non troppo*

III. *Allegro con fuoco – Allegro moderato, à la Zingara*

Henryk Wars (1902–1977)

Szkice miejskie – suita orkiestrowa [17']

I. *Wieżowce*

II. *Blues śródmiejski*

III. *Autostradowe scherzo*

Maurice Ravel (1875–1937)

Bolero [15']

Patronat honorowy



Konsulat Generalny
Republiki Federalnej Niemiec
we Wrocławiu

Dofinansowano ze środków
Fundacji Współpracy
Polsko-Niemieckiej



FUNDACJA WSPÓŁPRACY
POLSKO-NIEMIECKIEJ
STIFTUNG
FÜR DEUTSCH-POLNISCHE
ZUSAMMENARBEIT

Udział uczestników
Akademii Orkiestrowej
Staatskapelle Berlin
możliwy dzięki wsparciu
Kancelarii Senatu Berlina



W koncercie wieńczącym tegoroczną edycję Akademii Orkiestrowej NFM wezmą udział uczestnicy dwóch akademii orkiestrowych – z NFM i Staatskapelle Berlin – oraz instrumentalіści NFM, a poprowadzi ich pochodzący z Chin Jong-Jie Yin, który wygrał XI Międzynarodowy Konkurs Dyrygentów im. Grzegorza Fitelberga. W roli solistki wystąpi Meruert Karmenova – laureatka II nagrody w XVI Międzynarodowym Konkursie Skrzypcowym im. Henryka Wieniawskiego. Wirtuozka wykona jeden z koncertów patrona konkursu. Oprócz tego w programie znajdują się cieszące się ogromną popularnością *Bolero* Maurice’a Ravela oraz kompozycje Georga Gershwina i Henryka Warsa.

Do najbardziej znanych dzieł Georga Gershwina zalicza się *Błękitna rapsodia*, *Koncert fortepianowy F-dur* i *Amerikanin w Paryżu*. Zdecydowanie rzadziej można natomiast usłyszeć *Uwerturę kubańską*, która rozpocznie ten koncert. Jest to barwny i błyskotliwie orkiestrowany utwór, powstały w 1932 roku w rezultacie dwutygodniowego pobytu amerykańskiego kompozytora w Hawanie. Gershwin wykorzystał w nim tematy zaśpiewane na Kubie, a także rytmy i instrumenty, z którymi się wówczas zapoznał. Twórcę zainspirowała ciesząca się wówczas niezwykle popularnością piosenka Ignacia Piñeira *Échale Salsita* oraz *La Paloma* Sebastiána Iradiera. Uwertura Gershwina zabrzmiała po raz pierwszy (jeszcze pod tytułem *Rumba*) w sierpniu 1932 roku w nowojorskim Lewisohn Stadium podczas koncertu monograficznego poświęconego muzyce Amerykanina. Dyrygował Albert Coates. Publiczność i krytyka przyjęła nowe dzieło z entuzjazmem, a Gershwin wspominał, że koncert cieszył się takim zainteresowaniem, że bardzo duża część melomanów, nie zdoławszy wejść do środka Lewisohn Stadium, stała na zewnątrz, starając się dosłyszeć cokolwiek z wykonywanych wewnątrz kompozycji.

Następnie zabrmi należący do najpopularniejszych kompozycji Henryka Wieniawskiego *II Koncert skrzypcowy d-moll*. Po raz pierwszy zaprezentowano go w 1862 roku w Sankt Petersburgu, gdzie artysta pełnił funkcję solisty teatrów carskich. Partię solową wykonał kompozytor, dyrygował zaś Anton Rubinstein. O dziwo ten tak popularny dzisiaj utwór został przyjęty dość chłodno. Jest to dzieło nastrojowe i jednocześnie obrazujące w pełni talent melodyczny twórcy. W pełnej niepokoju części pierwszej instrument solowy przejmuje od orkiestry temat pierwszy w tonacji d-moll. Kompozytor zapisał tutaj w partyturze, że solista ma wykonać ten fragment *dolce ma sotto voce* („słodko, ale półgłosem”). Temat drugi pojawia się w jasnej tonacji F-dur. Ma on być wykonywany *semplice* („z prostotą”). Po tym

ogniwie następuje grana attacca melancholijna część wolna, wzorowana na modnych wtedy romansach wokalnych, w której solowy instrument naśladuje za pomocą barwy i artykulacji legato śpiew ludzkiego głosu. Całość wieńczy żywy, temperamentny i wirtuozowski finał w formie ronda, w którym Wieniawski sięgnął po modne w epoce romantyzmu wątki cygańskie. Nawiązał także do motywów z pierwszej części dzieła, nadając mu tym samym spójności.

