

Festiwal Witolda Lutosławskiego Łańcuch XIV

Warszawa 28.01. - 12.02.2017

Marcin Krajewski

Słowo o Festiwalu „Łańcuch XIV”

festiwalu muzyczne mają swoją logikę. Nie ona jedna wpływa zwykle na ich kształt, lecz jeśli już tam tkwi, nadaje doświadczeniu muzyki postać skomponowaną, a przez to – odświętną. Dopiero dzięki niej serie koncertów stają się festiwalami.

Kompozycją i świętem były przez kolejne lata Festiwal Muzyczny Polskiego Radia, których porządek obmyślał Profesor Michał Bristiger. Uczyły jak słuchać muzyki rozumnie ponad schematami codziennego życia: co przywykliśmy rozdzielać, zostało tam rozmyślnie złączone. A po to właśnie, by „cyrkulacja idei piękna uwidomioną była”, Karłowiczowi towarzyszył wtedy Busoni, Chopinowi – Berio, Moniuszce – Wagner i Rossini, w krąg zaś Lutosławskiego włączono kwartet Wajnberga, kantatę Ohany i – jak pamiętam – *I Koncert skrzypcowy* Karola Szymanowskiego. Kto taką lekcję przyjął – już jej nie zapomni.

Wynika z niej poniekąd zamysł kolejnego, czternastego już „Łańcucha” – Festiwalu Witolda Lutosławskiego – skupiony, poza twórczością Patrona, także w innym punkcie, czego powodem jest nieodległa data: w końcu marca minie osiemdziesiąt lat od chwili, gdy odszedł Karol Szymanowski. Idea, by to właśnie on Lutosławskiemu towarzyszył, tłumaczy się nie od razu i niezależnie od tego, że okoliczności mocno ją usprawiedliwiają. Wskażmy więc może niektóre jej racje, zanim – skutecznie czy nie – wyłoży je Słuchaczom sama.

Program Festiwalu zestawia dwie osobowości muzyczne – te największe w kulturze polskiej XX wieku. Ma w zamierzeniu ukazać niektóre ze wzajemnych między nimi podobieństw i różnic: uwypuklić je i zharmonizować, biorąc pod uwagę gatunki – pieśń, kwartet, symfonię albo kołysankę – i charaktery wyrazowe: „ton baśniowy”, patos i groteskę. Skala oddaleń i zbliżeń sięga w takich przypadkach od szczegółów techniki i stylu, aż po wierchowce nuty estetyki i etyki muzycznej, organizatorom zaś marzyło się, by Festiwal coś z tego po trosze ujawnił, nie pomijając też momentów biografii.

Otwarcie Festiwalu *Pieśnią o nocy* ma w podtekście taki właśnie moment, opisany przez Lutosławskiego i na tyle znaczący, że należy tu bezwzględnie o nim wspomnieć.

Mając jedenaście lat – mówił kompozytor – zetknąłem się po raz pierwszy z *III Symfonią* Szymanowskiego, której wysłuchanie było dla mnie prawdziwym szokiem¹. [...] Po raz pierwszy przemówiła do mnie wówczas i znalazła oddźwięk muzyka pierwszych dziesięcioleci XX wieku, demonstrując swe olbrzymie, nieznane mi przedtem bogactwa, otwierając nieprzeczuwane przedtem nigdy możliwości na przyszłość². Utwór ten [...] miał dla mnie znaczenie symbolu³.

Własna droga Lutosławskiego była od tej chwili otwarta i prowadziła już, na dobrą sprawę, prosto ku *IV Symfonii*: patetycznej, elegijnej, nokturnowej – i ostatniej⁴. Festiwal umieszcza oba utwory w sąsiedztwie niemal bezpośrednim, a zestawia nadto z muzyką Ravela – bliską Lutosławskiemu i Szymanowskiemu, bo orientalną i francuską jednocześnie.

Patos obu symfonii równoważą w planie Festiwalu odległe nastroje: „ton baśniowy” cykli wokalnych i groteska dwóch *divertissements*: *Mandragory* i *Koncertu podwójnego*. Aura kompozycji na kwartet – Strawińskiego, Weberna i obu głównych bohaterów – nie daje się już uchwycić z równą łatwością; rzec by można: krystalizacja form i ich związków przebiega tu pod olbrzymim ciśnieniem i w wysokiej temperaturze, nastrój tymczasem sublimuje się i ulatnia.

Paralelę widać wyraźnie gdzie indziej, a pokazuje to trzeci koncert Festiwalu. Szymanowski z Lutosławskim chadzają tam po równoległych drogach, tworząc – w swym własnym, a poniekąd wspólnym stylu – skrzypcowe *berceuses*, pieśni do słów Iłakowiczówny, parafrazy znanego kaprysu i dwie „wielkie formy zamknięte”: *Partitę* i *Mity*. Znamienny cytat z Szymanowskiego – „fłażoletowa ligawka Pana” – kwituje tę korespondencję w sposób wiele dający do myślenia.

Osobne miejsce zajmują dwa koncerty monograficzne. Dowodzą, że i takie ujęcie jest w strukturze Festiwalu pożądane, a kto wie, czy nie byłoby w przyszłości niezbędne. Zgodnie z ideą główną poświęcamy jeden z tych wieczorów Lutosławskiemu, drugi zaś – Szymanowskiemu, czyniąc wszelako zastrzeżenie, że w drugim przypadku Patron ma również prawo głosu – to w końcu Jego święto.

1 T. Kaczyński, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, PWM, Kraków 1972, s. 44.

2 W. Lutosławski, *O muzyce. Pisma i wypowiedzi*. Opracował Zbigniew Skowron, Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 318.

3 T. Kaczyński, op. cit., s. 44.

4 Związek *IV Symfonii* i innych dzieł Lutosławskiego z Szymanowskiego ideą formy jednoczęściowej opisał wnikliwie Adrian Thomas – tegoż, *One Last Meeting: Lutosławski, Szymanowski and the Fantasia*, [w:] *Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i współczesności*. Studia pod redakcją Zbigniewa Skowrona, Musica Iagellonica – Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Kraków-Warszawa 2007, s. 309–326.

Sobota 28 stycznia 2017 19.00

Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego
ul. Z. Modzelewskiego 59

1.

Karol Szymanowski (1882-1937)

III Symfonia „Pieśń o nocy” na głos, chór mieszany i orkiestrę
do słów Mewlany Dżalaludina Rumiego
w przekładzie Tadeusza Micińskiego op. 27 (1916) 24'

[przerwa]

Maurice Ravel (1875-1937)

Szeherezada na głos i orkiestrę
do słów Tristana Klingsora (1903) 18'

Asie

La flute enchantée

L'indifferent

Witold Lutosławski (1913-1994)

IV Symfonia (1992) 22'

Iwona Sobotka - sopran

Andrzej Lampert - tenor

Chór Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie

Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia

Alexander Liebreich - dyrygent

Teresa Majka-Pacanek - przygotowanie Chóru

1. Dzieła wypełniające program dzisiejszego koncertu, choć odmiennie formalnie, a przy tym należące do różnych etapów biografii twórczych, mają wszakże istotne cechy łączące je w sposób uchwytny. Najwcześniejszy utwór pochodzi z początkowej fazy twórczości Maurycego Ravela - jest jego pierwszą opublikowaną za życia kompozycją orkiestrową, poświadczającą mistrzowskie już opanowanie warsztatu. Symfonia Karola Szymanowskiego to najważniejsze być może dzieło drugiej, dojrzałej fazy jego twórczości, będące dowodem przejścia z niemieckiej do francuskiej strefy wpływów, lecz także - do względnie silnie zindywidualizowanego języka. Z kolei skomponowana na początku lat 90. symfonia Witolda Lutosławskiego to ostatnie jego wielkie dzieło i podsumowanie długiej drogi twórczej. Rozpatrywane chronologicznie na płaszczyźnie gatunkowej, kompozycje te tworzą linię prowadzącą od wokalnego tryptyku do symfonii reprezentującej muzykę absolutną, a łączy je trzyczęściowa symfonia wokально-instrumentalna. Co wszakże ważniejsze, wszystkie trzy dzieła spaja *esprit français*, powiązany nierozzerwalnie z dwiema kategoriami estetycznymi: *sérénité* (spokojem, pogodą, równowagą) i *clarté* (klarownością, światłem, przejrzystością). W praktyce kompozytorskiej te postulaty realizowane są m.in. w odniesieniu do brzmienia i formy. W tym drugim przypadku chodzi zarówno o schemat formalny jak i o proces kształtowania formy zależnej od innych współczynników dzieła - melodii, harmonii, rytmu, faktury, tempa oraz dyspozycji środków wykonawczych. Lutosławski mówił o francuskim twórcy: „Ravel jest typem kompozytora, który wszystko cyzelował do ostatniego szczegółu. Nie wypuszczał niczego, co by nie było wykończone. To jest bardzo francuskie. Taka [...] potrzeba ścisłości - *clarté*. Oni się chlubią tą - *clarté*”⁵. Słowa te zawierają także znakomity autokomentarz, bo właśnie cechę klarowności przejął Lutosławski od Ravela, który należał do grupy twórców najsilniej go inspirujących. Również Karol Szymanowski wielokrotnie przyznawał się do głębokiej fascynacji muzyką francuskiego twórcy; miała ona rzeczywisty wpływ na kształtowanie jego nowego stylu w drugiej dekadzie XX w. Przejawia się to między innymi w *III Symfonii*, która stała się dla młodego Lutosławskiego bezpośrednim impulsem do wejścia na ścieżkę twórczości muzycznej.

III Symfonia „Pieśń o nocy” Karola Szymanowskiego to dzieło ważne w spuściźnie kompozytora choćby z dwóch tylko powodów - jest bowiem najwartościowszym ogniwem w cyklu jego czterech symfonii (choć sam twórca uważał, że mogłaby ona być poematem symfonicznym), a ponadto zawiera pierwiastek wokalny, odgrywający kluczową rolę w przebiegu całej drogi twórczej kompozytora. Szymanowski wybrał do umuzycznienia liryczny poemat XIII-wiecznego poety perskiego Mewlany Dżalaludina Rumiego w tłumaczeniu

5

I. Nikolska, *Muzyka to nie tylko dźwięki*. Rozmowy z Witoldem Lutosławskim, PWM

- Instytut Adama Mickiewicza, Warszawa - Kraków 2003, s. 37.

Tadeusza Micińskiego (dokonany z przekładu niemieckiego). Zawarta w nim koncepcja mistycznej miłości jednoczącej człowieka i Boga doskonale rezonowała z ideami kompozytora, który starał się oddać w języku dźwiękowym obraz tej relacji i jej kresu: roztopienia się jaźni ludzkiej w kosmicznym uniwersum („Ja i Bóg jesteśmy sami nocy tej”).

Zarówno dyspozycja rozbudowanej obsady, jak i mistrzowska orkiestracja decydują o wartości dzieła. Jest ono najbardziej wyrafinowanym studium brzmienia typowego dla nowego stylu kompozytora; żaden inny utwór z drugiej, „impresjonistycznej” fazy jego twórczości nie przewyższa *Symfonii* pod tym względem. Szczególnie w tym zakresie charakterystyczne jest częste *divisi* smyczków grających tremolo; w ten sposób tworzy się falujące tło brzmieniowe dla motywów prezentowanych głównie przez instrumenty dęte. Do istotnych rozwiązań należy też kształtowanie giętkich, arabskowych linii w partiach instrumentów melodycznych, szczególnie zaś – w najwyższym rejestrze solowych skrzypiec.

Forma utworu jest zewnętrznie jednoczęściowa, ale rozpada się na trzy jasno wyodrębnione odcinki (zgodnie z ogólną skłonnością Szymanowskiego ku formie trzyczęściowej, szczególnie silną w okresie „impresjonistycznym”). Należy podkreślić istotną rolę odcinka środkowego (*Allegretto tranquillo*), który pełni tu funkcję scherza. Dynamizuje on proces formalny przez wzbogacenie palety barw o nowy element: wokalizę chóru. Ujawnia się tu także idiom taneczny – niezwykle ważny w dziełach kompozytora, szczególnie zaś mocno oddziałujący w swej odmianie orientalnej, o czym świadczą cykle pieśni op. 26 i 31, opera *Król Roger* i właśnie *III Symfonia*.

Mimo prawdziwie monumentalnego zakroju dzieło jest bardzo osobiste w tonie, co szczególnie dobrze oddaje wiodącą myśl poezji Rumiego. Zważywszy na charakter kompozycji oraz czas i okoliczności jej powstawania – pierwsze lata Wielkiej Wojny, spędzone jeszcze w rodzinnej Tymoszwówce, przed ucieczką do ogarniętego rewolucyjnym terrorem Elizawetgradu – można zaryzykować stwierdzenie, iż *Symfonia* Szymanowskiego odzwierciedla najpełniej jego wyobraźnię twórczą – świat, który miał wkrótce zniknąć i odrodzić się, już w wolnej Polsce, pod całkiem nową postacią.

Tryptyk wokalny **Szeherazada** Maurycego Ravela powstał w roku 1903 – pięć lat po powstaniu jego uwertury orkiestrowej (*ouverture de féerie*) o tym samym tytule. Związek tematyczno-muzyczny obu dzieł nie jest szczególnie wyraźny, można jednak zauważyć pewne podobieństwa: *Szeherazada* symfoniczna zapowiada rozwiązania orkiestracyjne, rozwinięte potem w cyklu pieśni. Na uwagę zasługują jednak przede wszystkim różnice: odejście w utworze wokalnym od najbardziej banalnych środków „orientalizujących” i koncentracja na tworzeniu nastroju, który sprzyjałby kontemplacji tekstu poetyckiego, nadrzędnego względem dźwiękowej formy dzieła. Ów literacki punkt wyjścia

1 stanowią trzy wiersze Tristana Klingsora (właściwie Léona Leclère'a, 1874- 1966) z tomu zainspirowanego zbiorem *Tysiąc i jedna noc* oraz suitą *Szeherazada* Rimskiego-Korsakowa: *Azjo, Azjo, Zaczarowany flet i Obojętny*.

Mimo iż narracja pierwszej części (*Azjo, Azjo*) rozwija się z początku bardzo niespiesznie, to głos wokalny szybko przykuwa uwagę słuchacza, każąc mu śledzić rozwój szeroko zakrojonej linii, którego zwieńczeniem jest wysokościowa i dynamiczna kulminacja, umiejscowiona niedaleko za punktem złotego podziału. Kulminacja ta rozgrywa się na słowach: „chciałbym zobaczyć ubogich i królowe; chciałbym zobaczyć róże i krew; chciałbym zobaczyć śmierć z miłości i z nienawiści”, po których następuje najdłuższy w utworze odcinek instrumentalny – wybrzmienie tonu intensywnego wyznania – po nim zaś już tylko pełne spokoju słowa: „a potem powrócić do siebie, by opowiedzieć moją przygodę z dziwnych snów”. Pragnienie dalekiej podróży („chciałbym zobaczyć Persję, Indie, a potem Chiny”) kompozytor oddaje sugestywnie, wprowadzając rozległą płaszczyznę brzmieniową (różnobarwne motywy solowych instrumentów dętych na migotliwym tle smyczków) – muzyczny symbol nieograniczonej przestrzeni, po której błądzi wyobraźnia poety. Powroty materiału motywicznego zyskują znaczenie integrujące i decydują o spójności formy, bowiem zarówno cały tryptyk, jak i poszczególne pieśni stanowią mozaikę temp, metrów, tonacji i barw orkiestrowych.

Szczególnie aktywnym współczynnikiem stylu jest falowanie temp. Dwie pierwsze pieśni realizują – w najogólniejszym planie – jeden schemat agogiczny, prowadzący od tempa wolnego do szybkiego (w kulminacji) i powracający do punktu wyjścia (w zakończeniu). Częsta zmienność tempa odpowiada różnorodności układów metrycznych i wyjątkowemu bogactwu rytmiki. Wysoka dynamika ruchu powoduje, że mamy tu do czynienia z przebiegiem dźwiękowym o wielkiej płynności. Ostatnia pieśń (*Obojętny*) wprowadza pod tym względem dość łatwo zauważalny kontrast. Wahania temp są mniejsze, a pulsacja rytmiczna – niemal stale równomierna. Regularność ta ulega zachwianiu tylko raz, co zbiega się ze słowami: „Wejźdź! [...] Lecz nie, ty idziesz ...”. Utrzymywanie względnie stałego, wolnego tempa ma zapewne ilustrować równy rytm kroków bohatera lirycznego.

Nie tylko jednak dźwiękowy ruch, ale również organizacja zjawisk wysokościowych zasługuje w tym dziele na uwagę. Śpiewność drugiej pieśni (*Zaczarowany flet*), wyraźnie kontrastująca z deklamacyjnością sąsiednich (i dyskretnym dramatyzmem pierwszej), sprawia, że można ten krótki fragment uznać za ekwiwalent powolnego ognia w tradycyjnie pojętym cyklu. Wrażenie to potęguje obecność partii fletu, użytej tu do celów czysto ilustracyjnych i silnie wyeksponowanej.

Warto zauważyć ponadto znaczenie pentatoniki, skali całotonowej i współbrzmień kwartowo-kwintowych, które, choć nienadużywane, przekonująco

wiążą brzmienie cyklu z wyobrażeniami o muzyce Dalekiego Wschodu. Bogactwo dźwiękowe *Szeherezady* wynika również z poszerzenia podstawowej obsady orkiestry m.in. o flet piccolo, rożek angielski, trójkąt, bębenek baskijski, wielki bęben, talerze, czeleste i dwie harfy. Najbardziej wyrafinowanym kolorystycznie fragmentem jest najdłuższa, pierwsza pieśń – w dwóch kolejnych kompozytor dokonał już znaczącej redukcji środków wykonawczych. Niezależnie jednak od dyspozycji wyjściowej, w przebiegu całego cyklu dominują obsady kameralne, nadające dziełu intymny ton. (ac)

IV Symfonia Witolda Lutosławskiego została pomyślana jako rozwinięcie tych idei z zakresu melodyki, faktury i organizacji wysokości, które przyniosły ostatnie (od 1979 roku) lata jego pracy. Niespodziewana śmierć kompozytora w kilkanaście miesięcy po napisaniu *Symfonii* usytuowała ją w szczególnym kontekście, kierując uwagę odbiorcy na momenty elegijne i tragiczne, jakich wiele w tej partyturze.

Typowa dla muzyki Lutosławskiego opozycja części wstępnej i głównej w utworze tym nie obowiązuje, mimo że jego układ jest właśnie dwuczęściowy. Część pierwszą wypełniają jednak pomysły bardziej ważne niż te, które kompozytor wprowadzał zwykle do wstępnych części swoich utworów. To, co istotne, zaczyna dzieć się już w pierwszych taktach, kiedy na tle akordów pulsujących miarowo w głosach instrumentów smyczkowych i harfy, klarnet z fletem wprowadzają elegijny temat, motto *IV Symfonii*. Dalsze snucie tematu przerywają trzykrotne interwencje instrumentów dętych, jednak przerwana myśl powraca, potężniej, aż do bolesnej w wyrazie i niespełnionej kulminacji, którą niweczą z kolei ostre akordy *tutti* i wywołany przez nie żywiołowy ruch. Tu rozpoczyna się część druga utworu.

Jej zasadniczy materiał wprowadza na samym początku grupa smyczków. Cztery tematy motoryczne, o kapryśnym rysunku, i szeroka, deklamacyjna linia pojawiają się tu po raz pierwszy i powrócą w punkcie kulminacyjnym i w epilogu *Symfonii*. Ekspozycję puentuje „motyw losu”, grany przez kotły dokładnie w połowie utworu (i niemal identyczny z tym, który otwierał *III Symfonię* Szymanowskiego). Drogę do kulminacji rozpoczyna osobliwy „nocny koncert ptaków” (określenie to nasuwa się nieodparcie), bliski pomysłom Bartóka (z *III Koncertu fortepianowego*) i Szymanowskiego (z *I Koncertu skrzypcowego*). Rozproszona i rozczwierkana faktura gęstnieje, aż do momentu, w którym donośne akordy smyczków zamykają całą sekcję. Od tego momentu aż do kulminacji kompozytor prowadzi równolegle trzy wątki, różniące się doбором interwałów, instrumentacją i stopniem ruchliwości, a najważniejszym z nich (i najwolniejszym) jest śpiewna melodia w partiach skrzypiec i altówek. Krótko przed kulminacją na pierwszy plan wysuwają się instrumenty dęte blaszane i znana już słuchaczowi deklamacyjna linia, wcześniej powierzona smyczkom; teatralny, by tak rzec, patos tego fragmentu nie ma odpowiednika w całej twórczości Lutosławskiego.

1 Zjawiskowo brzmi epilog *Symfonii*: marimba i klarnety rozsuwają drgające tło, na którym troje skrzypiec prowadzi raz jeszcze kapryśne tematy części drugiej, czemu w partii klarnetu towarzyszą reminiscencje motta. Ogadywanie kulminacji przerywa po chwili brawurowa szarża orkiestry – efektowna, ale nie zwycięska. (mk)

Iwona

Sobotka rozpoczęła swą międzynarodową karierę zdobywając Grand Prix oraz I nagrodę w prestiżowym Konkursie im. Królowej Elżbiety w Brukseli. Zwyciężyła także w Konkursie Wokalnym im. I. J. Paderewskiego w Bydgoszczy, Konkursie Wykonawstwa Polskiej Pieśni Artystycznej w Warszawie oraz w East and West International Artists Audition w Nowym Jorku. Ten ostatni sukces umożliwił jej debiut w Carnegie Hall.

Występowała niemal we wszystkich krajach Europy oraz w Japonii, Chinach i obu Amerykach współpracując z orkiestrami Filharmonii w Wiedniu, z Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, NDR Sinfonieorchester, Bayerischer Rundfunkorchester, Royal Philharmonic Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, Orchestre Philharmonique du Luxembourg, oraz Sinfonia Varsovia pod kierunkiem tak wybitnych dyrygentów jak Sir Colin Davies, Sir Simon Rattle, Marco Armiliato, Sylvain Cambreling, Jacek Kasprzyk, Massimo Zanetti oraz Antoni Wit.

Z równym powodzeniem występuje na scenie operowej. Od debiutu w Operze Narodowej

w Paryżu, jest obecna w wielu europejskich teatrach operowych w takich rolach jak Violetta (*Traviata*), Tatiana (*Eugeniusz Oniegin*), Pamina (*Czarodziejski flet*), Donna Anna (*Don Giovanni*), Julia (*Romeo i Julia*) czy Micaëla (*Carmen*). W roku 2008 zadebiutowała w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie jako Zuzia (*Verbum nobile* Moniuszki). W 2010 roku wystąpiła na Schleswig Holstein Musik Festival, w tytułowej roli w *Halce* Moniuszki, a rok później powróciła tam jako Liu w *Turandot*.

Iwona Sobotka jest szczególnie ceniona za interpretacje dzieł polskich kompozytorów, m.in. Karola Szymanowskiego. W roku 2004 ukazała się jej pierwsza solowa płyta wydana przez wytwórnię Channel Classics – zbiór pieśni Karola Szymanowskiego. Została ona wyróżniona przez Polską Akademię Fonograficzną nagrodą Fryderyk za najwybitniejsze nagranie muzyki polskiej. Kolejny album z pieśniami Szymanowskiego zarejestrowany dla wytworni EMI Classics z udziałem City of Birmingham Symphony Orchestra pod dyktando Sir Simona Rattle'a otrzymał pięć gwiazdek w rankingu krytyków prestiżowego „BBC Music Magazine”.

W roku 2010 na zaproszenie pianisty Piotra Anderszewskiego, Sobotka wzięła udział w cyklu koncertów „Szymanowski Focus” propagując muzykę tego kompozytora m.in. w Wigmore Hall w Londynie oraz w Carnegie Hall w Nowym Jorku. W 2016 roku wzięła udział w tournée koncertowym po Azji z berlińskimi filharmonikami pod dyktando sir Simona Rattle'a oraz uczestniczyła w wystawieniu opery dla dzieci Petera Maxwell Daviesa *The Two Fiddlers* w ramach projektu edukacyjnego Filharmonii Berlińskiej, także pod batutą Rattle'a. Wydarzenie to było transmitowane oraz rejestrowane przez platformę Digital Concert Hall.

Artystka chętnie koncertuje również w Polsce. W sezonie 2015/16, wraz z Januszem Olejniczakiem, wystąpiła z recitalem na festiwalu Chopin i jego Europa a także wzięła udział w koncercie inauguracyjnym Festiwal im. Jana Kiepury w Krynicy-Zdroju. W sezonie 2016/17 można ją usłyszeć w Teatrze Wielkim w Łodzi (*Eugeniusz Oniegin*), Teatrze Wielkim – Operze Narodowej (*Czarodziejski flet*) oraz w Operze Podlaskiej (*Cyganeria*).

Andrzej Lampert

urodził się w Chorzowie, gdzie ukończył wydział wokalny Państwowej Szkoły Muzycznej II stopnia. Studiował w Akademii Muzycznej w Katowicach na Wydziale Jazzu i Muzyki Rozrywkowej. Zainteresowania tą dziedziną zaowocowały zwycięstwem w konkursie „Szansa na sukces”, w którym śpiewał również repertuar klasyczny, wieloma występami w TV oraz nagraniem szeregu płyt, m.in. z zespołem PIN. W roku 2008 dokonał (wspólnie z Sarah Brightman) nagrania, które znalazło się w rozszerzonej wersji albumu „Symphony”. W tym samym roku ukończył z wyróżnieniem wydział wokально-aktorski Akademii Muzycznej w Krakowie (śpiew solowy u Janusza Borowicza). Od 2011 roku pozostaje pod stałą opieką wokalną Heleny Łazarzskiej.

Andrzej Lampert jest laureatem kilku konkursów wokalnych: m.in. III Konkursu im. Ignacego J. Paderewskiego w Bydgoszczy, XV Międzynarodowego Konkursu Sztuki Wokalnej im. Ady Sari w Nowym Sączu, oraz XV Imrich Godin International Vocal Competition luventus Canti we Vrablach na Słowacji. W 2013 roku wystąpił na koncercie w ramach Festiwalu w Salzburgu jako jeden z dziesięciu nagrodzonych – spośród ponad 1100 kandydatów różnych dyscyplin Sommerakademie Mozarteum. Sukces ten powtórzył w roku następnym.

W repertuarze operowym zadebiutował w 2010 w Operze Śląskiej

w Bytomiu partią Alfreda w *Traviacie* Verdiego, a w 2013 roku na tej samej scenie wystąpił jako Leński w *Eugeniuszu Oneginie* Czajkowskiego, będąc już wówczas stałym solistą Opery Krakowskiej. Debiutował w niej jako Pinkerton (*Madame Butterfly*) i śpiewał kolejno partie Nemorina (*Napój miłosny*), Barinkaya (*Baron cygański*), Parysa (*Piękna Helena*), Alfreda (*Traviata*), Leńskiego, Walthera (*Tannhäuser*), Don Narciso (*Turek we Włoszech*) oraz Ernesta (*Don Pasquale*).

Zagranicą wystąpił jako Alfred w serii przedstawień *Traviaty* w Operze Narodowej w Montpellier (2014) oraz jako Tamino w *Czarodziejskim flecie* (Baden, 2015). Ma on także na swym koncie szereg wykonań koncertowych i oratoryjnych w kraju i zagranicą (Kanada, Austria, Niemcy). Dużym sukcesem artysty było w 2014 roku wykonanie w Wiedniu arii wraz z partią Ewangelisty w *Pasji św. Mateusza* Bacha pod dyrekcją Conrada Artmüllera, które zaowocowało zaproszeniem go do zaśpiewania partii tenorowej w Bachowskiej *Pasji św. Jana* w Salzburgu w roku następnym.

Spśród szeregu nagrań Lamperta warto wymienić udział w jedynym istniejącym nagraniu opery Moniuszki *Paria* (wydawnictwo DUX), a także nagrania arii i obszernych partii wokalnych do filmu „Music, War and Love” w NOSPR w Katowicach (w koprodukcji z Frankiem Roosem).

Chór Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie

Powstał w 1945 roku. Pięć lat później uzyskał status zespołu zawodowego. Poczynając od I Festiwalu Muzyki Polskiej w Warszawie w 1951 roku, na którym otrzymał I nagrodę, zespół brał udział w wielu renomowanych festiwalach polskich (Wrocławia Cantans, Warszawska Jesień, Gaude Mater w Częstochowie) i zagranicznych (w tym Festival de La Chaise-Dieu, Sagra Musicale Umbra, Maggio Musicale Fiorentino, Edinburgh Festival, Flanders Festival, Biennale in Venice, Festival Gulbenkian de Musica, Festival Internazionale de Baalbeck, Festival d'Art Sacré de Paris, Internazionali Brucknerfest Linz, Festival Europäischer Musik, Festival de Berlioz. W Festiwalu Wielkanocnym Ludwiga van Beethovena chór regularnie uczestniczy od jego pierwszej edycji.

Podczas licznych tournées koncertował niemal w całej Europie, a także w Iranie, Kanadzie, Libanie, Turcji, Stanach Zjednoczonych oraz byłych republikach Związku Radzieckiego. Jako pierwszy polski zespół wystąpił w mediolańskiej La Scali.

Chór koncertował z wieloma orkiestrami zagranicznymi, brał udział w wielkich uroczystościach o randze międzynarodowej, takich jak koncert w Watykanie w 10. rocznicę pontyfikatu Jana Pawła II (1988), koncert w Berlinie z okazji zjednoczenia Niemiec (1990), obchody 50. rocznicy wyzwolenia obozu

1 koncentracyjnego Auschwitz w Oświęcimiu (1995), czy koncert w Watykanie z okazji zjednoczenia trzech kultur (2004).

27 kwietnia 2014 zespół uświetnił uroczystości kanonizacyjne papieża Jana XXIII oraz Jana Pawła II w Watykanie, zaś 5 maja 2014 wziął udział w specjalnym koncercie Peace through Music „In Our Age” będącym muzycznym hołdem dla postaci kanonizowanych papieży. Koncert w waszyngtońskim Constitution Hall poprowadził Sir Gilbert Levine, nazywany – ze względu na swoją bliską współpracę oraz przyjaźń z Janem Pawłem II – „papięskim maestro”.

Zespół, oprócz monumentalnych dzieł oratoryjnych, ma w swym repertuarze opery (od dzieł Mozarta po *Czarną maskę* Pendereckiego), a także utwory o charakterze popularnym (*Misa criolla* Ariela Ramíreza, *Liverpool Oratorio* Paula McCartney'a, *Requiem* Andrew Lloyd Webbera, czy *Trionfi* Carla Orffa).

Chór Filharmonii od lat uczestniczy w dziele popularyzacji muzyki Krzysztofa Pendereckiego. Perfekcyjne wykonanie trudnej zarówno w warstwie muzycznej, jak i językowej *Jutrni* stało się wręcz wizytówką zespołu, a nagranie *Pasji wg św. Łukasza* uhonorowane zostało Grand Prix du Disque. Cenną pamiątką współpracy z kompozytorem jest dedykacja w pierwszym wydaniu *Stabat Mater*.

Wśród osiągnięć dyskograficznych zespołu należy wymienić płyte

z muzyką Wojciecha Kilara: *Krzesany*, *Angelus* oraz *Victoria* (nominacja do nagrody „Fryderyk” 1997) oraz udział w nagraniach muzyki filmowej tego kompozytora, m.in. do *Drakuli* w reżyserii Francisa F. Coppoli oraz *Króla ostatnich dni* Thomasa Toelle. Od 2009 roku chór prowadzi Teresa Majka-Pacanek.

Alexander Liebreich uważany jest za jednego z najaktywniejszych dyrygentów swojego pokolenia. Funkcję dyrektora artystycznego Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach objął w 2012 r., zdobywając w kraju powszechne uznanie jako ten, który odkrył na nowo brzmienie orkiestry i wpisał je w dorobek artystyczny tego szczytującego się bogatą tradycją zespołu. W latach 2006–2016 był także głównym dyrygentem Monachijskiej Orkiestry Kameralnej, która pod jego kierownictwem wprowadziła do repertuaru nowe formy koncertowe i znacząco się rozwinęła. W latach 2011–2014 jako dyrektor artystyczny Międzynarodowego Festiwalu Muzycznego w Tongyeong (TIMF) w Korei Południowej, wywarł istotny wpływ na dalszy dynamiczny rozwój Festiwalu. Pod jego kierownictwem artystycznym w maju 2016 r. w nowej sali koncertowej NOSPR odbyła się druga już edycja Festiwalu Katowice Kultura Natura.

Z wyjątkową intuicją i biegłością Liebreich nieustannie poszukuje nowych perspektyw artystycznych.

Ma głęboką świadomość historycznego, politycznego i społecznego wymiaru muzyki; uważa, iż przedstawianie i utrwalanie teraźniejszości jest obowiązkiem wobec przyszłości. Muzyka wokalna od zawsze pełniła w jego życiu szczególną rolę. Urodzony w Ratyzbonie, od wczesnych lat chłonał tradycję chóralną swego rodzinnego miasta. Oprócz dyrygentury studiował śpiew, zajmując się także filologią romańską i historią muzyki. Prowadził wiele wybitnych orkiestr, występując w znakomitych salach koncertowych – ostatnio w Musikverein w Wiedniu, Suntory Hall w Tokio i Cité de la Musique w Paryżu.

Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia (NOSPR)

pełni rolę ambasadora kulturalnego, reprezentującego kraj na międzynarodowej scenie muzycznej. Orkiestra współpracowała z jednymi z najwybitniejszych kompozytorów drugiej połowy XX wieku – Witoldem Lutosławskim, Henrykiem Mikołajem Góreckim i Krzysztofem Pendereckim, prezentując pierwsze wykonania ich dzieł.

Zespół utworzył w 1935 r. w Warszawie i prowadził do wybuchu II wojny światowej Grzegorz Fitelberg. W 1945 r. orkiestrę reaktywował w Katowicach Witold Rowicki. W 1947 r. dyrekcję artystyczną objął ponownie Fitelberg. Po jego śmierci (1953) zespołem kierowali kolejno: Jan Krenz, Bohdan Wodiczko, Kazimierz

Kord, Tadeusz Strugała, Jerzy Maksymiuk, Stanisław Wiśłocki, Jacek Kasprzyk, Antoni Wit, Gabriel Chmura, ponownie Jacek Kasprzyk. We wrześniu 2000 r. dyrektorem naczelnym i programowym została Joanna Wnuk-Nazarowa. Pierwszym dyrygentem gościnnym NOSPR jest Stanisław Skrowaczewski, dyrygentem honorowym – Jan Krenz. W sierpniu 2012 r. funkcję dyrektora artystycznego i pierwszego dyrygenta objął Alexander Liebreich.

Prócz nagrań archiwalnych dla Polskiego Radia orkiestra zrealizowała ponad 200 płyt CD dla wielu renomowanych wytwórni, m.in. Decca, EMI, Philips, Naxos, Chandos. Za dokonania fonograficzne zespół został wyróżniony licznymi nagrodami, m.in. Diapason d'Or, Grand Prix du Disque de la Nouvelle Académie du Disque, Cannes Classical Award, Midem Classical Award. Wraz z NOSPR występowało wielu znakomitych dyrygentów i solistów. Zespół koncertował niemal we wszystkich krajach Europy, w obu Amerykach, a także w Japonii, Chinach, Korei, Australii, Nowej Zelandii i krajach Zatoki Perskiej. W ostatnich latach orkiestra zrealizowała szereg projektów, które spotkały się z entuzjastycznym przyjęciem ze strony międzynarodowej krytyki, m.in. *Maraton twórczości Góreckiego*, *Pociąg do muzyki Kilara*, dwie edycje *Muzycznej podróży morskiej*. Od 2005 r. NOSPR jest organizatorem biennale – Festiwalu Prawykonanń *Polska Muzyka Najnowsza*.

1 października 2014 r. NOSPR zainaugurowała działalność artystyczną w nowej siedzibie. Autorem projektu budynku jest Konior Studio z Katowic, a koncepcję akustyczną sali opracowała firma Nagata Acoustics. W sezonie 2015/2016 orkiestra obchodziła jubileusz 80-lecia istnienia.

Teresa Majka-Pacanek ukończyła Wydział Wychowania Muzycznego Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie prof. Arkadiusza Basztonia. Już podczas studiów współpracowała jako dyrygent z chórami amatorskimi, od 1983 r. do dnia dzisiejszego prowadzi chór męski Hasło im. dra Henryka Jordana.

Od roku 1985 związana jest z Filharmonią im. K. Szymanowskiego w Krakowie, początkowo w charakterze artystki chóru, równoległe (1989-1993) była kierownikiem i dyrygentem Chóru Kameralnego tejże Filharmonii, z którym odbyła trzykrotnie tournées do Francji (obejmujące 55 koncertów w 49 miastach), brała udział w licznych koncertach okolicznościowych w kraju i za granicą oraz międzynarodowych festiwalach (Dni Muzyki Gitarowej 1988, 1993; Festiwal Muzyki Współczesnej Futures Musiques IV w Paryżu 1989; Miesiąc Kultury Europejskiej w Krakowie 1992), a także dokonała 3 nagrań fonograficznych.

W latach 1991-2009 pracowała jako asystent chórmistrza chóru mieszanego

Filharmonii Krakowskiej. W 2009 r. wyniku konkursu objęła stanowisko dyrygenta, kierownika tego chóru.

Koncertowała w wielu krajach Europy oraz w Turcji. W Watykanie dyrygowała podczas Mszy Kanonizacyjnej Jana Pawła II i Jana XXIII (27 kwietnia 2014). Współpracuje z wieloma wybitnymi dyrygentami i artystami z Polski i z zagranicy. Z okazji 70 rocznicy urodzin Henryka Mikołaja Góreckiego, przygotowywała okolicznościowy koncert z udziałem Jubilata.

W październiku 2014 roku Teresa Majka-Pacanek została odznaczona medalem *Honoris Gratia*, przyznawanym przez Prezydenta Miasta Krakowa.



2.

Niedziela 29 stycznia 2017 19.00

Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego
ul. Z. Modzelewskiego 59

Igor Strawiński (1882-1971)

Trzy utwory na kwartet smyczkowy (1918) 7'

[ćwierćnuta = 126]

[ćwierćnuta = 76]

[półnuta = 40]

Karol Szymanowski (1882-1937)

II Kwartet smyczkowy op. 56 (1927) 20'

Moderato (dolce e tranquillo)

Vivace, scherzando

Lento

[przerwa]

Anton Webern (1883-1945)

Sześć bagatel na kwartet smyczkowy op. 9 (1913) 4'

Mäßig

Leicht bewegt

Ziemlich fließend

Sehr langsam

Äußerst langsam

Fließend

Witold Lutosławski (1913-1994)

Kwartet smyczkowy (1964) 25'

Część wstępna

Część główna

Kwartet Śląski:

Szymon Krzeszowiec - I skrzypce

Arkadiusz Kubica - II skrzypce

Łukasz Syrnicki - altówka

Piotr Janosik - wiolonczela

Kameralistyka odgrywała istotną rolę w twórczości wielu kompozytorów XX wieku, bowiem niejako w kontrze do muzyki orkiestrowej i z powodu ograniczeń obsadowych wymuszała tworzenie przebiegów o nadzwyczajnej przejrzystości, klarowności i stawała się w ten sposób przestrzenią, w której szczególnie skutecznie rafinowała się technika kompozytorska. Widoczny jest też w owym czasie powrót do różnorodności obsadowej i gatunkowej kojarzącej się z wiekiem XVIII. Obok typowych obsad kompozycji związanych tytułem z makroformą cyklu sonatowego pojawiają się również utwory przynależące raczej do tradycji divertimentowo-serenadowej, całkowicie swobodnej obsadowo i formalnie. Na tle tej różnorodności zauważyć należy jednak zasadnicze znaczenie kwartetu smyczkowego – szczególnie faworyzowanej obsady kameralnej epoki klasyczno-romantycznej, w której nowa muzyka była przecież tak silnie zakorzeniona. Choć kameralistyka nie zajmuje równie ważnego miejsca w spuściznach Strawińskiego, Weberna, Szymanowskiego i Lutosławskiego, to obsada kwartetu smyczkowego była obecna we wszystkich i zawsze dzieła te inspirowała twórców do przeprowadzania eksperymentów nie tylko formalnych, lecz i brzmieniowych.

Trzy utwory na kwartet smyczkowy (1914) Igora Strawińskiego powstały rok po *Święcie wiosny*, co zdaje się dobrze tłumaczyć kluczowe dla kameralnego *opus* znaczenie zarówno rytmu, jak i metrum oraz dyspozycji tempa – trzech kategorii współkształtujących przebieg ruchowy kompozycji. Zasadnicza rola tego aspektu dzieła przekłada się z kolei na specyficzne operowanie funkcjami instrumentów w zespole. Pierwsza część – miniatura trwająca niespełna minutę, rodzaj ruchliwego preludium – zapowiada bardzo wyraźnie rozwiązanie brzmieniowe specyficzne dla późniejszej o kilka lat *Historii żołnierza*: melodię skrzypiec wspartą na akompaniamencie instrumentów perkusyjnych. Tu rolę perkusji spełniają niższe smyczki – altówka i przede wszystkim wiolonczela *pizzicato*. Dominację wątku rytmicznego wzmacnia dodatkowo całkowita stabilizacja nielicznych, wybranych wysokości dźwięków, którymi operują poszczególne instrumenty, co sprawia, że melodyka zdaje się ulegać anihilacji.

W drugim utworze – który określić by można mianem *quasi-recytatywu* – w krótkich odcinkach melodycznych (interpolowanych czysto rytmicznym refrenem) nasuwają się bliskie skojarzenia z nowym stylem Weberna, znanym choćby z *Bagatel* op. 9. Choć przez długie lata Strawiński dystansował się we własnej twórczości od tego stylu, z czasem docenił jednak wartość sztuki swego wiedeńskiego rówieśnika, co poświadcza choćby znamienita wypowiedź z roku 1954: „powinniśmy czcić nie tylko wielkiego kompozytora, ale prawdziwego bohatera, co skazany na całkowity brak powodzenia w świecie głuchym niewiedzą i niecierpliwością, niezachwianie szlifował swoje diamenty, swoje lśniące diamenty, o których kopalni miał tak zupełną wiedzę”⁶. (Jednakże obecność

2 pewnych analogii technicznych w dziełach z lat 1913–14 nie daje podstawy do wnioskowania o wpływie języka muzycznego Weberna na warsztat Strawińskiego, bowiem *Bagatele* zostały prawykonane i wydane dopiero w roku 1924).

Najdłuższy, trzeci utwór ma charakter refleksyjnego chorału i oparty jest na pięcionutowym motywie inicjalnym gregoriańskiej sekwencji *Dies irae*, który wprowadzony zostaje po dwutaktowym wstępie przez pierwsze i drugie skrzypce w charakterystycznie, surowo brzmiących równoległych kwartach.

Dziesięć lat po skomponowaniu *I Kwartetu smyczkowego* op. 37 (1917) Karol Szymanowski powrócił do obsady, która zainspirowała go na tyle silnie, że powtórnie postanowił podjąć trud stworzenia dzieła kameralnego, choć przecież utwory w tym gatunku stanowiły jedynie margines jego twórczości – w 1927 roku skomponował ***II Kwartet smyczkowy op. 56.***

W pierwszej części utworu, *Moderato (dolce e tranquillo)*, zwraca uwagę przede wszystkim liryczny, rozkołysany temat główny podawany przez pierwsze skrzypce w wysokim rejestrze. Zabieg ten przypomina otwarcie wczesnej *II Symfonii*, która również nietypowo rozpoczyna się szeroką kantyleną solowych skrzypiec. Część druga, *scherzo* w formie ronda, wymaga być może największego skupienia ze względu na szybkie tempo, w jakim przebiegają muzyczne zdarzenia. Część ta zawiera jednak kilka krótkich, lirycznych epizodów i oparta jest w przewadze na klarownym temacie refrenu o proveniencji tanecznej, nawiązującym do wzorów ludowych, co czyni ją w rezultacie najłatwiejszym w odbiorze elementem cyklu. Niezwykle interesująco rozegrana jest forma całego *Kwartetu*; jest to przy tym rozwiązanie jednostkowe – jak zawsze w cyklach sonatowych Szymanowskiego. Trzyczęściowe dzieło mieści wszystkie ogniwa czteroczęściowego cyklu sonatowego. Dzieje się to dzięki połączeniu dwóch ogniw w jednym: tym razem (inaczej niż np. w *I Kwartecie*) część wolna łączy się z finałem. Mimo, że rozwiązanie to jest potencjalnie ryzykowne, kompozytor znakomicie panuje nad procesem formalnym, wykorzystując do zamknięcia cyklu fugę, w tym przypadku dwutematyczną. Integralność podzielonego finału zyskuje znacząco na sile w wyniku wyprowadzenia tematu drugiego bez reszty z motywu zamykającego temat pierwszy. Kadencja końcowa jest natomiast, drugim po *scherzu*, punktem wyraziście potwierdzającym przynależność dzieła do tzw. narodowej fazy twórczości Szymanowskiego.