Po przerwie artyści wykonają suitę *Szkice miejskie*. Jej autor, Henryk Wars, był polskim kompozytorem, pianistą i dyrygentem pochodzenia żydowskiego. Przed II wojną światową tworzył głównie popularne piosenki i muzykę filmową. Był autorem pierwszej polskiej kompozycji jazzowej – *New York Times Foxtrot* oraz autorem takich szlagerów jak *Umówiłem się z nią na dziewiątą* czy *Miłość ci wszystko wybaczy*. Badacze szacują, że napisał ścieżki dźwiękowe do jednej trzeciej powstających wówczas filmów. Po II wojnie światowej osiadł w Los Angeles w Stanach Zjednoczonych i nawiązał współpracę z hollywoodzkimi wytwórniami filmowymi. Nie przestał jednakże pisać muzyki przeznaczonej do wykonania koncertowych. Przykładem takiego dzieła jest złożona z trzech ogniów barwna suita *Szkice miejskie*, napisana na początku lat pięćdziesiątych. Także tutaj Wars nawiązał do muzyki popularnej. Pierwsze ogniwo to nieco melancholijne *Wieżowce*. Drugie to *Blues śródmiejski*, który w początkowej fazie także jest powolny i nastrojowy, ale później dochodzi w nim do gwałtownej kulminacji. Całość wieńczy motoryczne *Autostradowe scherzo*.

Koncert zwieńczy *Bolero* Maurice'a Ravela. Jest to najbardziej znana kompozycja autora, chociaż on sam był tym niezbyt przyjemnie zaskoczony. Nazywał ją nawet „tkanką bez muzyki” i twierdził, że jej popularność sprawia, że lepsze jego dzieła nie mają odpowiedniej rozpoznawalności. Można w niej odnaleźć odwołania do jego baskijskiego pochodzenia – jest to bowiem stylizacja hiszpańskiego tańca. Spore kontrowersje budziła sytuacja (i czasem budzi nadal) jaka miała miejsce po koncercie Orkiestry Filharmonii Nowojorskiej w Paryżu w 1930 roku pomiędzy Ravelem a włoskim dyrygentem Arturo Toscaninim, który poprowadził wówczas *Bolero*. Kompozytor ostro protestował przeciwko szybkiemu tempu, w jakim dyrygował Włoch, na co ten odparł: „Pan nie ma pojęcia o własnej muzyce. To jedyny sposób, żeby uratować utwór”. Ravel odpowiedział, że może w takim razie dyrygent w ogóle nie powinien go wykonywać. Kilka miesięcy później kompozytor, pragnąc poprawić relację z Toscaninim, zaprosił go do poprowadzenia prawykonania *Koncertu fortepianowego na lewą rękę*, ale włoski maestro odmówił.





28.04

niedziela, 18.00
NFM, Sala Czerwona

Między świątami

Martina Batič – dyrygentka
Bartosz Kokosza – wiolonczela
Janusz Musiał – kontrabas
Marta Niedźwiecka – pozątyw
Chór NFM
Lionel Sow – kierownictwo artystyczne Chóru NFM

Program:

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Komm, Jesu, komm – motet BWV 229 [10']

I. *Komm, Jesu, komm*

II. *Aria: Drum schließ ich mich in deine Hände und sage, Welt, zu guter Nacht!*

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)

Die Deutsche Liturgie MWV B 57 [10']

I. *Kyrie*

II. *Ehre sei Gott in der Höhe*

III. *Heilig*

Anton Bruckner (1824–1896)

Christus factus est WAB 11 [6']

Ambrož Čopi (ur. 1973)

Totus tuus [4']

Frank Martin (1890–1974)

Songs of Ariel [12']

I. *Come unto these yellow sands*

II. *Full fathom five*

III. *Before you can say*

IV. *You are three men of sin*

V. *Where the bee sucks*

Karol Szymanowski (1882–1937)

Sześć pieśni kurpiowskich [18']