Bagatele op. 6 Antona Weberna to jego kolejne po 5 utworach op. 5 z roku 1909 spotkanie z fakturą kwartetu smyczkowego. Kompozytor kontynuował w nich żmudny proces kształtowania indywidualnego języka muzycznego i wysubtelniania stylu. Zrealizowane zostały w formie rzeczywiście aforystycznej, przewyższającej nawet najbardziej radykalne beethovenowskie pierwowzory gatunku, bowiem cały cykl ma trwać według słów kompozytora dwie minuty (trwa w rzeczywistości cztery). Webern wykorzystał to doświadczenie w kolejnych dziełach, także w późnym *Kwarciecie* op. 28. *Bagatele* stały się punktem zwrotnym

w twórczości kompozytora. Po latach wspominał, iż to one naprowadziły go na trop tworzenia myśli muzycznej ograniczanej jednokrotnym wykorzystaniem każdego z 12 dźwięków skali chromatycznej, a wyswobodzonej ostatecznie z zależności tradycyjnego systemu tonalnego. Realizacja tej idei w powiązaniu z nasilającą się tendencją do skracania fraz zaowocowała nową koncepcją faktury – punktualizmem, którego czytelnym przykładem jest utwór piąty. Skrajna minimalizacja formy pociągnęła za sobą również intensywne skupienie na szczególnie artykulacyjnym, dynamicznym, rytmicznym, co zaowocowało niezwykle zniuansowanym przebiegiem brzmieniowym, tak charakterystycznym dla dojrzałego stylu Weberna. (ac)

2.

Czas, w którym powstawał **Kwartet smyczkowy** (1964), był dla twórczości Witolda Lutosławskiego prawdziwym „okresem burzy i naporu”. Agresywne, awangardowe brzmienie *Kwartetu* nie wynika jednak z przejęcia modnych wówczas technik, lecz z zastosowania trzech własnych pomysłów. Większość epizodów utworu wykorzystuje regularne układy wszystkich dwunastu dźwięków, a muzycy wykonują swoje partie z pewną swobodą w zakresie rytmu i grają niezależnie od pozostałych – kompozycją rządzą dwunastodźwiękowa harmonika i aleatoryzm kontrolowany. Lutosławski dołączył do nich nowy wynalazek, opierając *Kwartet* na planie formy dwuczęściowej, który stosował, czasem w zakamuflowanej postaci, wyjątkowo chętnie. Plan przewidywał, że część pierwsza będzie złożona z luźno powiązanych epizodów o niezdecydowanym charakterze; zadaniem drugiej miało być utrzymanie słuchacza w ciągłym napięciu i doprowadzenie przebiegu do głównej kulminacji. Tak właśnie mają się do siebie dwie części *Kwartetu*: *Wstępna* i *Główna*.

Pierwsza z nich obejmuje kilka zróżnicowanych epizodów, rozdzielonych powracającym sygnałem – pojedynczym dźwiękiem C, powtarzanim wielokrotnie w różnych rejestrach przez wszystkie instrumenty. Kolejne powtórzenia tego wątku w ramach *Części wstępnej* są coraz bardziej rozbudowane. Wystąpienia sygnału pozwalają zorientować się łatwo w przebiegu utworu i jednocześnie hamują rozwój zdarzeń (zgodnie charakterem wstępu w ramach formy dwuczęściowej). Słuchacz przyzwyczaja się do „przerywnika” i wkrótce zaczyna czekać na jego kolejne wystąpienia. Gra z tym oczekiwaniem wypełnia *Część główną* dzieła.

Z jej początkiem uporczywy sygnał zanika – epizody przechodzą jedne w drugie bez jego pośrednictwa. Ich bardziej zdecydowany charakter i brak owej „interpunkcji” dają do zrozumienia, że utwór wszedł w zasadniczą fazę swego rozwoju. Brzmienia i nastroje zmieniają się w coraz szybszym tempie. Sygnał powraca nagle w mocno zmienionej postaci – zamiast powtarzanego dźwięku C rozbrzmiewa seria dysonansowych akordów *pizzicato*. Ten niespodziewany powrót otwiera najważniejszą fazę *Kwartetu*. Po kulminacji pojawia się tajemniczy chorał w czterogłosie i dłuższy epizod pełen „westchnień” – opadających glissand. Utwór kończy się tak, jak się zaczął – grą pojedynczych dźwięków i krótkich motywów. (mk)

2.

Kwartet Śląski

istnieje nieprzerwanie od 1978 roku. Doskonalił swoje umiejętności na kursach mistrzowskich prowadzonych przez artystów takich kwartetów jak LaSalle, Amadeus, Juilliard, Kwartet Smetany czy Kwartet Albana Berga.

Repertuar Kwartetu Śląskiego to ponad 400 utworów kameralnych, z czego około 300 to literatura XX i XXI wieku. Śląscy kameraliści dokonali ponad 100 prawykonania kwartetów smyczkowych kompozytorów polskich i obcych, z czego znaczna część jest im dedykowana.

Zespół koncertował w większości krajów europejskich oraz USA, Kanadzie, Meksyku, Japonii, Hong Kongu i Korei Południowej. Występował w tak renomowanych salach koncertowych jak Concertgebouw w Amsterdamie, Konzerthaus w Wiedniu, De Singel w Antwerpii, Schauspielhaus w Berlinie, Tivoli w Kopenhadze, Salle Pleyel w Paryżu, Carnegie Hall w Nowym Jorku, Jordan Hall w Bostonie, Hoam Art Hall w Seulu czy Bellas Artes w Mexico City.

Oprócz występów estradowych, Kwartet Śląski z powodzeniem nagrywa muzykę różnych epok, koncentrując się na muzyce polskiej ostatniego trzydziestolecia. Dyskografia zespołu liczy obecnie blisko 40 albumów wydanych przez takie wytwórnie jak ECM, EMI Polska, Olympia, CD Accord czy Radio

Katowice. Trzy z nich otrzymały nagrodę muzyczną "Fryderyk" za najlepsze nagranie muzyki kameralnej.

Kwartet Śląski jest także laureatem wielu nagród oraz odznaczeń. Do najważniejszych należą: Złoty Krzyż Zasługi (1999), Złoty Orfeusz za najlepsze wykonanie utworu polskiego kompozytora podczas festiwalu Warszawska Jesień (2002), Złota Odznaka Honorowa za zasługi dla Województwa Śląskiego (2005), odznaka „Zasłużony Kulturze - Gloria Artis” (2008), Nagroda Radia Katowice im. S. Ligonia (2008).

Od 1993 r. zespół jest organizatorem Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Kameralnej „Kwartet Śląski i jego goście”. Co roku w ramach tej imprezy odbywają się koncerty z udziałem zaproszonych instrumentalistów, wokalistów lub zespołów, które razem z Kwartetem Śląskim prezentują publiczności najciekawsze utwory kameralne.

Od 2005 roku mecenasem zespołu jest Samorząd Miasta Gliwice, zaś Gliwicki Teatr Muzyczny - partnerem wspólnych projektów

Niedziela 5 lutego 2017 19.00

Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego
ul. Z. Modzelewskiego 59

Witold Lutosławski (1913–1994)

Lullaby for Anne-Sophie

na skrzypce i fortepian (1989)

2'

Karol Szymanowski (1882–1937)

Berceuse d'Aïtacho Enia

na skrzypce i fortepian op. 52 (1925)

5'

Rymy dziecięce. Dwadzieścia piosenek dla dzieci

na głos i fortepian

do słów Kazimiery Iłłakowiczówny op. 49 (1923), wybór

19'

nr 1: *Przed zaśnięciem*

nr 2: *Jak się najlepiej opędzać od szerszenia*

nr 3: *Mieszkanie*

nr 5: *Gwiazdka*

nr 6: *Ślub królewny*

nr 7: *Trzmiel i żuk*

nr 8: *Święta Krystyna*

nr 11: *Gil i sroka*

nr 14: *Kołysanka Krzysi*

nr 15: *Kot*

nr 16: *Kołysanka lalki*

nr 17: *Myszy*

nr 20: *Nikczemny szpak*

Witold Lutosławski

Pięć pieśni

na głos żeński i fortepian

do słów Kazimiery Iłłakowiczówny (1957)

11'

Morze

Wiatr

Zima

Rycerze

Dzwony cerkiewne

3.

Karol Szymanowski

Trzy kaprysy Paganiniego

na skrzypce i fortepian op. 40 (1918)

7'

nr 3: *XXIV Kaprys a-moll*

Witold Lutosławski

Wariacje na temat Paganiniego

na 2 fortepiany (1941)

7'

[przerwa]

Karol Szymanowski

Mity. Trzy poematy

na skrzypce i fortepian op. 30 (1915)

20'

Źródło Aretuzy

Narcyz

Driady i Pan

Witold Lutosławski

Partita

na skrzypce i fortepian (1984)

18'

Allegro giusto

Ad libitum

Largo

Ad libitum

Presto

Joanna Freszel - sopran

Mariusz Rutkowski - fortepian

Katarzyna Krzyżanowska - mezzosopran

Łukasz Chrzęszczyk - fortepian

Tanja Becker-Bender - skrzypce

Péter Nagy - fortepian

Ravel Piano Duo:

Agnieszka Kozło, Katarzyna Ewa Sokołowska - fortepiany

Zjawisko formy dwuczęściowej w twórczości Witolda Lutosławskiego (najpełniej objawiającej się w *II Symfonii*:

3.

cz. I *Hésitant*, cz. II *Direct*) omawiane było przez muzykologów na tyle często, że w badaniach nad twórczością kompozytora hasło dwuczęściowości stało się stereotypem i słowem-wytrychem. Forma ta przeniknęła tymczasem nieoczekiwanie do programu dzisiejszego koncertu, w którym każdemu utworowi Lutosławskiego odpowiada „równoległy” utwór Karola Szymanowskiego, tworząc dwoisty porządek: dwie kołysanki, dwa cykle pieśni do słów Kazimierzy Młakowiczówny, dwa opracowania kaprysów Niccolò Paganiniego i wreszcie dwa arcydzieła wiolinistyki. Na dodatek wszystkie te pary połączono klamrą duetów kompozytor–wykonawca: wszak utwory skrzypcowe Szymanowskiego kojarzą się silnie z postacią Pawła Kochańskiego, podobnie jak muzyka skrzypcowa Lutosławskiego – z osobą Anne-Sophie Mutter. W tle zaś kryje się jeszcze fortepianowy duet Lutosławski–Panufnik, do którego repertuaru należały *Wariacje na temat Paganiniego*. (ks)

Lullaby for Anne-Sophie jest śladem przyjaźni jaka połączyła Lutosławskiego i Anne-Sophie Mutter. Utwór powstał z okazji ślubu skrzypaczki, a charakterem i tytułem nawiązuje do kłopotów z bezsennością, na które skarżyła się kompozytorowi.

Dźwiękowa treść *Kołysanki* jest niezwykle prosta. Na tle kołyszącego akompaniamentu rozbrzmiewa w skrzypcach liryczna melodia, o charakterze raczej deklamacyjnym niż kantylenowym. Kiedy zaczyna piąć się w górę, dotychczasowa figura fortepianu ustępuje miejsca akordom. To one towarzyszą melodii w kluczowym punkcie utworu i same ustępują z kolei wcześniejszej figurze, gdy linia skrzypiec sięga najniższych dźwięków instrumentu. Utwór jest modelowym przykładem gry tzw. „cienkich faktur” – układów, które Lutosławski stosował począwszy od *Epitafium* (1979) i rozwijał w swej późnej twórczości. (mk)

W lipcu 1925 roku Karol Szymanowski przebywał razem z Pawłem i Zofią Kochańskimi w Saint-Jean-de-Luz w Kraju Basków, dokąd zaprosiła go właścicielka willi Aïtacho Enia – Dorothy Jordan-Robinson, amerykańska mecenaska kompozytora. Szymanowski cenił sobie spokój tego miejsca oraz wycieczki w góry limuzyną pani Robinson. Pamiątką po tych wakacjach pozostały dwa *opus* Szymanowskiego: *Pieśni baskijskie* op. 44 (zaginione) oraz ***Berceuse d’Aïtacho Enia* op. 52** na skrzypce i fortepian, rezultat współpracy z Pawłem Kochańskim.

Kołysankowy charakter utworu tworzą: powtarzany jambiczny motyw akompaniamentu oraz profil melodii, krążącej w sekundowych odchyleniach wokół dźwięków centralnych. Delikatne brzmienie skrzypiec z tłumikiem oraz powolne tempo dodatkowo łagodzą nastrój kompozycji. Ulega on pewnemu ożywieniu w rozbrzmiewającej trylami części środkowej, lecz inicjalny temat powraca, ujęty jeszcze delikatniej niż poprzednio – w postaci skrzypcowych flazoletów. Chorałowa koda zdaje się sugerować pewne ciężenia tonalne, ale

to tylko złudzenie: kompozytor kończy utwór kadencją dorycką rozwiązującą się na pustą kwintę *d-a*, dając znak, że wpisana przy kluczu tonacja *D-dur* nie ma w utworze większego znaczenia.

Cykl dwudziestu pieśni (a właściwie piosenek) Szymanowskiego do słów Kazimierzy Iłakowiczówny, zatytułowanych **Rymy dziecięce** (op. 49, 1925), został poświęcony „pamięci Alusi”: zmarłej w styczniu tego roku córki Stanisławy Szymanowskiej, siostry i głównej wykonawczynie utworów wokalnych kompozytora. Sama Szymanowska w ten sposób wypowiedziała się o wykonywaniu tych utworów: „Trzeba zapomnieć na tę chwilę, że jest się śpiewaczką, opanować ambicję «pięknego śpiewania», zapomnieć o szablonowej rutynie swej emisji głosowej, trzeba «chcieć» przebyć te chwile w dziecięcym pokoju i starać się w miarę możliwości śpiewać tak, jak śpiewają małe dzieci”. W istocie: kompozytor, podążając za dziecięcą naiwnością tekstów Iłakowiczówny, skomponował pieśni oparte na prostej deklamacyjności, układach równych wartości rytmicznych, wąskozakresowych melodiach i licznych powtórzeniach. Akcenty prozodyczne położone umyślnie w złych miejscach dodatkowo podkreślają nawiązanie do nieskładnej jeszcze mowy dziecięcej. Wobec uproszczenia partii wokalne, treść wierszy zilustrowana zostaje w partii fortepianu. Można w niej usłyszeć świergoczącego wróbla, natarczywego szerszenia, szczekającego psa, brzęczącego trzmiela, krzykliwą srokę, starą krowę, rozbiegane myszy i spracowanego konia. Niektóre części cyklu jak *Ślub królowny* (nr 6) czy *Nikczemny szpak* (nr 20) kompozytor ukształtował wręcz jako scenki, w których metrum, tempo i charakter zmieniają się kilkakrotnie dla jak najlepszego zobrazowania tekstu. Pomimo „dziecięcego” charakteru cyklu, Szymanowski unika prostych zwrotów tonalnych, eksponując raczej modalność oraz pochodny paralelne, które ujawniają się szczególnie wyraźnie w ascetycznej, na kwartowo-kwintowych modalizmach opartej pieśni *Święta Krystyna* (nr 8). Często wykorzystywane przez kompozytora puste basowe kwinty, a także – jak w pieśni *Mieszkanie* (nr 3) – obecność mazurowego rytmu i skali góralskiej, wskazują na związki cyklu z muzyką ludową i zapowiadają kolejne opus: *Dwadzieścia mazurków* na fortepian z lat 1924–1925. (ks)

Pięć pieśni do słów Kazimierzy Iłakowiczówny to kolejny rezultat eksperymentów Lutosławskiego rozpoczętych pod koniec lat 40. Po skomponowaniu *Uwertury* smyczkowej kompozytor zmienił kierunek swych prób: zaczął badać struktury złożone ze wszystkich wysokości jakie daje rozbiecie oktawy na dwanaście równych części. W *Pięciu pieśniach* Lutosławski testował muzyczną przydatność takich właśnie formacji, czyli dwunastodźwięków. Czytelności testu służą doskonale (wybrane właśnie w tym celu): prosta faktura (melodia z akompaniamentem) i zwarte, nieskomplikowane teksty (z cyklu Iłakowiczówny *Rymy dziecięce*, który oczarował wcześniej Szymanowskiego). Kompozytor oddaje się też subtelnej grze – stara się zilustrować muzyką kolejne

3.

obrazy przywoływane w wierszach poetki; podobnie postępował wcześniej, komponując piosenki dla dzieci, i później – pisząc *Śpiewokwiaty i Śpiewobajki*. Śledzenie gry z tekstem to świetna zabawa dla każdego uważnego słuchacza. Muzyka pieśni I (*Morze*) nabiera dodatkowego uroku, jeśli uświadomić sobie, że kołyszący akompaniament ilustruje falowanie wód, a zwiększający się ambitus dwunastodźwięków – ich rozległość i głębię. Podobnie w przypadku pieśni V – wiersz *Dzwony cerkiewne* przywołuje dwa odmienne obrazy, co odzwierciedla się w planie muzycznym. Wizji dzwonów, „które są śpiewne”, towarzyszy dwunastodźwięk o łagodnym, eufonicznym brzmieniu; gdy mowa zaś o dzwonach, „które są gniewne”, układ dwunastu dźwięków brzmi agresywnie i silnie kontrastuje z poprzednim. (mk)

Szymanowski skomponował **Trzy kaprysy Paganiniego op. 40** w roku 1918, w Elizawetgradzie, na potrzeby odbywających się tam koncertów kameralnych. Słowo „skomponował” jest tu całkiem na miejscu, mimo że chodzi tylko o dopisanie fortepianowego akompaniamentu do już istniejących utworów na skrzypce solo: kaprysów op. 1 Niccolò Paganiniego (nr 20: *D-dur*, nr 21 *E-dur*, nr 24: *a-moll*). Choć opracowania te mają charakter użytkowy, kompozytor nie ograniczył się do prostej harmonizacji oryginału (jak miało to miejsce w przypadku popularnych transkrypcji autorstwa Fritza Kreislera czy Ferdinanda Davida). Szymanowski nie starał się w swojej pracy o dochowanie wierności stylowi oryginału. Usunął niektóre jego fragmenty, a w akompaniamencie wprowadził paralelizmy, nuty pedałowe i silną chromatyzację, przez co tonalność muzyki Paganiniego została znacznie osłabiona. Ingerencje kompozytora zaszły najdalej w trzeciej części cyklu – opracowaniu słynnego tematu z wariacjami czyli *XXIV Kaprysu a-moll*. Aby utworzyć następstwo zmiennych temp, Szymanowski poprzestawiał kolejność wariacji, modyfikując także ich charakter. Bogactwo harmoniczne i fakturalne transkrypcji sprawia, że pierwowzór przestaje być wyraźnie uchwytny, a utwór jawi się jako oryginalne dzieło Szymanowskiego. Współbrzmienia towarzyszące ekspozycji tematu – rozrzucone po całej klawiaturze – każą się zastanowić, czy aby nie na tym opracowaniu wzorował się Lutosławski, tworząc w latach okupacji swoje *Wariacje na temat Paganiniego*? (ks)

Lata okupacji Witold Lutosławski spędził w Warszawie, gdzie zarabiał na życie jako pianista. Początkowo występował sam, później – w duecie fortepianowym z Andrzejem Panufnikiem. Repertuar duetu obejmował głównie transkrypcje znanych utworów symfonicznych oraz improwizacje. W roku 1941, idąc za radą jednego z kolegów-muzyków, Lutosławski napisał **Wariacje na temat Paganiniego** na 2 fortepiany – parafrazę popularnego *Kaprysu a-moll* op. 1 nr 24 włoskiego wirtuoza.

Wariacje są w istocie właśnie parafrazą, nie zaś samodzielną kompozycją, taką jak choćby *Rapsodia na temat Paganiniego* Sergiusza Rachmaninowa czy osnute na tym samym temacie *Wariacje* Borisa Blachera. Tematowi *Kaprysu* nie

3 towarzyszą tu bowiem jego rozwinięcia stworzone przez Lutosławskiego, lecz te, które składają się na oryginalny utwór, parafraza polega zaś na ich odpowiednim przekomponowaniu (podobnie pomyślane jest opracowanie z op. 40 Karola Szymanowskiego).

Lutosławski znacznie wzbogacił pierwowzór pod względem harmoniki i faktury. Powstała kompozycja o pikantnym brzmieniu – prawdziwy fajerwerk pianistycznej i kompozytorskiej wirtuozerii. Taką muzykę skomponowałby Paganini, gdyby dane mu było żyć w czasach Bartóka i Szymanowskiego, została pianistą, a przede wszystkim – twórcą o talencie Lutosławskiego. (mk)

Mity. Trzy poematy na skrzypce i fortepian op. 30 należą – obok *Koncertu skrzypcowego* i *Sonaty d-moll* na skrzypce i fortepian – do najznakomitszych owoców długoletniej współpracy Karola Szymanowskiego z Pawłem Kochańskim. Skomponowane w roku 1915 *Mity* adaptują na grunt muzyki skrzypcowej język muzyczny wypracowany wcześniej przez Szymanowskiego w jego fortepianowych *Metopach* op. 29. Kompozytor porzuca w tych dziełach tonalność, a najważniejszym aspektem jego kompozycji staje się barwa. Do licznych i oryginalnych efektów brzmieniowych wykorzystanych w *Mitach* należą: podwójne tryle, glissanda, flażolety, glissanda flażoletowe, tremolo połączone z glissandem, gra *sul ponticello* i *sul tasto*, a nawet ćwierćtony. Nagromadzenie ozdobników sprawia, że tracą one swoją funkcję ornamentacyjną i stają się właściwą materią utworów. Niesamowite brzmienie kompozycji odwzorowuje fantastyczny nastrój historii z *Metamorfoz* Owidiusza, które stały się „fabularną” podstawą tryptyku. W *Źródle Aretuzy* rozmigotany szesnastkowy akompaniament fortepianu brzmi jak delikatny szmer tytułowego źródła, a pojawiające się na tym tle arpeggia rozbłyskują niczym refleksy światła na wodzie. W środkowym odcinku muzyka powoli wspina się w górę skali dynamicznej, by osiągnąć kulminację na gwałtownym i głośnym (*sfff*) akordzie granym *pizzicato*. Powrót początkowej figury akompaniamentu sugeruje, że w tym oto dramatycznym momencie dokonała się owidiuszowska przemiana. Drugi z poematów, *Narcyz*, jest pod względem formy jeszcze bardziej wyrafinowany. Trzy tematy utworu wchodzą we wzajemne relacje niczym postaci dramatu, co słyhać szczególnie wyraźnie, gdy obsesyjne przetworzenie tematu pierwszego zostaje przerwane zaskakującą reprzyką drugiego – i w zakończeniu, gdzie splatają się ze sobą wszystkie trzy główne myśli. Końcowa część cyklu, *Driady i Pan*, jest z pewnością najbardziej wirtuozowską i oryginalną brzmieniowo – począwszy od otwierających ją ćwierćtonowych oscylacji wokół dźwięku d¹. Sam kompozytor dopuszczał anegdotyczne słuchanie utworu: jako opowieści o przerywanej przez bożka Pana zabawie leśnych driad. Choć szczegóły tej interpretacji zależą od indywidualnej wyobraźni słuchacza, jedno jest pewne: we flażoletowej melodii skrzypiec zakłęty jest głos Syrinx – nimfy przemienionej w trzcinę, z której Pan zbudował swoją fletnię. (ks)

3.

Z biegiem lat Witold Lutosławski pracował coraz wydajniej. W czasach *Muzyki żałobnej* (i długo potem) napisanie dwudziestominutowej kompozycji zabierało mu około dwóch lat, potem jednak okres pracy znacznie się skrócił: jeden ze swych najważniejszych utworów, **Partię na skrzypce i fortepian**, Lutosławski stworzył w ciągu kilku zaledwie tygodni. Tempo pracy mógł zwiększyć dzięki odkryciu (pod koniec lat 70.) sposobów komponowania, które – jak mówił – pozwalały mu „nie myśleć o każdej pojedynczej nucie, ale po prostu pisać muzykę”. Styl Lutosławskiego wzbogacił się wtedy o pewne zasadnicze elementy. Dwa z nich – klarowna „cienkość” faktury i ekspresyjna melodyka – stanowią o uroku *Partity*.

Utwór składa się z pięciu części. Właściwą treść muzyczną niosą segmenty nieparzyste, pozostałym przypada rola łączników. Migotliwe brzmienie tych ostatnich wynika z użycia techniki aleatorycznej (gry *ad libitum*). Ten sposób koordynacji partii nie występuje w częściach nieparzystych – jedynym wyjątkiem jest kulminacyjny odcinek finału. Części skrajne (*Allegro giusto*, *Presto*) charakteryzuje szybkie tempo i motoryczny ruch, nasuwający skojarzenia z muzyką baroku. Ostro kontrastuje z nimi środkowe *Largo*, najważniejsza i najbardziej poruszająca część utworu. Otwiera ją liryczny temat, którą skrzypce prowadzą ponad pulsującymi akordami fortepianu. Zmianę nastroju wnosi drugi odcinek, inspirowany śpiewem ptaków. Powrót temat prowadzi do ekstatycznej kulminacji; jej temperatura emocjonalna (choć może nie styl) przywodzi na myśl muzykę Albana Berga i Karola Szymanowskiego. Z twórczością tego ostatniego łączy *Partię* jeszcze jedno: „fłażoletowa ligawka Pana” w finale utworu, zapożyczona z *Mitów* Szymanowskiego, których partię fortepianową Lutosławski sam w młodości wykonywał. (mk)

Joanna Freszel

ukończyła Wydział Wokalny Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie Jadwigi Rappé (2012) i Studium Pieśni w tej uczelni (2013).

Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2010, 2011), programów „Pro Polonia” (2011), ISA (2012) i „Młoda Polska” (2014), dwukrotnie nominowana do Paszportu „Polityki” (2010, 2012), odznaczona medalem „Magna cum Laude” dla najlepszego

absolwenta Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina (2013).

Zdobyła wiele nagród w konkursach ogólnopolskich i międzynarodowych, m.in. II nagrodę w Konkursie im. Haliny Halskiej (Wrocław, 2009), III nagrodę i nagrodę specjalną w Konkursie im. Karola Szymanowskiego (Łódź, 2009), I nagrodę II edycji Letniej Akademii Śpiewu (Sopot, 2010), I nagrodę i trzy nagrody specjalne w Konkursie im. Józefy, Edwarda i Jana Reszków (Częstochowa, 2011), nagrodę specjalną

w Międzynarodowym Konkursie „Belvedere” im. Hansa Gabora (Wiedeń, 2011) oraz I nagrodę (Giuseppe Sinopoli Award) wraz ze Specjalną Nagrodą Opery we Frankfurcie na Opera Voice Competition Isa 12. Jest finalistką Viotti Competition (Vercelli, Włochy, 2012).

Nagrała muzykę do polskich filmów, takich jak *Gwiazda Kopernika*, *Joanna*, *Jan Paweł II*, *1920 Bitwa Warszawska*.

Artystka koncertuje w kraju i za granicą. Występowała w siedzibie UNESCO

w Paryżu i sali koncertowej Megaron w Atenach. Współpracowała z wieloma orkiestrami i zespołami, m.in. z Österreichisches Ensemble für Neue Musik, Orkiestrami Filharmonii we Lwowie i Odessie, Polską Orkiestrą Sinfonia Iuventus, AUKSO, *Capella Bydgosiensis*. Specjalizuje się w wykonawstwie muzyki współczesnej. Z powodzeniem wykonuje też dzieła innych epok. Ma w repertuarze partie z oper Wolfganga Amadeusa Mozarta, Giacomo Pucciniego i Jeana-Philippe'a Rameau.

W 2006 roku z wyróżnieniem obroniła dyplom mgr inż. Ochrony Środowiska w SGGW w Warszawie.

Mariusz

Rutkowski, absolwent Akademii Muzycznej im. F. Chopina w klasie M. Szraiber (fortepian) oraz M. Nosowskiej (kameralistyka). Laureat wielu konkursów z zakresu kameralistyki fortepianowej, m.in. Nagrody Polskiego Radia im. J. Lefelda na Konkursie im. I. J. Paderewskiego (Bydgoszcz - 1999, 2006) oraz nagrody dla najlepszego pianisty na Międzynarodowym Konkursie im. St. Moniuszki (Warszawa, 2001).

Występował w najważniejszych salach koncertowych w kraju i za granicą (Rosja, Stany Zjednoczone, Ukraina, Niemcy, Czechy, Włochy, Szwecja, Belgia, Holandia, Szwajcaria). Brał udział w festiwalach m.in. Wratislavia Cantans,

Festiwal w Łańcutcie, Festiwal Witolda Lutosławskiego „Łańcuch” (Warszawa), Festiwal Hoffmanowski (Poznań), Festiwal Beethovenowski (Głogówek) i innych. Koncertował z wybitnymi solistami: Wandą Polańską, Jadwigą Rappę, Urszulą Kryger, Stefanią Toczyską, Jadwigą Kotnowską, Barbarą Kubiak, Jadwigą Teresą Stępień, Iriną Zakyan, Patrycją Piekutowską, Bogdanem Paprockim, Jerzym Artyszem, Leonardem Andrzejem Mrozem, Adamem Kruszewskim, Jarosławem Brękiem, Bartłomiejem Niziołem. Jest założycielem Tria im. E. T. A. Hoffmana.

Współpracuje z reżyserami, aktorami i choreografami w realizacjach spektakli teatralnych (Krystyna Janda - „Śladami Callas”, Anna Seniuk - „Noc z Szekspirem”, Barbara Wachowicz - „Wieczór z Mickiewiczem”, Henryk Konwiński - „Nokturn i Tarantela” oraz „Karłowicz: Pieśni”, Emil Wesolowski - „Wieczór Karłowicza”, Barbara Gołaska - „Mity”, Beata Wrzosek - „Szymanowski: Fantazja i Narcyz”, „IV Symfonia”, Hanna Chojnacka - „Mickiewicz w pieśni” i „Lorca. Crumb. Inspiracje”).

Uczestniczy w prawykonaniach i wykonaniach utworów współczesnych (Maciej Małecki, Mikołaj Górecki, Anna Jastrzębska). Współpracuje z Filharmonią im. R. Traugutta (Letni Festiwal Pieśni Polskiej, Festiwal Pieśni Europejskiej, Wieczory z Poezją). Przez 10 lat był wykładowcą Akademii Muzycznej im. F. Chopina

w Warszawie (współpracował m.in. z wybitną artystką i pedagogiem Haliwą Słonicką), w latach 2007-2009 pełnił funkcję kierownika wokalnego Teatru Wielkiego im. St. Moniuszki w Poznaniu.

Nagrywa dla Polskiego Radia, Telewizji Polskiej oraz firmy fonograficznej DUX.

Jest laureatem nagród: „Fryderyk” 2006 za nagranie *Pieśni* Żeleńskiego (z J. Rappę), Prix Spéciale du Disque Lyrique (Paryż) oraz nagrody telewizyjnej Arte. Był trzykrotnie nominowany do Nagrody „Fryderyk”: w 2007 - za pierwszą w historii fonografii rejestrację wszystkich pieśni Paderewskiego (z A. Radziejewską), w 2008 - za nagranie *Pieśni* Szymanowskiego (z A. Radziejewską) i w 2009 - za płytę *Fantaisie* (z A. Igras-Sawicką). Nagrał wiele programów telewizyjnych, w tym 15 odcinków cyklu „Wokół wielkiej sceny” dla TVP 1.

Obecnie pracuje nad płytą z utworami kameralnymi Bohuslava Martinů wraz z Agatą Igras-Sawicką, Bartłomiejem Niziołem i Marcinem Zdunikiem.

Katarzyna

Krzyżanowska ukończyła z wyróżnieniem Wydział Wokalny Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie prof. Jadwigi Rappé. Równoległe zdobyła dyplom na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Brała udział w kursach mistrzowskich prowadzonych



przez Ileanę Cotrubas, Ursulę Filge i Ryszarda Karczykowskiego. Obecnie umiejętności wokalne doskonali pod kierunkiem Zofii Witkowskiej.

Jest solistką Warszawskiej Opery Kameralnej, w której zadebiutowała w 2008 roku w partii Isaury w *Tankredzie* G. Rossiniego. W swoim repertuarze ma również inne role operowe: Sekstusa w *Łaskawości Tytusa* W.A. Mozarta, Baby-Turka w *Żywocie rozpusznika* I. Strawińskiego, II i III Damy w *Czarodziejskim flecie*, Ciny w *Lucio Silla*, Dorabelli w *Cosi fan tutte* i Cherubina w *Weselu Figara* W. A. Mozarta, Ernesta w *Il Mondo della luna* J. Haydna, Łucji w *Zamku na Czorsztynie* K. Kurpińskiego oraz Paquette w *Kandydzie* L. Bernsteina, .

Często występuje w repertuarze oratoryjno-kantatowym. Partie solowe wykonywała w następujących dziełach: *Pasji wg św. Mateusza* oraz *Magnificat* J. S. Bacha, *Glorii* A. Vivaldiego, *Stabat Mater* G. B. Pergolesiego, *Theresienmesse* J. Haydna, *Mszy c-moll*, *Mszy koronacyjnej*, *Requiem* oraz *Vesperae* W. A. Mozarta, *Petite messe solennelle* G. Rossiniego, *IX Symfonii* L. van Beethovena. Na swoim koncie ma również unikatowe dzieła oratoryjne: *Pasję wg św. Mateusza* K. Knittla (prawykonanie) oraz *Credo* Henriego Seroki, a także nagrania Zbiorów Jasnogórskich.

Brała udział w tournées Warszawskiej Opery Kameralnej po Japonii,

Hiszpanii, Francji i Szwajcarii. W kraju współpracowała z filharmoniami: Bałtycką, Świętokrzyską, Podkarpacką i Kaliską, ponadto uczestniczyła w projektach edukacyjnych koordynowanych przez Estradę Kameralną Filharmonii Narodowej. Koncertowała pod batutą takich dyrygentów jak: Łukasz Borowicz, Tomasz Bugaj, Kai Bumann, Agnieszka Duczmal, Paweł Kotla, Charles Olivieri-Munroe i Ruben Silva.

W swoim dorobku ma również udział w festiwalach: „Warszawska Jesień”, Beethovenowskim, *Gaude Mater*, oraz Festiwalu Pasyjnym „Crucifixus est” organizowanym przez Filharmonię im. R. Traugutta. Od kilku lat jest solistką Festiwalu Mozartowskiego przygotowywanego przez Warszawską Operę Kameralną.

Łukasz Chrzęszczyk w 2014 roku ukończył studia magisterskie w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w klasach fortepianu Piotra Palecznego oraz kameralistyki fortepianowej prof. Mai Nosowskiej. Obecnie pracuje na stanowisku asystenta w Katedrze Kameralistyki Fortepianowej UMFC, jest również doktorantem uczelni.

Jest laureatem konkursów i festiwalu o zasięgu ogólnopolskim oraz międzynarodowym, takich jak: Estrada Młodych Festiwalu Pianistyki Polskiej w Słupsku (tytuł laureata Festiwalu oraz nagroda specjalna Stowarzyszenia im. K. Komedy dla osobowości artystycznej Estrady, 2014) Ogólnopolski

Konkurs im. F. Chopina (organizowany przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2011), Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny European Piano Teachers Association w Krakowie (2009), Międzynarodowy Konkursu Pianistyczny im. Jana Sebastiana Bacha w Gorzowie Wielkopolskim (2008) i wielu innych. Jako aktywny kameralista ma na swoim koncie również szereg sukcesów zespołowych, wśród których warto wymienić I nagrodę, Grand Prix i nagrody specjalne za najlepsze wykonania dzieł Beethovena i Pendereckiego na I Międzynarodowym Konkursie Muzyki Kameralnej w Luśławicach (2015), III nagrodę XVII Międzynarodowego Konkursu Muzyki Kameralnej im. Kiejstuta i Grażyny Bacewiczów w Łodzi (2013), Nagrodę Rektorów Polskich Uczelni Muzycznych Festiwalu Sztuki Młodych w Poznaniu (2012) i wyróżnienie Międzynarodowego Konkursu Muzyki Kameralnej im. Johanna Brahmsa (2012), oraz I nagrodę, Nagrodę Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej i Nagrodę Specjalną Polskiego Radia I Konkursu Duetów z Fortepianem w Warszawie (2012).

Występował w większości krajów Europy, uczestnicząc w festiwalach takich, jak Monteleon Festival w Leon (Hiszpania), Musica in Collina w Lapedonie (Włochy) czy Międzynarodowy Festiwal Chopinowski w Dusznikach-Zdroju. W czerwcu 2014 zadebiutował jako solista z towarzyszeniem orkiestry

Filharmonii Narodowej; towarzyszyły mu również m.in. orkiestry: Filharmonii Świętokrzyskiej, Filharmonii Rzeszowskiej, symfonicznej UMFC i szwajcarskiej Jugendorchester „Il Mosaico”, prowadzone przez znakomitych dyrygentów, takich jak: Michał Klauza, Wojciech Rodek, Tomasz Chmiel, Sławomir Chrzanowski, Hermann Ostendarp, Monika Wolińska. W ramach kursów mistrzowskich miał okazję współpracować z wybitnymi pedagogami: Joaquinem Achucarro, Eugenem Indijc, Olegiem Meisenbergiem, Mattim Raekkalio, Katarzyną Popową-Zydroń i in. W swoim dorobku fonograficznym ma m.in. nagrania dla polskiego i hiszpańskiego radia, a także zrealizowaną z zespołem Aperto Trio płytę z kompozycjami Maurice'a Ravela i Andrzeja Panufnika.

Jest stypendystą Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego, Rektora UMFC, Société Générale i Towarzystwa im. Teodora Leszetyckiego, a także laureatem nagród ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, prezydenta miasta Kielce i marszałka województwa świętokrzyskiego. W 2013 roku otrzymał stypendium w ramach prowadzonego przez Narodowe Centrum Kultury programu MKiDN „Młoda Polska”.

Tanja Becker-

-Bender urodziła się w Stuttgarcie. Czołowe nagrody na międzynarodowych konkursach skrzypcowych w Genewie, Brukseli, Tokio,

Houston, Gorizii i Genui były początkiem jej spektakularnej kariery. Występowała z czołowymi orkiestrami (Tokyo Philharmonic, Jerusalem Symphony, Yomiuri Nippon Symphony, Houston Symphony, the Orchestre de la Suisse Romande, Radio Symphony Orchestra Stuttgart, Konzerthausorchester Berlin, Deutsche Radio Philharmonie) pod batutą takich dyrygentów jak Kurt Masur, Gerd Albrecht, Fabio Luisi, Hartmut Haenchen, Uri Segal, Günter Herbig oraz Lothar Zagrosek. Ma na swoim koncie także koncerty z wrocławskim zespołem Leopoldinum oraz orkiestrami kameralnymi w Wiedniu, Zurichu, i Pradze.

Nagrania Tanji Becker-Bender dla firm Hyperion i SWR Music (*Kaprysy Paganiniego*, utwory na skrzypce i fortepian Schulhoffa i Respighiego, koncerty Regera, Busoniego i Straussa, sonaty na skrzypce i fortepian Hindemitha oraz utwory na skrzypce Bartóka) otrzymały wiele nagród międzynarodowych magazynów muzycznych. Muzyka współczesna zajmuje ważne miejsce w jej karierze. Współpracuje z wieloma kompozytorami (m.in. z Peterem Ruzick  i Crist balem Halffterem), dała światowe prawykonania utworów Alexandra Goehra, Rolfa Hempela, Benedicta Masona i Gabriela Iranyi.

Tanja Becker-Bender jest także pedagogiem. W 2006 roku objęła stanowisko profesora muzyki w Saarbrücken oraz w Hamburgu (od 2009). Jej

poprzednikiem w Saarbrücken był Maxim Vengerov. Wielu jej studentów zdobyło nagrody na konkursach w Brukseli, Augsburgu, Gorizii i Hamburgu oraz gra w czołowych orkiestrach europejskich.

Péter Nagy

urodził się w 1960 roku. Od najmłodszych lat wykazywał nieprzeciętne zdolności muzyczne i już mając osiem lat został przyjęty do specjalnej szkoły dla utalentowanej młodości przy Akademii Muzycznej im. Franza Liszta w Budapeszcie. W 1971 roku zdobył II Nagrod  na Międzynarodowym Konkursie w Uściu nad Łab  w Czechosłowacji, a w cztery lata później rozpoczął studia w Akademii Muzycznej, które ukończył z wyróżnieniem w 1981 roku. Zdobył I Nagrody na Konkursie Radia Węgierskiego w 1979 otworzyło mu drogę do wspaniałej międzynarodowej kariery.

Péter Nagy występował z koncertami i recitalami w Finlandii, Niemczech, Grecji, krajach b. ZSRR, Francji (w paryskim Luvrze), Londynie (Wigmore Hall), Nowym Jorku, Sydney i wielu miastach Japonii (jako solista z Tokyo Symphony Orchestra i Yomiuri Symphony Orchestra).

Ma na swoim koncie także sukcesy jako kameralista, występując na renomowanych festiwalach w Europie, USA i Japonii z takimi zespołami oraz solistami jak New Zealand String Quartet, Biava String Quartet, Chiara String Quartet, Zoltán Kocsis, László Polg r,

3.

Miklós Perényi, Leonidas Kavakos, Kim Kashkashian, Boris Pergamenschikow, Tanja Becker-Bender, Håkan Rosengren, Ruggiero Ricci, Bruno Giuranna, Frans Helmerson oraz Colin Carr.

Péter Nagy prowadzi też działalność pedagogiczną. Jest profesorem Akademii Liszta w Budapeszcie oraz Hochschule für Musik w Stuttgarcie. Prowadzi kursy mistrzowskie w Hochschule für Musik w Weimarze. W 2001 roku otrzymał prestiżową Nagrodę im. F. Liszta.

Ravel Piano

Duo - Agnieszka Kozłó i Katarzyna Ewa Sokołowska, jeden z czołowych polskich duetów fortepianowych. Kształcił się pod kierunkiem prof. Mai Nosowskiej w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie oraz w klasie mistrzowskiej duetu Hansa-Petera Stenzla i Volkera Stenzla w Hochschule für Musik und Theater Rostock, gdzie w 2005 r. uzyskał dyplom studiów koncertowych (Konzertexam) z najwyższym odznaczeniem. Na artystyczny rozwój zespołu miały wpływ ponadto spotkania z tak wybitnymi artystami jak: Jan Ekier, Alexander Tamir, Bracha Eden, Berndt Goetzke, Leonard Hokanson, Tomasz Herbut oraz członkowie Kwartetu Camerata.

Duet jest laureatem wielu konkursów muzycznych m.in.: Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego w Marcopoulo (III nagroda - I i II nie przyznano), XI Międzynarodowego

Konkursu Duetów Fortepianowych im. F. Schuberta w Jeseniku (I nagroda oraz nagroda specjalna za wykonanie utworu Franciszka Schuberta), Międzynarodowego Konkursu Muzyki XX i XXI wieku im. Valentina Bucchiego w Rzymie (II nagroda).

Artystki prowadzą ożywioną działalność koncertową występując w Polsce i niemal całej Europie. Obszerny repertuar zespołu obejmuje kompozycje na cztery ręce i dwa fortepiany od baroku do czasów obecnych. Duet ma na swoim koncie wiele prawykonań oraz kilka wydawnictw płytowych. Szczególne zainteresowanie muzyką francuską zaowocowało wydaniem płyty z utworami Faurégo, Debussy'ego, Ravela i Poulenca. Kolejna płyta z udziałem duetu, zawierająca utwory Brahmsa na chór kameralny i duet fortepianowy otrzymała w 2005 r. prestiżowe wyróżnienie Polskiej Akademii Fonograficznej „Fryderyk”. W 2012 r. ukazała się płyta z nagraniem *II Symfonii* Pawła Łukaszewskiego. Najnowszą płytę duetu *Polski kalejdoskop* z muzyką polską na 4 ręce uhonorowano nagrodą „Fryderyk 2016”.