I. *Hej, wółki moje*

II. *A chtóz tam puka*

III. *Niech Jezus Chrystus*

IV. *Bzicem kunia*

V. *Wyrzundzaj się, dziwce moje*

VI. *Panie muzykancie, prosim zagrać walca*

Program koncertu *Między światami* jest istotnie bardzo różnorodny – zabrzmią utwory religijne i świeckie, pochodzące z różnych stron Europy, napisane na przestrzeni trzech wieków. Chórem NFM zadyryguje Martina Batič, ceniona słoweńska artystka. Jej ojczyznę w programie reprezentować będzie Ambrož Čopi. Polskę natomiast – Karol Szymanowski, w którego wizji paneuropejską wspólnotę gwarantowała m.in. powszechnie podzielana i rozumiana kultura muzyczna.

W świat protestanckiej muzyki religijnej wprowadzi nas jej arcymistrz – Johann Sebastian Bach. *Komm Jesu, Komm*, jak wszystkie motety tego autora, jest okolicznościową kompozycją pogrzebową (choć w tym wypadku nie znamy nazwiska „głównego bohatera” uroczystości). Prawykonanie utworu miało miejsce w 1732 roku. Spośród innych Bachowskich motetów wyróżniają go kwestie formalne: nie opiera się na tekstach biblijnych, a na poezji religijnej autorstwa Paula Thymicha. Szczególna jest też technika kompozytorska – więcej tu polichóralności niż typowych dla Bacha technik imitacyjnych. Jest to ukłon w stronę środkowoniemieckiej tradycji, z której kompozytor się wywodził. Zwraca też uwagę druga część motetu. Jedyne przypomina ona tradycyjnie znajdujący w tym miejscu chorał. O tym, że jest arią, decyduje dobór poetyckiego tekstu i autorska, bardziej od chorałowych skomplikowana melodia. *Komm, Jesu, komm* należy do wyjątkowego zbioru utworów Bacha dotyczących śmierci, które tak wybitnie obrazują zawarty w tekstach topos zmęczenia ziemskim życiem.

Dalej na ścieżce środkowoniemieckiego protestantyzmu usłyszymy muzykę Mendelssohna. Tego romantycznego kompozytora nazwać można pierwszym po Bachu restauratorem muzyki protestanckiej. Gdy przeminął nastrój ideowy oświecenia, zwrócono się w Niemczech ku odnowie liturgii narodowego kościoła. Jej problemem, względem katolickiej, był brak wielowiekowych tradycji muzycznych. Mendelssohn, który fascynował się tak muzyką Bacha, jak i oprawą liturgii katolickich, na zlecenie króla pruskiego Fryderyka Wilhelma III, ułożył w latach czterdziestych XIX wieku muzykę do nowo zreformowanej liturgii protestanckiej. *Die Deutsche Liturgie* naśladuje więc katolicki gatunek mszy. Styl utworu jest kompromisem między łatwością wykonania (odpowiedzi wiernych w responsoriach, takie jak „Amen” czy „Alleluja”), a rozbudowanymi częściami, które wymagają profesjonalnego chóru (w podwójnym składzie). Do tych ostatnich należą pokorne *Kyrie*, wspaniałe *Ehre sei Gott in der Höhe*, czyli *Gloria*, oraz uroczyste, chociaż cechujące się surowością *Heilig* czyli *Santus*.

Trzecia kompozycja pochodzi ze świata katolickiego. Jej autorem jest głęboko wierzący symfonik późnego romantyzmu, Anton Bruckner, wywodzący się z Górnej Austrii. Jak na to wyznanie przystało, tekst w utworze Brucknera usłyszymy w języku łacińskim. Incypit *Christus factus est* to początek słów zaczerpniętych z Listu św. Pawła do Filipian dotyczący posłuszeństwa Chrystusa Bogu aż do śmierci krzyżowej. Biblijny tekst wykorzystywany był w przedsoborowym rycie jako wielkoczwartkowy graduał, czyli śpiew responsoryjny, w którego miejsce dziś z reguły śpiewa się psalm. Bruckner umuzyczył tekst aż trzy razy. Wersja na czterogłosowy chór a capella będąca częścią programu powstała jako ostatnia, w 1884 roku. Krótki motet pełen jest wagnerowskiej ekspresji, dużych kontrastów zawartych w prostych ramach formalnych. W warstwie harmoniczej utworu znaleziono ciekawy symbol muzyczny: dwukrotnie powtórzonym słowem „Dlatego też Bóg Go nad wszystko wywyższył” towarzyszy enharmoniczne przejście z tonacji bemołowych do krzyżykowych.