Duet był wielokrotnie stypendystą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Fundacji „Zonta International”.

4.

Poniedziałek 6 lutego 2017 19.00

Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego
ul. Z. Modzelewskiego 59

Witold Lutosławski (1913-1994)

Uwertura smyczkowa (1949) 5'

Koncert podwójny

na obój, harfę i orkiestrę kameralną (1980) 19'

Rapsodico. Appassionato

Dolente

Marciale e grottesco

[przerwa]

Igor Strawiński (1882-1971)

Concerto in D na orkiestrę smyczkową (1946) 12'

Vivace

Arioso: Andantino

Rondo: Allegro

Karol Szymanowski (1882-1937)

Mandragora. Pantomima w trzech sprawach

na orkiestrę kameralną do libretta Leona Schillera

i Ryszarda Bolesławskiego op. 43 (1920) 24'

Maksymilian Lipień - obój

Giedrė Šiaulytė - harfa

Orkiestra Kameralna Miasta Tychy AUKSO

Marek Moś - dyrygent

Kompozytorzy XX-wieczni, angażujący się w proces odnowienia języka muzycznego, wchodzili w intensywny dialog z tradycją, która była dla ich działań mniej lub bardziej czytelnym punktem odniesienia. Igor Strawiński - twórca niezmiennie poszukujący nowych środków wyrazu, a jednocześnie bardzo silnie zakorzeniony w muzycznej przeszłości - poświęcił tej kwestii kilka uwag w wykładach wygłoszonych w latach 1939-1940 dla studentów Harvard University, a następnie opublikowanych w zbiorze zatytułowanym *Poetyka muzyczna*. W wykładzie wstępnym stwierdził: „Prawdę mówiąc, byłbym mocno zakłopotany, gdyby mi przyszło podać wam choć jeden fakt z historii sztuki, który można by uznać za rewolucyjny. Sztuka jest z istoty swej konstruktywna. Rewolucja zaś zakłada złamanie równowagi. Kto mówi rewolucja, mówi tym samym - chwilowy chaos. Otóż sztuka jest przeciwieństwem chaosu”⁷. Owo odwoływanie się do historii przez twórców budujących nowe muzyczne style przejawiało się na bardzo różne sposoby. Jednym z podstawowych było sięganie po tradycyjne gatunki muzyczne i wypełnianie ich nową w zakresie techniki treścią. Ten twórczy stosunek do tradycji przyjmował w XX wieku rozmaite postacie, a jedną z nich był styl neoklasyczny, obecny w muzyce Witolda Lutosławskiego i Karola Szymanowskiego oraz wielu innych twórców, z Igiem Strawińskim na czele. (ac)

Z końcem lat 40. Lutosławski rozpoczął prace nad „reformą” swojej muzyki. Styl neoklasyczny, w jakim utrzymane były jego dotychczasowe utwory, przestał być dla kompozytora atrakcyjny - poświęcił się więc eksperymentom. Przedmiotem pierwszych badań stały się ośmiodźwiękowe zestawienia o specyficznej, regularnej strukturze, służące za materiał dla budowania akordów i linii melodycznych. W 1949 roku eksperymenty doprowadziły do powstania **Uwertyury smyczkowej**.

Kompozytor sięgnął tu wprawdzie po konwencjonalny schemat allegro sonatowego, wypełnił go jednak nową treścią, o czym świadczy użycie owych ośmiodźwiękowych grup i nadzwyczajna zwięzłość, chciałoby się rzec: webernowska. Zbity z tropu Grzegorz Fitelberg skwitował dzieło słowami: „Uwertura - to mały człowieczek w spirytusie”.

W toku utworu wydarzenia biegają tak szybko, że słuchacz łatwo traci w nich orientację. Akcja rozpoczyna się od wprowadzenia czteronutowego motywu-motta, który powróci potem wielokrotnie. Pierwszy temat podaje wiolonczela solo na tle altówek i reszty wiolonczel, drugi pojawia się po ruchliwym łączniku, eksponowany przez niemal cały zespół (pauzują wyłącznie kontrabasy). Po prezentacji tematów następuje przetworzenie, a w repryzie obie myśli powracają w odwrotnej kolejności. Całość kończy się potężnym akordem orkiestry, który brzmi jednak bardziej jak zawieszenie akcji niż jej zakończenie. To właśnie odczuli kiedyś słuchacze jednego z wykonan (pod batutą Stanisława

4 Wisłockiego): po ostatnim akordzie zabrakło oklasków; dyrygent „podniósł” więc zespół w kompletnej ciszy i nieco zmieszany opuścił estradę.

Koncert podwójny Lutosławskiego powstał na zamówienie Paula Sachera, mecenasa muzyki i szefa bazylejskiej orkiestry Collegium Musicum, z przeznaczeniem dla szwajcarskiego wirtuoza oboju Heinza Holligera i jego żony Ursuli, harfistki. Sacher myślał początkowo o koncercie „pojedynczym” (na obój z orkiestrą smyczkową i perkusją), jednak w czasie, gdy zamówienie zostało złożone, kompozytor nie dysponował techniką, która pozwoliłaby mu na zadowalające wyeksponowanie melodycznej partii solowej – stąd pomysł na jej połączenie z równorzędną partią harfy. Dzięki temu Lutosławski mógł przy okazji wprowadzić w odcinkach solowych typowy dla swej techniki podział materiału dźwiękowego między równoległe plany (melodia oboju, akompaniament harfy), przydzielając każdą z dwunastu różnych wysokości do jednego i tylko jednego z nich. Dramaturgia utworu opiera się na wzajemnym przeciwstawieniu orkiestry i duetu solistów; tradycja barokowych *concerti grossi* nie pozostaje tu bez znaczenia. Farsowy finał utworu i „niefrasobliwe” zestawienie go z liryczną częścią środkową każe natomiast myśleć o serenadach, divertimentach i kasacjach doby klasycyzmu.

Część pierwsza dzieli się na dwa odcinki *Rapsodico* i *Appassionato*. W pierwszym z nich gęste bloki brzmieniowe orkiestry przeplatają się z kwestiami solistów. Cały ten odcinek utrzymany jest fakturze *ad libitum*, a tradycyjna gra o wspólnym dla wszystkich pulsie pojawia się dopiero w segmencie *Appassionato*. Tu akcja rozwija się w sposób ciągły i bardziej dramatyczny, przerywa ją jedynie nagła interwencja perkusji oraz blok brzmieniowy podobny do tego, który otwierał kompozycję.

Część środkowa utworu (*Dolente*) ponownie eksponuje naprzemienną grę solistów i zespołu. Brzmienia instrumentów smyczkowych wydobywane są tym razem *pizzicato*, a nie za pomocą smyczka, co było poprzednio regułą. Treść odcinków solowych stanowią lamentacyjne frazy oboju opłatanie figurami harfy. W dalszym przebiegu tej części obojowi i harfie towarzyszy perkusja, a pod sam koniec – glissanda instrumentów smyczkowych.

Finał *Koncertu* (*Marciale e grottesco*) jest karykaturą szybkiego marsza. Styl tej muzyki nawiązuje do marszowego tematu z *I Symfonii* kompozytora oraz podobnych utworów Prokofiewa i Szostakowicza. Temat marsza pojawia się tu na samym początku – w partii oboju. Kontrastujący wątek wprowadza następnie harfa, której towarzyszą statyczne brzmienia smyczków, następnie instrumenty solowe dialogują na tle ożywionej akcji zespołu. Kulminacyjny odcinek należy do solistów. Puentuje go donośnie perkusja, po czym do gry nieśmiało wkraczają smyczki, a krótko później, zdecydowanie, obój i harfa. Na tle harfowych figuracji obój prowadzi ponownie temat marsza, który w kanonie powtarza za nim ksylofon. Ostatnie takty utworu brzmią jak parodia konwencjonalnej symfonicznej kody.

4.

Kontrast między marszem a resztą utworu (zwłaszcza zaś ogniem *Dolente*) jest zdumiewający i tak wielki, że ostatnia część wydaje się jak gdyby doczepiona do dwóch pozostałych. Komizm finału potwierdza opinię Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego: „Ze wszystkich współczesnych kompozytorów Lutosławski ma największe poczucie groteski”. (mk)

Concerto in D Igora Strawińskiego, jeszcze jedno z długiej listy dzieł dedykowanych Paulowi Sacherowi i jego Orkiestrze Kameralnej, wpisuje się w nurt nowego, XX-wiecznego gatunku koncertu na orkiestrę (tu: orkiestrę smyczkową), a pośrednio nawiązuje też do gatunku *concerto grosso*. W czasie pracy nad utworem Strawiński, miał już na koncie istotne doświadczenia z gatunkiem symfonii, koncertu solowego, koncertu na orkiestrę (*Dumbarton Oaks*) oraz różnorodnymi obsadami kameralnymi; elementy podejmowanych wcześniej gatunków skrzyżowały się w nowej kompozycji. Trzyczęściowa forma z kontrastującą częścią wolną w centrum jest typowa dla koncertu, jednorodna obsada nasuwa skojarzenia z kameralistyką przeznaczoną wyłącznie na instrumenty smyczkowe, zaś szczegółowe zasady organizacji przebiegu wysokościowego spokrewniają utwór z *Symfonią in C* i *Symfonią w trzech częściach*. Jak zwykle w dziełach Strawińskiego związanych ze stylem neoklasycyzmu, kluczową rolę w skrajnych częściach szybkich odgrywa metryka. Motoryczny ruch, zróżnicowanie charakterystycznych grup rytmicznych, a zwłaszcza operowanie zmiennymi metrami budują niezwykle bogaty obraz brzmieniowy pierwszej części. Uwagę przyciąga ponadto polifonizacja faktury, przejawiająca się wyrazistym kontrapunktowaniem głosów i stosowaniem lokalnych imitacji. Wykorzystywanie w kolejnych odcinkach cyklu czytelnych kontrastów tempa i wyrazu pozwala zorientować się co do przebiegu formy, wykonywanej *attacca*. Druga część *Koncertu* – płynne, kantylenowe *Arioso* – kryje w sobie niespodziankę, bowiem niezbyt wolne tempo *Andantino* i taneczny wydźwięk skrzypcowo-wiolonczelowego dialogu sprawiają, iż fragment ten staje się również ekwiwalentem scherza. Finałowe rondo o charakterze *moto perpetuo* – tylko na moment, trzykrotnie wstrzymywanym – zawiera szczególnie wiele interesujących rozwiązań orkiestracyjnych. Już gest otwarcia czytelnie to zapowiada: skrzypce pauzują, kontrabasy wchodzi *divisi*, a wiolonczele reprezentowane są jedynie przez dwa instrumenty solowe. Te dwa zabiegi – wprowadzanie partii *divisi* i, w szczególności, wyodrębnianie głosów solowych – stosowane kolejno we wszystkich instrumentach w różnych układach sprawiają, że gatunkowa nazwa utworu – „koncert” – ożywa i ukonkretnia się.

Po przybyciu do Polski z końcem 1919 rok, Karola Szymanowski nie tylko zaczął kształtować nowy styl swojej muzycznej wypowiedzi, ale też zaangażował się w różnorakie działania warszawskiego środowiska artystycznego. Rok 1920 wniósł do jego twórczości dwa nowe i jakże odmienne rodzaje kompozycji – związane z aktualnymi wydarzeniami politycznymi (wojną polsko-bolszewicką)

4 opracowania popularnych pieśni żołnierskich oraz muzykę dla teatru, stworzoną na zamówienie Leona Schillera, przygotowującego wraz z Ryszardem Bolesławskim i Leonem Drabikiem wystawienie komedii Moliera *Mieszczanin szlachcicem*. Kompozytor znakomicie odnalazł się w roli twórcy sztuki użytkowej i skomponował muzykę, która z powodzeniem funkcjonuje również jako dzieło autonomiczne. **Mandragora. Pantomima w trzech sprawach** wieńczy sztukę Moliera, zastępując oryginalny, finałowy balet z muzyką Jeana-Baptiste'y Lully'ego. Scenariusz autorstwa Schillera i Bolesławskiego przetrwał tylko we fragmentach zanotowanych w partyturze, jednak pozwalają one odtworzyć treść pantomimy opartą na wzorach *commedia dell'arte*. Muzyka obfituje w nadzwyczaj zręcznie skomponowane efekty ilustracyjne, przedstawiające np. ziewanie Króla (rozległy pasaż fagotu), zaniepokojenie Królowej (dzielone pauzami tremolo skrzypiec i altówek w interwale sekundy) czy opowieść Eunucha (deklamacyjną melodię oboju wypełnioną figurami typowymi dla konwencji recytatywu), by wymienić choćby kilka z występujących na początku *Pierwszej sprawy*. Szymanowski swobodnie miesza parodiowane style dla uzyskania maksymalnego efektu komicznego. Najważniejszym punktem odniesienia jest dla niego XVII- i XVIII-wieczna opera buffa, ale nie waha się też sięgać po środki znane z XIX-wiecznej muzyki orkiestrowej, aby zbudować krótką, dynamiczną kulminację kontrastującą z dominującym charakterem komediowym. Istotnym elementem kształtującym brzmienie kompozycji jest obsada orkiestry kameralnej niespotykana w innych dziełach Szymanowskiego. (W 1925 r. kompozytor raz jeszcze podjął się stworzenia muzyki do sztuki dramatycznej, jednak było to dzieło zupełnie innego rodzaju. Muzyka do V aktu *Kniazia Piatomkina* Tadeusza Micińskiego nie różni się stylem od zasadniczej części twórczości Szymanowskiego.) Zważywszy zatem na zupełnie odrębne miejsce *Mandragory* w spuściźnie kompozytora i jej żartobliwy, lekki charakter warto docenić ten tak rzadko wykonywany utwór. Pozwala on wyobrazić sobie jedną z możliwych postaci stylu neoklasycznego, który mógłby zaistnieć w twórczości Szymanowskiego, gdyby nie przerwała jej przedwczesna śmierć artysty. W rozważaniu tej kwestii *Mandragora* wypełnia być może lukę, która powstała w spuściźnie kompozytora (i naszej o niej wiedzy) po zniszczeniu jesienią 1939 r. partytury *Concertina na fortepian i orkiestrę*. Można również domniemywać, że dla samego twórcy to spotkanie z muzyką teatralną lżejszego gatunku miało niemałe znaczenie, skoro pod koniec lat 20. snuł plany kompozytorskie związane z operą komiczną. *Mandragora* sugeruje do pewnego stopnia, jak mogłaby brzmieć realizacja tych niespełnionych nigdy zamierzeń. (ac)

4.

Oto fabuła Mandragory w celnym streszczeniu Małgorzaty Komorowskiej („Dialog”, nr 1/1981):

„Król się nudzi, Królowa go nudzi, Eunuch przyprowadza nową branekę, Kolombinę. Zazdrosna Królowa zostaje zamknięta w klatce, taniec Kolombiny wzbudza żądze miłosne starego Króla, zza kulis dobiega śpiew Arlekina, Eunuch uwalnia królową. Do brzegu wyspy przybija okręt z komediantami, Arlekin błaga Kapitana, by uwolnił uwięzioną w wieży Kolombinę, odporną na królewskie zaloty. Kapitan na sam widok Króla pada zemdlony. Doktor spieszy mu na ratunek, Królowa daje Arlekinowi klucz do wieży. W sypialni chrapie Król; obudzony wrzaskiem papugi, widząc Kolombinę w objęciach Arlekina, rzuca się na rywala. Niczym *deus ex machina*, zjawia się pan Jourdain, przyprowadza królowi dwie kobiety spowite w zastony. Król wybiera jedną – jest to niestety Królowa, lecz lek z mandragory przywraca monarsze wygasłą dawno namiętność do małżonki. Toteż finał dzieje się już w alkowie, zakrytej przed oczami ciekawskich”.

Maksymilian

Lipień ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Krakowie, gdzie studiował pod kierunkiem dr hab. Arkadiusza Krupy. Od 2008 roku jest oboistą Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach.

Jest laureatem III Międzynarodowego Akademickiego Konkursu Oboistów i Fagocistów w Łodzi (III nagroda *ex aequo* – I i II nagrody nie przyznano), Ogólnopolskiego Konkursu Instrumentów Dętych w Olsztynie (II miejsce), Makroregionalnych Przesłuchań Instrumentów Dętych Drewnianych w Lublinie (I miejsce) oraz Ogólnopolskiego Konkursu Młodego Muzyka w Szczecinku (IV miejsce). Był stypendystą Fundacji „Porozumienie Bez Barier” Jolanty i Aleksandra Kwaśniewskich. Uzyskał również stypendium Ministra Kultury i Sztuki.

Uczestniczył w koncertach Polsko-Niemieckiej Młodej Filharmonii oraz Międzynarodowej Akademii Bachowskiej pod dyktando Helmuta Rillinga.

Współpracuje z wieloma orkiestrami m.in. Sinfonia Varsovia, Orkiestrą Kameralną Miasta Tychy AUKSO, Sinfonietta Cracovia, Orkiestrą Akademii Beethovenowskiej oraz Polską Filharmonią Kameralną w Sopocie. Dokonał licznych nagrań archiwalnych dla Polskiego Radia oraz nagrań płytowych m.in. dla wytwórni Sony Classical, Accentus Music oraz Dux. Uczestniczył w licznych tournée w kraju i za granicą m.in.: w Niemczech, Szwajcarii, Wielkiej Brytanii, Szwecji, Norwegii i Francji. W latach 2004-2005 był pierwszym oboistą Narodowej Libańskiej Orkiestry Symfonicznej w Bejrucie.

Oprócz ożywionej działalności koncertowej prowadzi również działalność pedagogiczną. Od 2013

roku jest asystentem w klasie oboju prof. Jerzego Kotyczki w Akademii Muzycznej w Krakowie.

Giedrė Šiaulytė

należy do niewielu harfistek, które na swoich recitalach grają na dwóch instrumentach – na harfie koncertowej oraz na harfie celtyckiej. Urodzona na Litwie, ukończyła Konserwatorium w Kłajpedzie. W latach 2004–2008 studiowała w Universität für Musik und Darstellende Kunst w Grazu u prof. Arcoli E. Clark, a następnie, w latach 2008–2011, odbyła studia mistrzowskie w salzburskim Mozarteum u prof. Helgi Storc. Doskonaliła swe umiejętności pod kierunkiem prof. Germaine Lorenzini oraz u Ghislaine Petit-Volty. Od 2005 r. występuje jako solistka, kameralistka i muzyk orkiestrowy na Litwie, w Polsce, Niemczech, Austrii i Francji. W latach 2010–2015 była stałą harfistką Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia

4 w Katowicach. Nagrała solowe płyty na harfie koncertowej oraz celtyskiej. Wraz z NOSPR-em zarejestrowała dla Polskiego Radia *Sinfonia concertante* Andrzeja Panufnika. Mieszka w Niemczech.

Marek Moś wybitny polski dyrygent, skrzypek i kameralista. Założyciel i dyrektor artystyczny orkiestry kameralnej AUKSO, a także dyrektor artystyczny festiwalu „Letnia Filharmonia AUKSO” w Wigrach.

Kształcił się w Bytomiu i Katowicach. Jego pedagogami byli Kazimierz Dębicki i Andrzej Grabiec. Założyciel i wieloletni primariusz Kwartetu Śląskiego – zespołu, który w krótkim czasie stał się jednym z najwybitniejszych kwartetów smyczkowych w Europie. Wraz z nim wystąpił na prestiżowych festiwalach i najznakomitszych estradach świata, m.in. Konzerthaus w Wiedniu, Concertgebouw i IJsbreker w Amsterdamie, Vredenburg w Utrechcie, Schauspielhaus w Berlinie, Tivoli w Kopenhadze, Tonhalle w Düsseldorfie, deSingel w Antwerpii, Merkin Hall w Nowym Jorku i Jordan Hall w Bostonie.

Z Kwartetem Śląskim dokonał około 30 prawykonań utworów polskich i zagranicznych, z których znakomita większość została dedykowana zespołowi. Artysta ma w swoim dorobku liczne nagrania dla Polskiego Radia i Telewizji, a także dla firm fonograficznych (CD Accord, Olympia, Patridge, Thesis, Wergo). Wiele z nich zostało

nagrodzonych – monograficzny album z utworami H. M. Góreckiego zdobył Nagrodę „Fryderyk” (1995). Kolejny „Fryderyk” (1997) otrzymała płyta z kwartetami K. Szymanowskiego i W. Lutosławskiego. Marek Moś jest laureatem wielu nagród, m.in.: Konkursu Muzyki Współczesnej w Krakowie (1979), Międzynarodowej Trybuny UNESCO w Paryżu (1984, 1988), Związku Kompozytorów Polskich (1994, 2005), Srebrnego Medalu „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2005), czy Nagrody Marszałka Województwa Śląskiego (2005). W roku 2009 otrzymał honorowe obywatelstwo Miasta Tychy. Poza intensywną aktywnością koncertową i nagraniową, Marek Moś wykłada w Akademii Muzycznej im K. Szymanowskiego w Katowicach.

AUKSO. Orkiestra Kameralna Miasta Tychy,

jedna z najlepszych orkiestr kameralnych w Europie, niekwestionowany lider zespołów tego rodzaju w Polsce. Od niemal 20 lat wizytówka Polski w świecie. AUKSO – powołane przez grupę absolwentów Akademii Muzycznej w Katowicach wspólnie z Markiem Mosiem, wybitnym skrzypkiem, dyrygentem i kameralistą, od początku miało być obszarem dla artystycznych poszukiwań i twórczego rozwoju, wspólnego kreowania sztuki o najwyższej jakości.

Nazwa AUKSO, z greckiego – „wzrastanie” – stała się dewizą zespołu.

Odnosi się do aspiracji tworzących go muzyków, wyznacza jednocześnie kierunek ich zawodowej drogi. Mówi o potrzebie doskonalenia i konsekwencji, o podejmowaniu wyzwań i otwarciu. W tę ideę wpisują się projekty edukacyjne podejmowane przez AUKSO. Od 2000 roku na Podlasiu odbywa się „Letnia Filharmonia AUKSO”, której orkiestra jest gospodarzem. W wyjątkowej atmosferze jednego z najpiękniejszych zakątków Polski organizowane są kursy mistrzowskie, próby otwarte, koncerty, które przyciągają młodych muzyków i melomanów z całego kraju.