W katolickim kręgu pozostaje także kompozycja współczesnego słoweńskiego twórcy, Ambroža Čopiego. Artysta ten, wykształcony w Lublaniu, specjalizuje się w muzyce chóralnej i sam praktykuje dyrygenturę. W tekście utworu bez trudu rozpoznamy dewizę biskupią Jana Pawła II, pochodzącą z barokowego traktatu św. Ludwika Marii Grignion de Montforta. Kompozycja Słoweńca nie jest jednak jedynie prostym opracowaniem tego tekstu. Čopi sięgnął po współczesny łaciński pięciowiersz autorstwa Marii Bogusławskiej, wykorzystany wcześniej w słynnym *Tuus Tuus* Henryka Mikołaja Góreckiego. W odróżnieniu od utworu Polaka niewielka kompozycja Čopiego jest codzienną, skromną modlitwą, zadysonowaną na chór męski.

Szwajcarski twórca Frank Martin urodził się w rodzinie wyznania kalwińskiego i stworzył wiele kompozycji religijnych. Podczas koncertu zabrzmiał jednak jego świecki utwór, wyznaczając początek podróży przez trzeci z muzycznych światów. Duża część młodzieńczych dzieł Martina przeznaczona była do sztuk teatralnych, w szczególności tych Williama Shakespeare'a. Pięć czterogłosowych chóralnych pieśni do słów Ariela – bohatera z *Burzy* – powstały w 1950 roku. Język muzyczny tych utworów jest pełny chromatyki i innych środków kreujących wrażenie osobliwości: dźwięków onomatopcyjnych oraz niespodziewanych zmian harmoniczych, jak gdyby nie z tego świata. Od strony technicznej odpowiada za to zgłębianie przez Martina zaadaptowanej na swój sposób techniki dwunastotonowej. Słyszalna jest także wyraźna i charakterystyczna dla tego kompozytora prostota. Kilka lat później ziarnko, którym z pewnością były Pieśni, zakiełkowało w *Burzy*. Nie była to jedynie

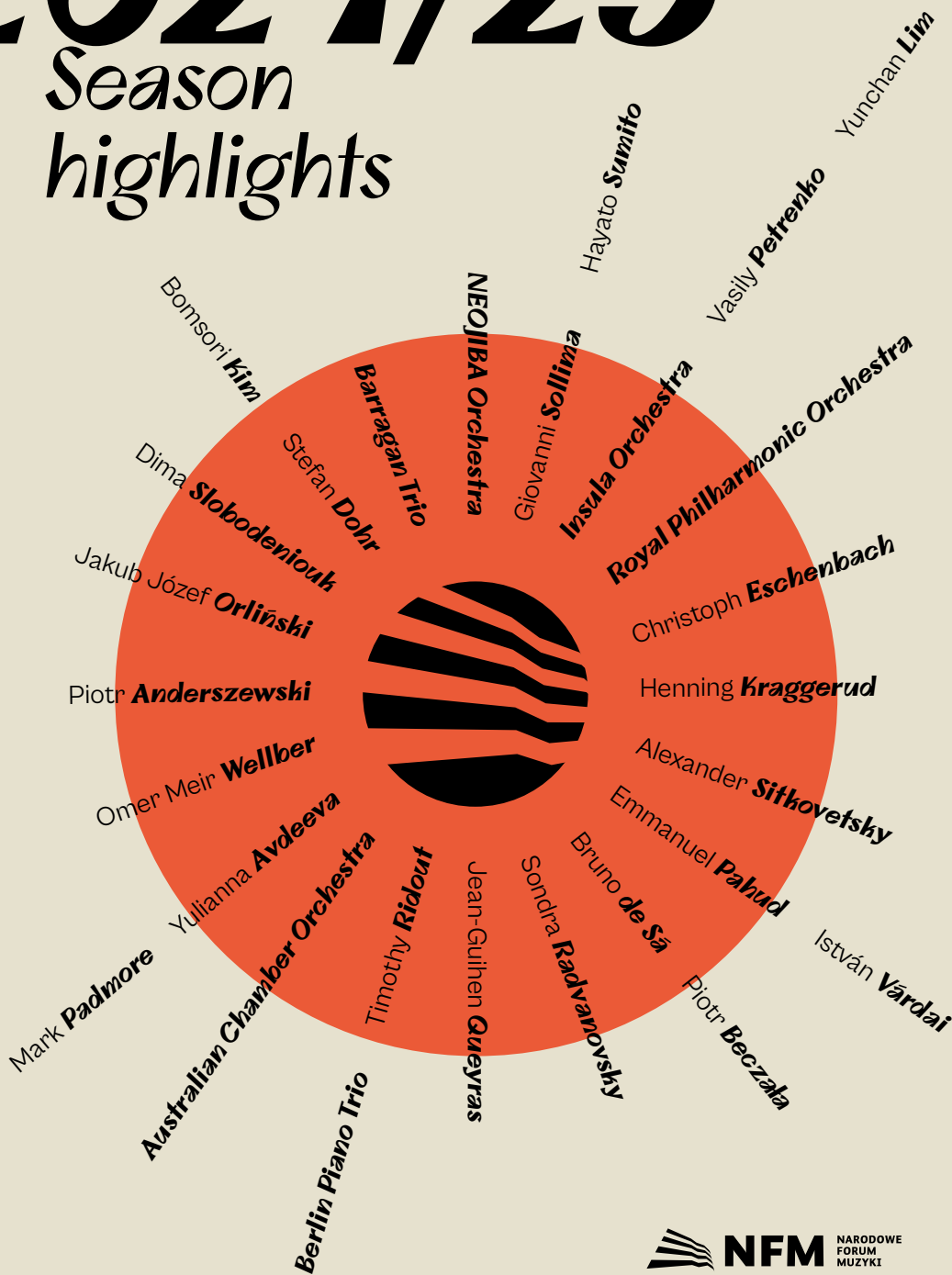
muzyka do sztuki teatralnej, ale nowa forma opery z mówionymi tekstami, a *Pieśni Ariela* znalazły w niej swoje miejsce.