Repertuar zespołu rozpięty jest od klasyki po muzykę współczesną, ze szczególnym uwzględnieniem muzyki polskiej. Prawykonywania swoich utworów powierzali zespołowi m.in.: Wojciech Kilar, Zbigniew Bujarski, Aleksander Lasoń, Grażyna Pstrokońska-Nawratil, Piotr Moss, czy Cezary Duchnowski. AUKSO jest cenionym interpretatorem twórczości polskich kompozytorów – ma na koncie liczne albumy z repertuarem m.in. Grażyny Bacewicz, Henryka Mikołaja Góreckiego, Witolda Lutosławskiego, Wojciecha Kilara i Zbigniewa Preisnera. Nagrywa też z powodzeniem muzykę filmową kompozytorów o światowej sławie takich jak m.in. Elliot Goldenthal, czy ścieżki dźwiękowe do gier komputerowych.

Szczególnie interesująca dla AUKSO jest strefa pogranicza –

4.

łączenie klasyki z jazzem, muzyką alternatywną, rockiem i poszukiwanie dla tych gatunków wspólnego mianownika - lub odwrotnie: zabawa przeciwieństwami i zderzanie odrębnych języków muzycznych. W tym obszarze AUKSO współpracowało z takimi osobowościami świata muzyki jak: Leszek Możdżer, Tomasz Stańko, Urszula Dudziak, Michał Urbaniak, czy Motion Trio. Szerokim echem odbiła się współpraca AUKSO z Aphex Twinem i Jonnym Greenwoodem w ramach Europejskiego Kongresu Kultury we Wrocławiu (2011). Projekty te zostały uhonorowane nagrodą „Koryfeusz Muzyki Polskiej” w kategorii „Wydarzenie Roku 2011”. Współpraca ta zaowocowała wydanym rok później nakładem amerykańskiej kultowej wytwórni Nonesuch głośnym albumem pt. „Krzysztof Penderecki / Jonny Greenwood” zestawiającym repertuar prof. Pendereckiego i inspirowane jego twórczością kompozycje Jonnego Greenwooda. AUKSO jest laureatem Nagrody Akademii Fonograficznej „Fryderyk 2011” w kategorii „Najwybitniejsze Nagranie Muzyki Polskiej” za zrealizowany wspólnie z Januszem Olejniczakiem album pt. „CHOPIN. Wydanie Narodowe”. Liczne koncerty AUKSO obejmują całą Europę, Azję, Amerykę Południową, a w historię orkiestry wpisana jest współpraca z artystami tej miary co, m.in.: Jerzy Maksymiuk, Mark Minkowski, Rudolf Barshai, Howard Shelley, Jacek Kasprzyk, Władysław

Kłosiewicz, Daniele Alberti, Piotr Anderszewski, Andrzej Bauer, Kaja Danczowska, Agata Szymczewska, Janusz Olejniczak, Olga Pasiecznik czy The Hilliard Ensemble. AUKSO gości na najważniejszych festiwalach w Polsce takich jak, m.in. Wielkanocny Ludwiga van Beethovena, Wratislavia Cantans, Warszawska Jesień, Sacrum Profanum, Festiwal Muzyki Filmowej, Festiwal Dialogu Czterech Kultur, Jazz Jamboree, Festiwal Gwiazd w Międzyzdrojach; a także zagranicą, m.in. w Barbican Centre, SESC São Paulo, Auditorio Palacio de Congressos Zaragoza, Teatro Caja Duero, czy na festiwalu Armonie Sotto La Rocca.

5.

Piątek 10 lutego 2017 19.00

Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego
ul. Z. Modzelewskiego 59

Witold Lutosławski (1913-1994)

Tune for Martin Nordwall na trąbkę solo (1985) 1'

Mini-uwertura na kwintet dęty blaszany (1982) 3'

Preludia taneczne na 9 instrumentów (1954/1959) 10'

Allegro molto

Andantino

Allegro giocoso

Andante

Allegro molto

Łańcuch I na 14 wykonawców (1983) 10'

[przerwa]

Grave. Metamorfozy

na wiolonczelę i 13 instrumentów smyczkowych (1981/2) 7'

Preludia i fuga na 13 instrumentów smyczkowych (1972) 35'

Magdalena Bojanowicz - wiolonczela

Chain Ensemble

Andrzej Bauer - dyrygent



FUNDACJA

Sfinansowano ze środków Fundacji PZU

WSTĘP WOLNY

Chain Ensemble – orkiestra kameralna coraz aktywniej działająca pod auspicjami Towarzystwa im. Witolda Lutosławskiego – postawiła sobie za punkt „artystycznego honoru” przestudiowanie w najbliższych latach i włączenie na stałe do repertuaru niemal wszystkich utworów patrona Towarzystwa na mniejsze zespoły instrumentalne i orkiestrę kameralną.

Stworzony cykl koncertowy w zamierzeniu stanie się artystycznym rezultatem warsztatów poświęconych twórczości Witolda Lutosławskiego, podczas których *Chain Ensemble* z wybraną grupą najzdolniejszych młodych muzyków będzie koncentrował się na doskonaleniu interpretacji muzyki z różnych okresów życia twórcy.

Mam poczucie, że z radością, i wielkim entuzjazmem spełniamy tym projektem nasze zobowiązanie względem najwybitniejszego polskiego kompozytora drugiej połowy XX wieku. Jesteśmy też przekonani, że „zanurzenie się” w muzyce Witolda Lutosławskiego poprzez uczestnictwo w serii koncertów monograficznych najbardziej zbliża nas do wewnętrznego świata wybitnego twórcy, jego estetyki oraz artystycznego i humanistycznego przekazu.

W programie pierwszego koncertu zdecydowaliśmy się zaprezentować publiczności m.in. sztandarowy utwór zespołu – dzieło, które zainspirowało jego nazwę – *Chain I*.

Andrzej Bauer

Lutosławski skomponował **Tune for Martin Nordwall** w 1985 r., jako upominek dla młodego trębacza, którego ojciec, norweski muzykolog Ove Nordwall, przyjaźnił się z kompozytorem. Wdzięczna, złożona z kilku krótkich fraz melodia obfituje w zwroty o lekko archaizującym lub może ludowym zabarwieniu. Jej zachowawczy styl i nieco nostalgiczny charakter sprawiają, że utwór odbiera się jako spojrzenie kompozytora w przeszłość – ku własnej muzyce z czasów *Koncertu na orkiestrę*.

Związłą i pogodną **Mini-uwerturę** (1982) zamówił u Witolda Lutosławskiego Walter Strebi, szwajcarski prawnik i meloman, dyrektor festiwalu muzycznego w Lucernie, chcąc uczcić 50. urodziny swej córki, Ursuli. Prawykonania *Mini-uwertury* dokonał w marcu 1982 kwintet instrumentów dętych blaszanych prowadzony przez męża jubilatki, trębacza Philipa Jonesa. Jak zwykle u Lutosławskiego, nawet błaża treść zdradza jego zamiłowanie do porządku i ścisłości. W tym przypadku lekka, niemal rozrywkowa muzyka kryje w sobie żelazną konstrukcję opartą na dwóch szeregach dwunastodźwiękowych i schemacie allegra sonatowego. Technika właściwa dla późnej twórczości kompozytora wiąże się tu ponadto ze stylem jego utworów neoklasycznych – echo *Uwertury na smyczki* (1949) odzywa się po ponad trzydziestu latach.

5.

Cykl pięciu **Preludiów tanecznych** (a obok niego *Koncert na orkiestrę*, powstały rok wcześniej) koronuje i zamyka w twórczości Lutosławskiego rozdział nazywany folklorystycznym. Oba utwory charakteryzuje nadzwyczajne wyrafinowanie oraz wyjątkowo silne związki z muzyką Béli Bartóka.

Preludia nie dodają wiele nowego do stylu kompozytora z wczesnych lat 50. Na uwagę zasługuje mimo to cała kompozycja, w szczególności głęboko ekspresyjne i kunsztowne preludium IV (*Andante*), podobne w nastroju do wolnej części *Tryptyku śląskiego*, a w zakresie technicznym – do *Passacaglii z Koncertu na orkiestrę*. Mamy tu do czynienia z trójwarstwową konstrukcją: miarowe kroki w niskim rejestrze, powyżej nich – statyczne harmonie, a w najwyższym rejestrze – lamentacyjna melodia klarnetu, ukształtowana wyraźnie po bartókowski, podobnie jak solo rożka angielskiego na początku *Passacaglii*.

Preludia w swej wersji pierwotnej – na klarnet z towarzyszeniem fortepianu – zadomowiły się szybko na estradach koncertowych i w repertuarze pedagogicznym. Zachęcony ich powodzeniem kompozytor sporządził dwie wersje cyklu z przeznaczeniem na większe obsady. W roku 1955 powstała transkrypcja na klarnet solo, orkiestrę smyczkową, perkusję, fortepian i harfę, a cztery lata później – opracowanie na flet, obój, klarnet, fagot, róg, skrzypce, altówkę wiolonczelę i kontrabas, czyli skład Nonetu Czeskiego, który zamówił i wykonał tę wersję po raz pierwszy.

Łańcuch I powstał w 1983 r., bezpośrednio po ukończeniu przez Lutosławskiego pracy nad *III Symfonią*. Być może bliskość tego wielkiego wysiłku i chęć odprężenia spowodowały, że kompozytor stworzył utwór o niezbyt dużym ciężarze gatunkowym, zdecydowanie skromniejszy nie tylko od *Symfonii*, ale i od dwóch pozostałych *Łańcuchów* (na skrzypce i orkiestrę z 1985 roku oraz czysto orkiestrowego z roku 1986). Zamiar Lutosławskiego dotyczył tym razem kompozycji dla kilkunastu wirtuozów, dającej każdemu z nich możliwość solowego popisu. Muzykami, o których myślał, byli członkowie znakomitego zespołu London Sinfonietta.

Tytuł utworu wskazuje na użytą w nich „technikę łańcuchową”, która po raz pierwszy dała o sobie znać w *Koncertie na orkiestrę* (1954). Technika ta polega na zestawianiu w utworze kilku (najczęściej dwóch lub trzech) równoległych wątków, podzielonych na odcinki, przy czym te, które należą do jednego wątku, nie rozpoczynają się i nie kończą równocześnie z odcinkami wątków pozostałych – zachodzą na nie tak, jak zachodzą na siebie ogniwa łańcucha.

W ten właśnie, łańcuchowy sposób Lutosławski wiąże odcinki w pierwszej części utworu. Każdy z nich eksponuje wybrany instrument lub grupę instrumentów, przy czym jeden z dwóch nałożonych odcinków zawiera melodię, a drugi – akordowy akompaniament. W drugiej części instrumenty wykonują – w technice *ad libitum*, tj. jeden niezależnie od drugiego – śpiewne linie melodyczne. Ich wzajemne nakładanie się prowadzi do kulminacji, spuentowanej

5.

uderzeniami talerzy, gongu i tam-tamu. Krótki epilog wypełnia „paplanina” instrumentów dętych, na którą skrzypce, altówka, wiolonczela i kontrabas odpowiadają „rozsypanym” akordem *pizzicato*.

W maju 1980 roku zmarł nagle Stefan Jarociński, wybitny muzykolog i bliski przyjaciel Lutosławskiego. Przez szereg lat łączyły ich silne więzy – wśród nich: ziemiańskie pochodzenie i szkolna znajomość z Gimnazjum im. Batorego, a przede wszystkim wspólne zadomowienie w kulturze francuskiej, podziw Jarocińskiego dla muzyki przyjaciela i znawstwo, z jakim pisywał o twórczości jednego z jego mistrzów, Debussy’ego. Kiedy organizatorzy wieczoru poświęconego pamięci muzykologa zwrócili się do Lutosławskiego z prośbą o wspomnieniową wypowiedź, ten odmówił, obiecując jednocześnie, że skomponuje odpowiedni utwór. Wkrótce powstało **Grave. Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian**, opatrzone dedykacją: *in memoriam Stefan Jarociński*.

Słowo „metamorfozy” w podtytule kompozycji wskazuje na jej związek z drugą częścią *Muzyki żałobnej*. I tam, i tu za podstawę służy melodia złożona z dwudziestu czterech dźwięków, ukazywana w coraz bardziej ruchliwym przebiegu. Ten zasadniczy element wypełnia w *Grave* partię solową, a każde przeprowadzenie melodycznego ciągu jest jednocześnie początkiem jej nowego odcinka. Akompaniament fortepianu składa się z następujących na przemian segmentów melodycznych i akordowych, które za każdym razem zaczynają się i kończą w innych miejscach przebiegu niż odcinki grane przez wiolonczelę; mamy więc w *Grave* do czynienia z kolejnym przykładem formy łańcuchowej.

Melodia wiolonczeli – a zatem poniekąd cała kompozycja – wywodzi się z czterodźwiękowej figury *d-a-g-a*. Te cztery dźwięki tworzą „motyw lasu”, rozpoczynający i przenikający na wskroś jedno z arcydzieł Debussy’ego, operę *Peleas i Melizanda*. Hołd złożony Stefanowi Jarocińskiemu wyraża się nie tylko w dedykacji i nawiązaniu do *Muzyki żałobnej*, lecz głównie w tym niepozornym, a wymownym cytacie.

W 1982 r. Lutosławski przetranskrybował *Grave* na wiolonczelę z towarzyszeniem trzynastu instrumentów smyczkowych.

Tytuł **Preludów i fugi na 13 instrumentów smyczkowych** wskazuje na zastosowane w dziele rozwiązania, wspólne technice dźwiękowej Lutosławskiego i kompozytorów baroku. Chodzi o przeciwstawienie części wstępnej i głównej (u Bacha: preludium i fugi), o opozycję między epizodami statycznymi i dynamicznymi (w barokowych fugach: między „nieruchomymi” przeprowadzeniami tematu i „rozwojowymi” łącznikami) oraz ogólną ideę polifonii, czyli wielości równoległych planów dźwiękowych, a łączy się z tym eksperyment dotyczący formy. Kompozycja ta może być bowiem wykonywana w całości lub ze skrótami. W tym drugim przypadku prezentuje się dowolną liczbę preludów w dowolnej kolejności i ewentualnie fugę w jednej z czterech skróconych wersji. Fuga skomponowana jest tak, że zachowuje swoją „logikę”

5 również po usunięciu niektórych odcinków, a zakończenie każdego preludium pozwala „skleić się” z początkiem każdego innego. Rozwiązanie to stanowiło w muzyce Lutosławskiego całkowitą nowość i nigdy już się nie powtórzyło.

Kompozycja składa się z siedmiu nieciągłych, krótkich i zróżnicowanych preludium, przeciwstawionych rozbudowanej i dramatycznej fudze, której „fabuła” rozwija się w sposób ciągły. Każde preludium prezentuje pewien wyrazisty pomysł brzmieniowy, ewoluujący aż do nadejścia niewielkiej kulminacji, zwieńczonej spokojnym epilogiem i nieco bardziej ożywioną kodą. Na fugę składają się dwa rodzaje odcinków: epizody grane *ad libitum* (bez wzajemnej koordynacji partii wykonawczych) i *a battuta* (koordynowane przez dyrygenta). Te pierwsze – statyczne – prezentują zasadniczy materiał fugi, pozostałe, dynamiczne, pełnią rolę łączników. Różnią się również doбором współbrzmień: „jasnych” i „ciepłych” dla sekcji *a battuta*, „ciemnych” i „zimnych” – dla odcinków *ad libitum*. Po krótkim wstępie *a battuta* pojawia się sześć myśli muzycznych (tematów) – każda wykonywana *ad libitum* i oddzielona od następnej łącznikiem. Tematy mają wyrazisty charakter i uszeregowane są zgodnie z rosnącą intensywnością ekspresji. Lutosławski trafnie scharakteryzował je w partyturze za pomocą włoskich określeń: *cantabile* (śpiewnie), *grazioso* (z wdziękiem), *lamentoso* (lamentacyjnie), *misterioso* (tajemniczo), *estatico* (ekstazyjnie), *furioso* (wściekle). Dłuższy łącznik prowadzi do fragmentu, w którym tematy zaczynają się nakładać – z początku po dwa, potem zaś wszystkie razem. Struktura utworu niewiele ma wspólnego z techniką imitacyjną baroku, można natomiast zauważyć w niej pewne pokrewieństwo z finałem *Symfonii „Jowiszowej”* Mozarta (pięć ukazanych wcześniej pomysłów pojawia się tam równocześnie w rozmaitych konfiguracjach). Kulminację fugi stanowi ekspresyjny, burzliwy epizod zbliżony do łączników i wykonywany *ad libitum*; co zaskakujące, w tym kluczowym odcinku fugi nie powraca w nim żaden z jej sześciu tematów. Po wybrzmieniu kulminacji pojawia się jeszcze dość rozbudowany fragment liryczny, prowadzący do krótkiego, energicznego zakończenia. (mk)

Magdalena

Bojanowicz zdobyła I nagrodę na 45. Międzynarodowym Konkursie Jeunesses Musicales w Belgradzie (2015 r.), II nagrodę i dwie Nagrody Specjalne – za najlepsze wykonanie utworów W. Lutosławskiego – na VIII Międzynarodowym Konkursie im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie (2011). Zdobyła

również III nagrodę na I Międzynarodowym Konkursie Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, II nagrodę na LXIX Międzynarodowym Konkursie L. van Beethovena w Hradcu nad Morawicą, wyróżnienie na LXIV Międzynarodowym Konkursie „Praska Wiosna” w Pradze, II nagrodę na Konkursie Duetów z Fortepianem w Warszawie oraz I nagrodę

na Międzynarodowym Konkursie Duetów z Fortepianem w Częstochowie. Była finalistką konkursu wiolonczelowego Muzyki Nowej „Domnick-Cello-Preis” w Stuttgarcie.

W 2013 roku ukończyła z wyróżnieniem studia II st. w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie, w klasie wiolonczeli prof. Andrzeja

Bauera i Bartosza Koziaka. Obecnie kontynuuje edukację na studiach Master Soloist na Universität der Künste w Berlinie w klasie prof. Jensa Petera Maintza.

Swoje umiejętności doskonaliła na kursach m.in. w: Brukseli, Salzburgu, Pineswang, Kronberg, Reihnau gdzie pracowała pod okiem takich artystów jak Julius Berger, David Geringas, Jens Peter Maintz, Kazimierz Michalik, Phillippe Muller, Arto Noras, Claus Reichardt czy Victoria Yagling.

Była stypendystką Krajowego Funduszu na rzecz Dzieci (2001-2008) oraz Ministra Kultury i Sztuki. Od 2015 roku jest artystką Thomastik-Infeld Vienna. W 2009 roku została laureatką prestiżowego stypendium „Młoda Polska”, które pozwoliło na nagranie płyty „Satin” z polską muzyką współczesną w duecie z Maciejem Frąckiewiczem. Jako TWOgether Duo zostali laureatami Paszportów Polityki „za odwagę, ryzyko i konsekwencję. (...) Za koncertowe kreacje, pobudzanie naszej wyobraźni i siłę przekonywania” oraz zostali nominowani do Fryderyków - Nagrody Polskiego Przemysłu Fonograficznego - w 2013 r.

Występowała jako solistka z wieloma orkiestrami pod batutą takich dyrygentów jak: G. Tchitchinadze, D. Smith, B. Sudic, V. Schmidt-Gertenbach, R. Rivolta, M. Moś, M. Klauza, T. Wojciechowski, J. Kossek, M. Nesterowicz, P. Przytocky, W. Rodek, B. Lack, E. Kovacic.

Brała udział w wielu festiwalach w kraju i za granicą takich jak m.in: Warszawska Jesień, Musica Polonica Nova we Wrocławiu, Music Connects w Bad Ragaz w Szwajcarii, Gulangu Art Festival w Chinach, Festiwal Muzyki Polskiej w Moskwie, Muzyka na szczytach w Zakopanem, Festiwal Wiolinistyczny im. B. Hubermana” w Częstochowie, Musica Moderna w Łodzi. Występowała m.in. we Francji, Niemczech, Chorwacji oraz na Białorusi, Litwie i Łotwie. Współtworzy warszawską grupę Cellonet prowadzoną przez Andrzeja Bauera. Prowadzi żywą działalność koncertową jako solistka i kameralistka w kraju i za granicą.

Andrzej Bauer

zdobycyca pierwszej nagrody na Międzynarodowym Konkursie ARD w Monachium oraz laureat Międzynarodowego Konkursu „Praska Wiosna” i nagrody Parlamentu Europy i Rady Europejskiej. Ukończył studia pod kierunkiem K. Michalika, a uzupełniał podczas licznych kursów mistrzowskich. Odbił dwuletnie studia w Londynie, w klasie W. Pleetha jako stypendysta W. Lutosławskiego.

Andrzej Bauer nagrywał dla wielu zagranicznych rozgłośni radiowych i stacji telewizyjnych oraz brał udział w międzynarodowych festiwalach. Występował z recitalami oraz jako solista z orkiestrami symfonicznymi w większości krajów Europy, a także w U.S.A. i Japonii. Płyty artysty zdobywały nagrody

(Fryderyk 2000, Niemieckiej Krytyki Płytowej).

Andrzej Bauer wykonuje obszerny repertuar zawierający wiele dzieł muzyki najnowszej, w tym liczne utwory specjalnie dla niego skomponowane. Kolejna edycja projektu „Cellotronicum”, prezentowana podczas Warszawskiej Jesieni została uhonorowana nagrodą „Orfeusz” w 2006 r.

Andrzej Bauer jest założycielem Warszawskiej Grupy Cellonet oraz Chain Ensemble. Współpracuje z wybitnymi twórcami inspirując powstawanie utworów na wiolonczelę. Wykłada w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina oraz w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. Coraz więcej czasu poświęca komponowaniu i improwizowaniu muzyki.

6.