Na zakończenie wystuchamy *Pieśni kurpiowskich* Karola Szymanowskiego, polskiego kompozytora stroniącego od zinstytucjonalizowanych religii. Artysta, na fali modnych przed wojną poszukiwań tego, co miałyby być na wzór teorii sztuki Hippolyte'a Taine'a „rasowo”, a więc pierwotnie i istotowo, polskie, zainteresował się folklorem Kurpiów – regionu znajdującego się na północno-wschodnim Mazowszu (podobnie jak Podhalanie, Kurpie byli wolnymi osadnikami, którzy, niezależni od ustroju stanowego Rzeczypospolitej i geograficznie odizolowani, zachowali pewną odrębność od reszty folkloru polskiego). Zainteresowanie Kurpiami w międzywojniu zapoczątkował muzyczny etnograf amator, ksiądz Władysław Skierkowski. Zapiisał on i opublikował melodie kurpiowskich pieśni. Szymanowski, na prośbę dwóch różnych zespołów wokalnych, wybrał sześć z osiemdziesięciu czterech melodii skatalogowanych przez Skierkowskiego jako należące do obrzędów weselnych. Utwory powstały zimą na przełomie 1928 i 1929 roku. Od strony muzycznej kompozycje są opracowaniami jednogłosowych melodii – harmonika jest w całości wynikiem inwencji twórcy, który starał się zachować archaiczność i surowość brzmienia. *Pieśni kurpiowskie* to jedyny chóralny zbiór kompozycji Szymanowskiego, ale zarazem zbiór założycielski dla modernistycznej chóralistyki polskiej.

Szymon Atys

2024/25

Season highlights



NFM

NARODOWE
FORUM
MUZYKI

59. Międzynarodowy Festiwal

WRATISLAVIA CANTANS

im. Andrzeja Markowskiego

Migracje

5-15 września 2024 r.

Wrocław i Dolny Śląsk

Andrzej Kosendiak – dyrektor generalny

Giovanni Antonini – dyrektor artystyczny

Organizator: NFM – instytucja kultury współprowadzona przez:



Wrocław **miasto spotkań**



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



**DOLNY
ŚLĄSK**

Mecenaszi NFM:



Mineral Zdrój

FANUC



Mecenas
Edukacji NFM:

Partner
strategiczny NFM:

Partnerzy NFM:

Partnerzy medialni NFM:



Presto