Sobota 11 lutego 2017 19.00

Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego
ul. Z. Modzelewskiego 59

Karol Szymanowski (1882-1937)

Pieśń Roksany z opery *Król Roger* op. 46 (1924)

- wersja na wiolonczelę i fortepian (opr. Andrzej Orkisz) 6'

Witold Lutosławski (1913-1994)

Grave. Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian (1981) 7'

Karol Szymanowski

Preludium h-moll na fortepian op. 1 nr 1 (1900)

- wersja na wiolonczelę i fortepian (opr. Bartosz Koziak) 2'

La Berceuse d'Aitacho Enia

na skrzypce i fortepian op. 52 (1925)

- wersja na wiolonczelę i fortepian (opr. Bartosz Koziak) 5'

Dwa mazurki z cyklu *Dwudziestu mazurków*

na fortepian op. 50 (1925)

- wersja na wiolonczelę i fortepian (opr. Jerzy Bauer) 5'

nr 1: *Sostenuto. Molto rubato*

nr 2: *Allegramente. Poco vivace*

Taniec z baletu-pantomimy *Harnasie* op. 55 (1931)

- wersja na wiolonczelę i fortepian (opr. Bartosz Koziak) 6'

[przerwa]

Witold Lutosławski

Wariacja Sacherowska na wiolonczelę solo (1975) 5'

Karol Szymanowski

Etiuda b-moll z cyklu *Czterech etiud* na fortepian op. 4 (1902)

- wersja na wiolonczelę i fortepian
(opr. Kazimierz Wilkomirski) 5'

Cztery pieśni kurpiowskie z cyklu *Pieśni kurpiowskich*
na głos i fortepian op. 58 (1932)

- wersja na wiolonczelę i fortepian (opr. Bartosz Koziak)

10'

nr 1: *Lecioly zórazie*

nr 2: *Wysła burzycka*

nr 9: *Zarzyże, kuniu*

nr 7: *Ściani dumbek*

Sonata d-moll na skrzypce i fortepian op. 9 (1904)

- wersja na wiolonczelę i fortepian

20'

(opr. Kazimierz Wiłkomirski)

Allegro moderato, patetico

Andante tranquillo e dolce

Finale: Allegro molto, quasi presto

Bartosz Koziak - wiolonczela

Agnieszka Kozło - fortepian

6. **S**zymanowski jest dla mnie skrzypcowy. Odkąd, jako uczeń, musiałem sobie przyswoić jego najważniejsze utwory, skrzypce Szymanowskiego - znane z *Koncertów* i *Mitów* - były ze mną zawsze, były czymś oczywistym. I może dlatego regularnie powracam do *Sonaty skrzypcowej d-moll*, wykonując jej wersję na wiolonczelę (podobną transkrypcję *Mitów* trudno byłoby już sobie wyobrazić...). *Sonata* jest jednym z moich ulubionych utworów. Wydaje mi się, że można oddać w niej „wiolonczelowość” z całym jej ciepłem i ekspresją, czego dowodzi transkrypcja Kazimierza Wiłkomirskiego - zwłaszcza w ogniwie powolnym, *Andantino*. Jest ono dla mnie w ogóle jedną z najpiękniej brzmiących kompozycji, jakie wiolonczeliści mają w swoim repertuarze. *Sonata* jako całość zawiera jednak pewne niedoskonałości. Wykonawca musi mierzyć się z nimi szczególnie w części finałowej, ale właśnie ona jest dla mnie bardziej „wiolonczelowa”, bardziej odpowiada istocie tego instrumentu, niż wiele utworów pisanych z myślą o wiolonczeli.

Od czasu, gdy Kazimierz Wiłkomirski sporządził transkrypcję *Sonaty*, podejście do wykonywania przeróbek uległo zmianie; przede wszystkim: opracowania wykonuje się dziś o wiele częściej niż wtedy. Wykonawcy starają się jednak o wierność oryginałowi w technicznym detalu - głównie w sprawach frazowania i artykulacji. Dlatego też moja własna wersja *Sonaty*, chociaż oparta na wydaniu Wiłkomirskiego, jest zredagowana tak, by zbliżała się w tych elementach do wersji skrzypcowej.

Taniec z baletu *Harnasie* w transkrypcji Pawła Kochańskiego stał się dla mnie symbolem tego, co u kompozytora skrzypcowe. Miałem z tego względu poważne wątpliwości, czy przeniesienie utworu na wiolonczelę okaże się muzycznie sensowne. Po pierwsze, ze względu na utrwalone już - dzięki Kochańskiemu - skojarzenie *Tańca* ze skrzypcami oraz idiomatyczność skrzypcową tamtej wersji. Po wtóre, z powodu samych trudności technicznych. Przekonała mnie jednak aura tej muzyki, niezmienna mimo transkrypcji: jej istotą nie jest wirtuozeria i popis, lecz ekspresja typu lirycznego. Wirtuozowskie efekty brzmieniowe stają się w wersji wiolonczelowej nieco mniej spektakularne. Brzmienie wiolonczeli jest mniej świetliste, mniej „doskonałe”, niż dźwięk skrzypiec, zwłaszcza w ich najwyższym rejestrze (tak lubianym przez Szymanowskiego), ma jednak - powiedziałbym - więcej śpiewności i naturalności, co upodabnia je do brzmienia głosu. Uważam zresztą, że każda transkrypcja utworu skrzypcowego na wiolonczelę wiąże się z utratą tych walorów brzmienia, dzięki którym jawi się ono jako nieosiągalne i nadludzkie; pojawia się jednak w zamian inna aura - niedoskonałe, ludzkie ciepło. *Taniec z Harnasiów* w wersji wiolonczelę staje się wierniejszy oryginałowi (skomponowanemu na tenor z orkiestrą) - emocje niesione w dziele Szymanowskiego przez głos wokalny znajdują tu, dzięki wiolonczeli, swój bliski odpowiednik. Podstawą opracowania jest wersja Kochańskiego, jednak - z uwagi na specyfikę wiolonczeli - nie wszystkie pomysły skrzypka zostały zachowane. Nowa

transkrypcja ma w istocie trzy źródła: wersję skrzypcową, oryginalną partyturę Szymanowskiego i – możliwości wiolonczeli. To, co w utworze zasadnicze, niezależne od doboru środków wykonawczych, starałem się zachować – i oddać wiernie środkami techniki wiolonczelowej. Zadanie to okazało się, przyznam, fascynujące.

Transkrypcje miniatur fortepianowych były dla wiolonczelistów od dawna metodą poszerzania repertuaru (jednym z bardziej znanych przykładów jest *Etuda cis-moll* op. 25 nr 7 Chopina w opracowaniu Aleksandra Głazunowa). Obecność w programie dzisiejszego recitalu kilku miniatur Szymanowskiego wiąże się z tą długą tradycją. Wśród transkrypcji najbardziej popularnych znajduje się słynna *Etuda b-moll*, wykonywana zresztą w wielu innych wersjach (m.in. w przeróbce orkiestrowej Grzegorza Fitelberga); popularne jest także *Preludium h-moll* z op. 1. Nieznane pozostają natomiast dwa z *Mazurków* op. 50, opracowane przez Jerzego Bauera. W programie recitalu pełnią one rolę łącznika między Szymanowskim instrumentalnym i wokalnym – tym, któremu bliższa od błyskotliwej wirtuozerii była szlachetna prostota folkloru.

Pieśni kurpiowskie z op. 58 mają dla mnie znaczenie szczególne – niezwykle rzadko zdarza mi się bowiem wykonywać, nawet w najbardziej wyrafinowany sposób opracowaną, muzykę ludową. Wiolonczelowa transkrypcja *Pieśni* pozwala mi na bliski kontakt z folklorem, którego brak i potrzebę zdarza mi się czasem odczuwać. Interesujące może okazać się słuchanie tych kompozycji jako pieśni bez słów – słów bardzo specjalnych, brzmiących obco, słów, którymi nigdy nie będziemy mówić. W przeciwieństwie do *Pieśni Roksany*, będącej przecież arią z opery, *Pieśni kurpiowskie* brzmią, jak myślę, intymnie – z naturalną i głęboko wzruszającą prostotą.

Bartosz Koziak

Bartosz Koziak jest zwycięzcą

III Międzynarodowego Konkursu Wiolonczelowego im. Witolda Lutosławskiego w 2001 r. w Warszawie, zdobywcą II nagrody na konkursach im. Isanga Yuna w Tongyeong (Korea) oraz im. Mikola Lysenki w Kijowie, laureatem oraz zdobywcą nagrody specjalnej na konkursie „Praska Wiosna”, zdobywcą I nagrody na XI Międzynarodowym Konkursie Współczesnej Muzyki Kameralnej w Krakowie. Otrzymał także nagrody na Konkursach im. P. Czajkowskiego w Moskwie oraz ARD w Monachium. W 2003 roku

otrzymał nagrodę specjalną Fundacji Kultury Polskiej przyznawaną przez Ewę Podlęś.

Występował m.in. w Konzerthaus w Berlinie, Rudolfinum w Pradze, Cité de la Musique w Paryżu, Teatro Politeama w Palermo, Studiu im. Witolda Lutosławskiego i Filharmonii Narodowej w Warszawie. Jako solista współpracował z takimi orkiestrami jak: Filharmonia Narodowa, NOSPR, Sinfonia Varsovia, Sinfonietta Cracovia, Orchestre Philharmonique de Monte Carlo, Münchener Kammerorchester, Praska Filharmonia, orkiestrami radiowymi w Warszawie i Budapeszcie, Narodową Orkiestrą

Ukrainy oraz Młodzieżową Orkiestrą Armenii – pod dyrekcją Krzysztofa Pendereckiego, Jana Krenza, Antoniego Wita, Gabriela Chmury, Jacka Kasparyka, Massimiliano Caldi, Volodymira Sirenki i Oli Rudnera.

Jako kameralista współpracuje m.in. z Kają Danczowską, Elżbietą Stefańską i Anną Marią Stańkiewicz; występuje z pianistami: Justyną Danczowską, Marcinem Koziakiem, Radosławem Sobczakiem, Agnieszką Kozło. Współtworzy Warszawską Grupę Wiolonczelową „Cellonet”.

Jest zapraszany na znane festiwale m.in. Warszawską Jesień, Young Euro

Classic w Berlinie, Wielkanocny Festiwal im. L. van Beethovena, Mecklemburg Vorpommern, Musica Polonica Nova, Festiwal Muzyczny w Łańcuch, Chopin i jego Europa w Warszawie, Yerevan Music Perspectives, East Meets West w Korei.

Od kilku lat jest regularnie zapraszany do udziału w projektach koncertowych Krzysztofa Pendereckiego. Brał udział w pierwszym nagraniu płytowym *Concerto grosso* pod dyrekcją kompozytora. Ponadto w dyskografii Bartosza Koziaka znajdują się między innymi nagrania *II Koncertu wiolonczelowego* Grażyny Bacewicz, wyróżnione przez magazyn „Pizzicato” w Luksemburgu, a także, z Justyną Danczowską, utworów na wiolonczelę i fortepian w tym *Sonaty „Arpeggione”* F. Schuberta i *Märchenbilder* Roberta Schumanna. Na rok 2015 planowane jest wydanie płyty z duetami Ravela, Kodaly’ a i Martinů nagranyymi z Anną Marią Staśkiewicz.

Bartosz Koziak ukończył z odznaczeniem „Magna cum Laude” Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie prof. Kazimierza Michalika i Andrzeja Bauera oraz Conservatoire National Supérieur de Musique w Paryżu, w klasie Philippe’a Muller’a.

Dzięki uprzejmości Kai Danczowskiej gra na XIX-wiecznej kopii instrumentu J. Guadagniniego, na którym koncertował wybitny polski wiolonczelista Dezyderiusz Danczowski.

Bartosz Koziak reprezentowany jest przez Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena.

Agnieszka Kozło

należy do grona najwstronniejszych polskich kameralistów. W 1996 roku wraz z Katarzyną Ewą Sokołowską założyła Ravel Piano Duo, w którym artystki zwyciężyły na konkursach w Marcopoulo (Grecja) 1996 i na XI Międzynarodowym Konkursie Duetów Fortepianowych w Jeseniku (Czechy) 1999 (gdzie również otrzymała nagrodę specjalną) a w 2002 zdobyły II nagrodę na konkursie „Premio Valentino Bucchi” w Rzymie. Finalistka konkursów w Caltanissette (Sycylia) w 2001 i w San Marino w 2004 r.

Ukończyła z wyróżnieniem Akademię Muzyczną im. F. Chopina w Warszawie w klasie fortepianu prof. Bronisławy Kawalli oraz w klasie kameralistyki prof. Mai Nosowskiej. Również w warszawskiej uczelni odbyła studia dyplomowe pod kierunkiem prof. Jana Ekiera a następnie, w latach 2001–2005, jako członkini Ravel Piano Duo kontynuowała naukę na studiach dyplomowych w Hochschule für Musik und Theater w Rostocku (Niemcy) w klasie mistrzowskiej duetu Hansa-Petera Stenzla i Volkera Stenzla. W 2005 roku duet ukończył studia koncertowe (Konzertexam) z najwyższym odznaczeniem.

Agnieszka Kozło od lat współpracuje z wiolonczelistami, partnerując m.in. Andrzejowi Bauerowi, Piotrowi Hausenplasowi, Tomaszowi Strahlowi i Bartoszowi Koziakowi. Zajmuje się również pracą pedagogiczną i wraz z profesorami warszawskiego Uniwersytetu

Muzycznego Fryderyka Chopina przygotowuje młodych wiolonczelistów do udziału w największych konkursach wiolonczelowych jak m.in. Konkursy im. P. Czajkowskiego w Moskwie, Konkurs Wiolonczelowy im. W. Lutosławskiego w Warszawie (gdzie od 2003 roku jest pianistą konkursu), Konkurs im. Dezyderiusza Danczowskiego w Poznaniu, Konkurs im. Isanga Yuna w Tongyeong w Korei, Konkurs „Praska Wiosna”. Wielokrotnie otrzymywała nagrodę dla najlepszego pianisty konkursu. W czasie międzynarodowych konkursów muzycznych współpracowała z tak znakomitymi artystami, jak Kazimierz Michalik, Natalia Szachowska, Daniel Veis, Tsuyoshi Tsutsumi, Jens-Peter Maintz, Catalin Ilea, Roman Jabłoński, Magdalena Rezler-Niesiołowska, Tomasz Tomaszewski.

Artystka koncertowała m.in. w Niemczech, Rosji, Izraelu, Japonii, Szwajcarii, Hiszpanii, Czechach, Grecji, Wielkiej Brytanii, we Włoszech oraz w Filharmonii Narodowej czy Studio im. Witolda Lutosławskiego w Polsce. Dokonała szeregu nagrań dla Polskiego Radia, wydała płytę z muzyką francuską na 4 ręce (Ravel Piano Duo), natomiast kolejna płyta z udziałem tego duetu została uhonorowana prestiżową nagrodą Polskiej Akademii Fonograficznej „Fryderyk 2005”.

W roku 2011 Agnieszka Kozło uzyskała tytuł doktora sztuk muzycznych.

Niedziela 12 lutego 2017 19.00

Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego
ul. Z. Modzelewskiego 59

7.

Gabriel Fauré (1845–1924)

Preludium ze suity *Pelleas i Melizanda*

na orkiestrę op. 80 (1898)

6'

Karol Szymanowski (1882–1937)

Pieśni księżniczki z baśni na sopran i orkiestrę

do słów Zofii Szymanowskiej op. 31 (1915/1933)

10'

Samotny księżyc

Słowik

Taniec

Alexander Zemlinsky (1871–1942)

Sinfonietta op. 23 (1934)

20'

Sehr lebhaft

Ballade: Sehr gemessen, doch nicht schleppend

Sehr lebhaft

[przerwa]

Witold Lutosławski (1913–1994)

Chantefleurs et chantefables na sopran i orkiestrę

do słów Roberta Desnosa (1990)

20'

La Belle-de-Nuit

La Sauterelle

La Véronique

L'Eglantine, l'Aubépine et la Glycine

La Tortue

La Rose

L'Alligator

L'Angélique

Le Papillon

Łańcuch III na orkiestrę (1986)

12'

Olga Pasiecznik – sopran

Sinfonia Varsovia

Renato Rivolta – dyrygent

7. **Z**mierch sztuki mimetycznej pod koniec XIX wieku sprawił, że twórcy, porzuciwszy realizm, zaczęli odwoływać się chętnie do świata baśni, bajek i fantazji. Baśnie stały się również atrakcyjnym przedmiotem badań dla rodzącej się na przełomie wieków psychoanalizy, odczytującej baśniowe symbole przez pryzmat podświadomości. Tematyka baśniowa i fantastyczna przenikała w sposób właściwy epoce także do muzyki – dziedziny z natury rzeczy i tak bardziej odległej od *mimesis* niż malarstwo czy literatura. *Preludium* Gabriela Faurégo powstało jako prolog do symbolistycznego dramatu Maurice’a Maeterlincka *Pelleas i Mélizanda*, w którego fabule kluczowe znaczenie mają znane z legend rekwizyty: zamek, korona, studnia i pierścień; podobny zestaw pojawił się potem u Szymanowskiego – w *Pieśniach księżniczki z baśni*. Świat bajek dziecięcych przywołał – w innej już epoce – Witold Lutosławski, komponując *Chantefleurs et Chantefables*. Jego *Łańcuch III* też ma w sobie coś z baśni – sugestywną akcją i fantastyczną aurą (kolorystyka!), o *Sinfonietcie* Zemlinsky’ego wypada zaś powiedzieć, że jest chyba „z innej bajki” (psychoanalitycznej?). Włączenie *Sinfonietty* do omawianego zestawu zasugerował jednak wyłącznie jej styl – w pół drogi między „pre-neoklasycznym” stylem *Pieśni księżniczki* i „post-neoklasycznym” idiomem późnych dzieł Lutosławskiego.

Symbolistyczny dramat *Pelleas i Melizanda* Maurice’a Maeterlincka zdobył na przełomie XIX i XX wieku ogromną popularność, której dowodem są muzyczne opracowania tego tekstu: wśród nich nie tylko epokowe dzieło Claude’a Debussy’ego, lecz także poemat symfoniczny Arnolda Schönberga czy muzyka teatralna autorstwa Jeana Sibeliusa. Pierwszą kompozycją inspirowaną dramatem Maeterlincka była jednak muzyka Gabriela Faurégo, napisana na zamówienie Prince of Wales Theatre w Londynie w 1898 roku, pięć lat po paryskiej premierze dramatu i cztery przed premierą opery Debussy’ego. Fauré skomponował na potrzeby spektaklu dziewiętnaście fragmentów muzycznych. Cztery z nich złożyły się później na suitę ***Pelléas et Mélisande***, przeznaczoną na rozszerzony względem kameralnej orkiestry teatr skład symfoniczny. Otwierające tak suitę, jak i spektakl preludium oparte jest na dwóch głównych motywach. Łagodny, snujący się motyw ósemkowy ustępuje w środkowej części preludium miejsca niepokojącemu triolowemu akompaniamentowi. Na jego tle pierwsze skrzypce i instrumenty dęte drewniane prowadzą w długich wartościach melodię, którą następnie rozwijają aż do osiągnięcia dramatycznego *forte*. Po wyciszeniu kulminacji powraca motyw początkowy. Odzywająca się dwukrotnie fanfara waltorni zdradza teatralne pochodzenie utworu i prawdopodobnie ilustruje wyruszającą na polowanie orszak Golauda. Po jej wybrzmieniu utwór kończy się ostatnią już reminiscencją inicjalnego motywu.

Pieśni księżniczki z baśni op. 31 powstały w 1915 roku do tekstów siostry Karola Szymanowskiego, Zofii (Zioki). Zioka pisała je z inspiracji

kompozytora, a zachowany rękopis wierszy nosi ślady ingerencji Szymanowskiego w powstający tekst. Inaczej niż w pozostałych cyklach wokalnych Szymanowskiego powstałych w tamtym okresie (*Pieśniach miłosnych Hafiza* op. 24, *Czterech pieśniach* op. 41 do słów Rabindranatha Tagore czy *Pieśniach muezina szalonego* op. 42), *Pieśni księżniczki z baśni* nie nawiązują wprost do kultury wschodu, lecz wprowadzają uniwersalne atrybuty baśniowych księżniczek: złote trzewiczki, zamek, słowik i tęsknotę za ukochanym. Orientalne tropy odnaleźć można jednak w samej muzyce, a zwłaszcza wokalizach „ach!” występujących w każdej z pieśni. Tę intuicję potwierdza dokonana w 1933 roku, na prośbę Ewy Bandrowskiej-Turskiej, instrumentacja trzech z sześciu pieśni cyklu. Melodie skrzypiec w najwyższym rejestrze, istotna rola sekcji dętej drewnianej, a zwłaszcza fletu, oraz kolorystyczne wykorzystanie perkusji nierozłączenie kojarzą się z orkiestrowym kolorytem „wschodnich” dzieł Szymanowskiego. Kompozycja została przeznaczona na sopran koloraturowy i wymaga od głosu prawdziwej wirtuozerii, czego dowodem są w pierwszym rzędzie kunsztowne wokalizy pieśni *Słowik*. Cykl jest jednak równie atrakcyjny od strony harmoniczej. *Samotny księżyc* oplatają wijące się chromatycznie linie kontrapunktu, a poczucie rozluźnienia związków harmonicznym utrwalają szeroko stosowane paralelizmy. Ostatnie ogniwo cyklu, *Taniec*, w skrajnych częściach oparte jest na kwintowym burdonie, natomiast w środkowej wykorzystuje lokalnie skalę pentatoniczną, co – w połączeniu z motywiką i tempem – nadaje tej kompozycji niemalże ludową zamaszystość.

Alexander Zemlinsky znany jest jako szwagier oraz jedyny formalny nauczyciel kompozycji Arnolda Schönberga. Pomimo głębokiej więzi z Schönbergiem, Zemlinsky nie poddał się jego wpływom muzycznym i nie korzystał w swoich utworach z dodekafonii. Wolał łączyć tradycję mahlerowską ze swobodną atonalnością, a później także – z elementami stylu Hindemitha i Weilla, których twórczość poznał, pracując jako dyrygent w berlińskim Kroll Theater. Jego *Sinfonietta* op. 23 powstała w 1934 – niedługo po wyborczym zwycięstwie nazistów i wymuszonym przez to wyjeździe Zemlinsky’ego z Berlina. Ukryte w utworze cytaty i autocytyaty wskazują na biograficzny charakter utworu. Otwierająca utwór fanfara wznoszących kwart stanowi zdeformowany wariant motywu „radosnego serca”, który kompozytor zaczerpnął z kompozycji swego ucznia, Ericha Wolfganga Korngolda. W pierwszej części pojawia się też motyw „Ja” Zemlinsky’ego – oparty na sekwencji interwałów: sekunda wielka – tercja mała – kwarta czysta. Wreszcie kompozytor cytuje własną pieśń do słów Maurice’a Maeterlincka pod znaczącym tytułem: *Wohin gehst du?* Z motywu tego wyprowadza również pierwszy temat wolnej części utworu. Jej zakończenie przynosi jednak nadzieję – w postaci cytatu z opery *Der Kreidekreis* wyrażającego pragnienie wolności. Część ostatnia, żywiołowe rondo, kumuluje w sobie wykorzystane wcześniej motywy. W ostrej, wyrazistej rytmice najwyraźniej wydatniają się tu muzyczne wpływy Paula Hindemitha. (ks)

7.

W połowie lat 80. Witold Lutosławski planował napisanie jednoczęściowej kompozycji na sopran i orkiestrę, analogicznej do *Les espaces du sommeil*. Otrzymał nawet zamówienie rządu francuskiego i znalazł odpowiedni tekst – liryk Julesa Superville’a. Ostatecznie jednak odstąpił od tych planów i pod koniec dekady sięgnął po przeznaczone dla dzieci wiersze Roberta Desnosa z cyklu **Chantefleurs et Chantefables** (*Śpiewokwiaty i śpiewobajki*). Do tych wierszy, a właściwie „rymowanek”, skomponował dziewięć pieśni na sopran z towarzyszeniem niezbyt rozbudowanej orkiestry. Nowy cykl okazał się swoistą odpowiedzią na powstałe trzydzieści lat wcześniej *Pieśni do słów Iłakowiczówny*. Styl tamtych utworów powrócił, wysubtelniony i wzbogacony o elementy, które w muzyce Lutosławskiego pojawiły się między 1957 a 1990 rokiem. Tym, co wyróżnia *Chantefleurs et Chantefables*, jest połączenie cech późnej twórczości kompozytora (przejrzyste i eufoniczne brzmienie, ekspresyjna melodyka) z tendencją do ilustrowania tekstu dźwiękami, obecną już w *Pieśniach do słów Iłakowiczówny* i piosenkach dla dzieci. Wyrafinowane „malarstwo dźwiękowe” i tematyka wierszy upodabniają *Chantefleurs* do pieśni Ravela *Histoires naturelles* i jego opery *Dziecko i czary*.

Każda z dziewięciu pieśni Lutosławskiego to muzyczny wizerunek przynajmniej jednego kwiatu lub zwierzęcia. Sześć utworów (pieśni od II do V, a także VII i IX) ma charakter żartobliwy. Kompozytor z równą pomysłowością odmalowuje tu dźwiękami skoki konika polnego (pieśń II, *La Sauterelle*), powolne ruchy żółwia (pieśń V, *La Tortue*), człapanie aligatora (pieśń VII, *L’Alligator*) oraz lot „trzystu milionów motyli” (pieśń finałowa, *Le Papillon*). Swoim dowcipem i kunsztem utwory te przypominają portrety zwierząt wykonywane przez Picassa w technice *sans lever de crayon* (bez odrywania ołówka od powierzchni kartki) z właściwą temu artyście prostotą i celnością.

Osią *Chantefleurs* są jednak trzy pieśni liryczne: I – *La Belle-de-Nuit*, VI – *La Rose* i VIII – *L’Angélique*. Wyrazista melodyka, miękkie, nasyczone akordy akompaniamentu i wyrafinowane zestawienia barw tworzą tu osobliwy, hipnotyczny nastrój. Kulminację przynosi pieśń ósma: żarliwy monolog sikorki zakochanej w dzięgielu.

Typowy dla muzyki Lutosławskiego układ dwuczęściowy ustępuje w **Łańcuchu III** w formie trójdzielnej z kulminacją w trzecim odcinku. Osobliwością utworu, która upodabnia go do *III Symfonii*, jest rozbieżność między punktem kulminacyjnym a docelowym – pojawiają się co prawda blisko siebie, lecz są wyraźnie odrębne.

Podobnie jak w *Łańcuchu I*, część wstępna utworu to szereg epizodów połączonych między sobą zgodnie z ideą „formy łańcuchowej”: każdy kolejny (z wyjątkiem pierwszego) rozpoczyna się przed zakończeniem poprzedniego. Po krótkiej introdukcji pojawia się dwanaście takich odcinków, z których każdy otrzymuje wyrazistą i odrębną „fizjonomię”, wynikłą z doboru dźwięków, rytmów

i barw. Przejście między ogniwami łańcucha najłatwiej śledzić, obserwując zmiany w obsadzie (epizody I-VI wykorzystują kolejno brzmienie: 3 fletów, 4 kontrabasów, 3 skrzypiec z ksylofonem, 3 klarnetów, 3 wiolonczel oraz fortepianu z czelustą i harfą; w ostatnim, dwunastym epizodzie pojawia się trio fletów i harfa, do których po chwili dołącza reszta zespołu).

Druga część *Łańcucha III* oparta jest na śpiewnej melodii skrzypiec, kontrapunktowanej grą innych grup instrumentalnych. Przetwarzanie tego tematu łączy się ze wzrostem napięcia i prowadzi do punktu docelowego, w którym instrumenty dęte blaszane wykonują w technice *ad libitum* szereg linii o lirycznym charakterze. Dopiero później, po krótkim przerwaniu, pojawia się kulminacja: majestatyczny akord całej orkiestry nasycony interwałami kwint i małych tercji. Koda *Łańcucha* przypomina „rozsypane” zakończenie *Les espaces du sommeil* i jest – podobnie jak tamto – arcydziełem muzycznego *suspense’u*. (mk)

Olga Pasiecznik (Pasichnyk) urodziła się na Ukrainie. Studia wokalne odbyła w konserwatorium kijowskim. W czasie studiów poddyplomowych w Akademii Muzycznej im. F. Chopina w 1992 roku zadebiutowała na scenie Warszawskiej Opery Kameralnej, a cztery lata później na scenie *Théâtre des Champs-Élysées* w Paryżu jako Pamina w *Czarodziejskim flecie* Mozarta. Ma na koncie ponad czterdzieści partii, m.in. w operach Monteverdiego, Glucka, Händla, Mozarta, Webera, Bizeta, Rossiniego, Verdiego, Pucciniego, Debussy’ego, Czajkowskiego oraz kompozytorów współczesnych – zrealizowanych na najbardziej znanych i prestiżowych scenach świata. Role te przyniosły jej wielkie uznanie krytyki i publiczności. Występuje także w repertuarze kameralnym oraz w recitalach, z siostrą, pianistką Natalią Pasiecznik, licznych koncertach

oratoryjnych i symfonicznych w słynnych salach koncertowych we wszystkich niemal krajach Europy, Stanach Zjednoczonych, Kanadzie, Chinach, Japonii i Australii. Wielokrotnie współpracowała z najwybitniejszymi orkiestrami z Polski i całego świata, wśród których znalazły się: Boston Symphony Orchestra (USA), Narodowa Orkiestra Symfoniczna Belgii, Orquestra Nacional de España i Orquesta Sinfónica de RTVE (Hiszpania), English Concert, Wiener Symphoniker, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre National de France, Les Musiciens du Louvre-Grenoble (Francja), Akademie für Alte Musik Berlin, Freiburger Barockorchester, Orkiestra XVIII Wieku. Występowała pod batutą takich mistrzów, jak m.in. Ivor Bolton, Frans Brüggen, Jean-Claude Casadesus, Marcus Creed, René Jacobs, Roy Goodman, Christopher Hogwood, Heinz Holliger, Philippe Herreweghe,

Jacek Kaspszyk, Kazimierz Kord, Jerzy Maksymiuk, Jean-Claude Malgoire, Marc Minkowski, Kazushi Ono, Andrew Parrott, Krzysztof Penderecki, Trevor Pinnock, Marcello Viotti, Antoni Wit, Massimo Zanetti. Jest laureatką międzynarodowych konkursów wokalnych w ‘s-Hertogenbosch w Holandii, Mirjam Helin w Helsinkach oraz im. Królowej Elżbiety w Brukseli. Została wyróżniona także w Polsce – „Paszportem” tygodnika „Polityka” (1997), Nagrodami Polskiego Przemysłu Fonograficznego „Fryderyk” za najlepsze nagrania solowe (1997, 2004), nagrodą „Orfeusz” na festiwalu Warszawska Jesień (1999), Złotym Krzyżem Zasługi (2001) oraz Nagrodą im. A. Hiolskiego (2004) za najlepszą kobietą roku operową. W 2005 i 2010 roku została nominowana przez międzynarodowy magazyn operowy „Opernwelt” do tytułu najlepszej śpiewaczki sezonu artystycznego. W 2011 artystka otrzymała doroczną

7 Nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a w 2012 została odznaczona Krzyżem Oficerskim Orderu Zasługi Rzeczypospolitej Polskiej. W swoim dorobku fonograficznym ma ponad 50 płyt CD i DVD, które nagrała m.in. dla firm CD Accord, Dabringhaus und Grimm, Harmonia Mundi, Naxos i Opus 111.

Renato Rivolta

studiował jednocześnie filozofię i muzykę: greę na skrzypcach, flecie, kompozycję i dyrygenturę w Konserwatorium w Mediolanie. Swe muzyczne umiejętności rozwijał następnie pod okiem artystów tej rangi, co Sándor Végh (muzyka kameralna w salzburskim Mozarteum), Franco Donatoni (kompozycja) i Peter Eötvös (dyrygentura). Przez 14 lat był muzykiem orkiestrowym w najlepszych włoskich orkiestrach (Orkiestra La Scali, Orkiestra Radiowa w Turynie, orkiestra Teatru La Fenice w Wenecji), pracując z takimi dyrygentami, jak Claudio Abbado, Seiji Ozawa, Carlo Maria Giulini i Leonard Bernstein. Po tych doświadczeniach zdecydował poświęcić się dyrygowaniu.

Renata Rivolta szczególnie interesuje muzyka naszych czasów. Od 1989 r. współpracuje z Peterem Eötvösem, najpierw jako jego wychowanek, potem asystent; pracował też z Pierre'em Boulezem, Davidem Robertsonem, Markusem Stenzem, George'em Benjaminem, Arturo Tamayo,

Jonathanem Nottem i Markiem Fosterem.

Z programami wypełnionymi muzyką współczesną występował na renomowanych festiwalach, m.in. Ars Musica (Bruksela), Time of Music (Viitaasari, Finlandia), Wien Modern, Musica (Strasburg), Fundacji Gulbenkiana (Lizbona), Milano Musica, Festiwalu Muzyki Beria w Teatro alla Scala, Maggio Musicale Fiorentino, w Cité de la Musique w Paryżu, na festiwalu BBC w Edynburgu, w Huddersfield, w Konzerthaus w Berlinie, Archipel (Genewa), Présences (Paryż), na Warszawskiej Jesieni. Prowadził koncerty w serii BBC „Sounding the Century”, dyrygował koncertami z udziałem takich zespołów i orkiestr, jak Ensemble Intercontemporain (w latach 1996–98 był asystentem dyrektora artystycznego zespołu), Ensemble Modern, Klangforum Wien, Contrechamps Genève, Nederlands Blazer Ensemble, L'itinéraire, Israel Contemporary Players (z którym od 2000 r. ściśle współpracuje), KammerensembleN Stockholm, Orchestra della Toscana, Orchestre Radio France, Tokyo Sinfonietta, Norddeutscher Rundfunk, Orchestra Nacional do Porto, Orchestre National de Lyon, Sinfonia Varsovia i NOSPR. W latach 2009–11 był głównym dyrygentem Orchestra Sinfonica della Valle d'Aosta, a od roku 2001 jest dyrygentem zespołów muzyki nowej przy Orchestra Giovanile Italiana (OGI) w Scuola di Musica di Fiesole

oraz gościnnie występuje na koncertach Accademia del Teatro alla Scala.

W 1994 roku brał udział w realizacji w *Gruppen* Stockhausena na festiwalu w Salzburgu, w 1997 poprowadził wykonanie *Sinfonii Beria* w brukselskim teatrze La Monnaie, a w 1999 – sceniczną prezentację *Le Grand Macabre* Ligetiego w Paryżu. W latach 1992–98 był dyrygentem Ensemble Nuove Sinchronie w Mediolanie. Współpracował z wybitnymi kompozytorami, jak John Adams, George Benjamin, Luciano Berio, Elliott Carter, Franco Donatoni, Luis de Pablo, Gérard Grisey, Luca Francesconi, Ivan Fedele, György Ligeti, Tristan Murail, Salvatore Sciarrino, Karlheinz Stockhausen, i solistami, jak Kim Kashkashian, Tabea Zimmermann, Enrico Bronzi, Gabriele Cassone, Marco Blaauw, Alessandro Carbonare, Nicholas Hodges, Jean-Guihen Queyras, Valdine Anderson, Anita Rachesvili, Lucy Shelton, Ewa Półożcka. Jest wykładowcą w Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse w Paryżu i w Scuola Civica di Musica w Mediolanie, gdzie piastuje stanowisko dyrektora wydziału dyrygentury. Renato Rivolta jest również kompozytorem, jego utwory wykonywane były we Włoszech, Francji, Belgii, Niemczech, Japonii, Finlandii, Izraelu i Stanach Zjednoczonych. Artysta wystąpił podczas Festiwalu Witolda Lutosławskiego „Łańcuch XI” w 2014 roku.

Orkiestra Sinfonia

Varsovia w kwietniu 1984 roku, na zaproszenie Waldemara Dąbrowskiego, dyrektora naczelnego Centrum Sztuki „Studio” im. St. I. Witkiewicza w Warszawie oraz Franciszka Wybrańczyka, dyrektora działającej już wcześniej Polskiej Orkiestry Kameralnej, na występy w Polsce w charakterze solisty i dyrygenta przybył legendarny skrzypek Sir Yehudi Menuhin. By sprostać wymaganiom zaplanowanego repertuaru, orkiestra zwiększyła skład, zapraszając do współpracy wybitnych muzyków z całego kraju. Pierwsze koncerty zespołu pod batutą Yehudiego Menuhina spotkały się z entuzjastycznym przyjęciem publiczności i uznaniem krytyków, a sam Sir Yehudi bez wahania przyjął propozycję dyrektora Waldemara Dąbrowskiego oraz Franciszka Wybrańczyka, obejmując funkcję pierwszego gościnnego dyrygenta nowo powstałej orkiestry symfonicznej. Przyjęta ona nazwę Sinfonia Varsovia.

Wkrótce zespół otrzymał pierwsze propozycje koncertów w Stanach Zjednoczonych i w Kanadzie. Po nich przyszły następne – w Niemczech, Francji, Włoszech, Hiszpanii, Austrii, Finlandii, Portugalii, Belgii, Holandii, Wielkiej Brytanii, Szwajcarii, Grecji, Argentynie, Brazylii, Chile, Hongkongu, Japonii, Korei i na Tajwanie. Sinfonia Varsovia występowała w najbardziej prestiżowych salach koncertowych świata – nowojorskiej Carnegie Hall,

Théâtre des Champs Élysées w Paryżu, Barbican Centre w Londynie, wiedeńskim Musikverein, Teatro Colón w Buenos Aires, Suntory Hall w Tokio czy Herkulessaal w Monachium. Orkiestra Sinfonia Varsovia brała udział w renomowanych festiwalach, m.in. w Salzburgu, Gstaad (Yehudi Menuhin Festival), Aix-en-Provence, Montreux, La Roque d’Anthéron, w Schleswigu-Holsztynie, Würzburgu, Frankfurcie, Mentonie, Beethovenfest w Bonn, Festiwalu Wielkanocnym im. Ludwiga van Beethovena, Warszawskiej Jesieni, Festiwalu Witolda Lutosławskiego „Łańcuch”. Szczególne więzi łączą Sinfonię Varsovię z festiwalami „Chopin i Jego Europa”, na którym występuje od jego pierwszej edycji. Od 2010 roku Orkiestra Sinfonia Varsovia wraz z René Martinem, dyrektorem C.R.E.A., organizuje Festiwal „La Folle Journée / Szalone Dni Muzyki” w Warszawie. Na specjalną uwagę zasługuje Festiwal im. Franciszka Wybrańczyka „Sinfonia Varsovia Swojemu Miastu”, zainicjowany w 2001 roku przez założyciela i wieloletniego dyrektora orkiestry – Franciszka Wybrańczyka. Ta cykliczna impreza, dostępna dla bardzo szerokiej publiczności, wpisała się już na stałe w pejzaż kulturalny Warszawy i zyskała sobie sympatię jej mieszkańców. Ideą Festiwalu jest zaprezentowanie słuchaczom wielkich dzieł literatury muzycznej w wykonaniu Orkiestry Sinfonia

Varsovia oraz znakomitych solistów i dyrygentów.

Repertuar orkiestry jest niezwykle bogaty i obejmuje dzieła od XVIII w. do współczesności. Zespół ma na swym koncie światowe i polskie prawykonania. Sinfonia Varsovia występuje ze światowej sławy dyrygentami, wśród których znaleźli się: Claudio Abbado, Charles Dutoit, Rafael Frühbeck de Burgos, Valery Gergiev, Jacek Kaspszyk, Emmanuel Krivine, Witold Lutosławski, Lorin Maazel, Paul McCreech, Jerzy Maksymiuk, Yehudi Menuhin, Krzysztof Penderecki – oraz z solistami tej miary co: Piotr Anderszewski, Martha Argerich, Yuri Bashmet, Boris Berezovsky, Teresa Berganza, Rafał Blechacz, Frank Braley, Alfred Brendel, Gautier Capuçon, Renaud Capuçon, José Carreras, Plácido Domingo, Augustin Dumay, Stephen Hough, Kiri Te Kanawa, Nigel Kennedy, Gidon Kremer, Radu Lupu, Albrecht Mayer, Mischa Maisky, Shlomo Mintz, Anne-Sophie Mutter, Olga Pasiecznik, Murray Perahia, Maria João Pires, Ivo Pogorelič, Vadim Repin, Mściśław Rostropowicz, Henryk Szeryng, Maxim Vengerov, Christian Zacharias, Frank Peter Zimmermann.

Orkiestra Sinfonia Varsovia dokonała wielu nagrań płytowych, radiowych i telewizyjnych. Dyskografia zespołu liczy ponad 270 płyt CD zarejestrowanych dla tak renomowanych, światowych wytwórni jak: Decca, Denon Nippon Columbia, Deutsche Grammophon, EMI, Naïve, Naxos, Sony, Virgin Classics

7.

7 oraz polskich – BeArTon, CD Accord, NIFC, Polskie Nagrania, Polskie Radio. Wiele spośród tych nagrań uzyskało prestiżowe nagrody fonograficzne, w tym Diapason d’Or, Diapason Découverte, Grand Prix du Disque oraz dziewięciokrotnie statuetkę „Fryderyka”. W 1997 roku dyrektorem muzycznym, a w lipcu 2003 roku dyrektorem artystycznym orkiestry został Krzysztof Penderecki, który pełni tę funkcję do chwili obecnej, często współpracując z orkiestrą jako jej dyrygent.

W latach 2008–2012 dyrektorem muzycznym zespołu był światowej sławy francuski dyrygent – Marc Minkowski. W 2004 roku Franciszek Wybrańczyk przekazał obowiązki dyrektora orkiestry Sinfonia Varsovia swemu asystentowi, wieloletniemu muzykowi zespołu – Januszowi Marynowskiemu.

Do dnia 31 grudnia 2007 roku zespół działał przy Centrum Sztuki Studio im. St. I. Witkiewicza w Warszawie. Od dnia 1 stycznia 2008 roku Orkiestra Sinfonia Varsovia jest samorządową instytucją kultury, a jej organizatorem jest Miasto Stołeczne Warszawa. W 2010 roku Orkiestra Sinfonia Varsovia otrzymała własną siedzibę na warszawskiej Pradze. W tym samym roku decyzją władz miasta Warszawy został ogłoszony międzynarodowy konkurs architektoniczny na projekt sali koncertowej oraz zagospodarowanie architektoniczne nowej siedziby orkiestry. Konkurs wygrał projekt powstały w Atelier Thomas Pucher z Grazu. W 2015

roku w obecności Prezydent m. st. Warszawy Hanny Gronkiewicz-Waltz, architekt Thomas Pucher i dyrektor Orkiestry Sinfonia Varsovia Janusz Marynowski podpisali umowę na projekt wykonania dokumentacji projektowej nowej sali koncertowej i zagospodarowania architektonicznego nieruchomości przy ul. Grochowskiej 272. Pierwszy koncert w nowej sali koncertowej ma odbyć się w październiku 2021 roku.

Organizatorzy:

Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego
Program 2 Polskiego Radia

Koncepcja tematyczna festiwalu: Marcin Krajewski

Koncepcja programowa koncertów:

28.02, 29.01, 05.02, 06.02, 12.02 Marcin Krajewski

10.02 Andrzej Bauer

11.02 Bartosz Koziak

Prezes Towarzystwa im. Witolda Lutosławskiego: Elżbieta Markowska

Koordynatorzy festiwalu: Grażyna Teodorowicz, Aleksandra Braumańska

Redakcja książki programowej: Marcin Krajewski, Maria Burchard

Tłumaczenie i redakcja tekstu angielskiego: Michał Kubicki

Autorzy not w książce programowej:

Agnieszka Chwiłek (*ac*)

Marcin Krajewski (*mk*)

Krzysztof Stefański (*ks*)

Projekt skład i łamanie: LAVENTURA Maciej Sawicki

Druk: SINDRUK

Zdjęcia na okładce:

Witold Lutosławski Katowice 1967. Aut. Jan Zegalski

Karol Szymanowski przy fortepianie Chopina w Salle Pleyel w Paryżu. „Bluszczyk” 1936

www.lutoslawski.org.pl

Towarzystwo im. WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO
the WITOLD LUTOSŁAWSKI society

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



Projekt współfinansowany m.st. Warszawa



Instytucja Kultury
m.st. Warszawa



Festiwal jest współorganizowany przez Program 2 Polskiego Radia i współfinansowany ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz m.st. Warszawy.

NARODOWY
INSTYTUT
AUDIOWIZUALNY



Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego dziękuje Narodowemu Instytutowi Audiowizualnemu za zgodę na wykorzystanie not o utworach Witolda Lutosławskiego zamieszczonych na stronie internetowej Instytutu jako część kolekcji *Trzej kompozytorzy* (autor not: Marcin Krajewski, tłumacz: __)