

ŁAŃCUCH XXI
FESTIWAL WITOLDA LUTOŚLAWSKIEGO.
WARSZAWA 20.01—04.02
STUDIO KONCERTOWE POLSKIEGO RADIA
IM. WITOLDA LUTOŚLAWSKIEGO

PROGRAM FESTIWALU

Wszystkie koncerty odbywają się w **STUDIU KONCERTOWYM
POLSKIEGO RADIA IM. WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO**,
ul. Z. Modzelewskiego 59

SOBOTA

20.01.2024

g. **19:00** transmisja w Programie II Polskiego Radia

BENJAMIN BRITTEN *A Time There Was*

WILLY BURKHARD *II Koncert skrzypcowy op. 69 **

LUCIANO BERIO/FRANCISZEK SCHUBERT *Andante z Rendering*

WITOLD LUTOSŁAWSKI *Łańcuch II*

ARTIOM SZISZKOW skrzypce

ORKIESTRA POLSKIEGO RADIA W WARSZAWIE

MICHAŁ KLAUZA dyrygent

NIEDZIELA

21.01.2024

g. **19:00**

JÓZEF HAYDN *Largo z Kwartetu smyczkowego D-dur op. 76 nr 5*

AHMET ADNAN SAYGUN *III Kwartet smyczkowy **

ARNOLD SCHÖNBERG *Largo z IV Kwartetu smyczkowego*

WITOLD LUTOSŁAWSKI *Kwartet smyczkowy*

MECCORE STRING QUARTET

WOJCIECH KOPROWSKI I skrzypce

ALEKSANDRA BRYŁA II skrzypce

MICHAŁ BRYŁA altówka

MARCIN MĄCZYŃSKI wiolonczela

SOBOTA

27.01.2024

g. 19:00 transmisja w Programie II Polskiego Radia

ALBAN BERG/CHRISTIAN VON BORRIES *Passacaglia* *

WITOLD LUTOSŁAWSKI *Koncert fortepianowy*

ZYGMUNT MYCIELSKI *V Symfonia*

INGVAR LIDHOLM *Kontakion* *

ANDRZEJ KARAŁÓW fortepian

NARODOWA ORKIESTRA SYMFONICZNA POLSKIEGO RADIA

BASSEM AKIKI dyrygent

NIEDZIELA

28.01.2024

g. 19:00

JONATHAN HARVEY *Mortuos plango, vivos voco*

GIACINTO SCELSI *Elohim* *

SÁNDOR VERESS *Passacaglia concertante* *

WITOLD LUTOSŁAWSKI *Preludia i fuga*

IGOR STRAWIŃSKI *Apoteoza z baletu Apollon musagète*

MAKSYMILIAN LIPIEŃ obój

AUKSO – ORKIESTRA KAMERALNA MIASTA TYCHY

MAREK MOŚ dyrygent

NIEDZIELA

04.02.2024

g. 19:00

WITOLD LUTOSŁAWSKI *Grave*

PAWEŁ SZYMAŃSKI *Compartment 2, Car 7*

HANS ABRAHAMSEN *Schnee*

CHAIN ENSEMBLE

ANDRZEJ BAUER dyrygent, wiolonczela

* prawykonanie polskie

Wprowadzenie

ELŻBIETA SIKORA

Witold Lutosławski w mojej pamięci

WARSZAWA, LATA 60.

Studiuję reżyserię dźwięku w PWSM.

Witold Lutosławski, zaproszony przez władze uczelni, mówi nam o swoim warsztacie kompozytorskim, o aleatoryzmie kontrolowanym, zwłaszcza w utworze *Gry weneckie*. Fascynuje nas swoją wielką kulturą, jasnością wypowiedzi, skromnością wtedy już wielkiego twórcy.

Pamiętam, jak mówił lekko przyciszonym głosem, z odrobiną nosowego brzmienia. Z tego samego okresu wraca wspomnienie prawykonania *Trois poèmes* do tekstów Henriego Michaux na Warszawskiej Jesieni, a z nim szok nowatorskiego traktowania głosu, czysta awangarda połączona z doskonale opanowanym warsztatem kompozytorskim, wielka klasa. Lutosławski bywa często obecny na koncertach festiwalowych, nawet gdy nie wykonuje się jego utworów. Obserwuje i słucha. Nie śmiem do niego podejść.

WARSZAWA, LATA 70.

Właśnie ukończyłam studia w klasie kompozycji Zbigniewa Rudzińskiego. Na dyplom przedstawiłam operę kameralną *Ariadna*. Niepisanym zwyczajem, podobnie jak inni młodzi twórcy, zostaję zaproszona na kurtuazyjną wizytę u Mistrza. Z wielkim przejęciem zjawiam się w willi na ulicy Śmiałej na Żoliborzu. Pani Danuta czeka z herbatką i ciasteczkami. Jest cudowny spokój i dobroć. Po kilkunastu minutach towarzyskiej rozmowy Witold Lutosławski zaprasza mnie do swojej pracowni na górze. Na wielkim stole rozkładam moje partytury. Mam tego niewiele. Mistrz chwali powściągliwie, choć przyjaźnie, życząc owocnej dalszej pracy kompozytorskiej. Brzmi to jak zachęta, a przynajmniej za taką biorę jego słowa. I od tej pory marzę stale o takim pokoju do pracy.

PARYŻ, LATA 80.

General Jaruzelski rzucił mnie na paryski bruk, ustanawiając w Polsce stan wojenny. Do Paryża przyjechałam na dziewięciomiesięczne stypendium Rządu Francuskiego. Są ze mną mąż i siedmioletni syn. Wybieramy trudny los emigrantów. Piszę do Witolda Lutosławskiego z prośbą o list polecający. Przychodzi od razu. Oryginał przechowuję jak relikwię w moich osobistych papierach. Ten list polecający otworzył mi niejedne drzwi na początku zaczynanej na nowo drogi kompozytorskiej na obczyźnie.

STANY ZJEDNOCZONE, LATA 80.

Lecę z Denver małym samolotem pasażerskim ponad Colorado Mountains na festiwal w Aspen. Wiem, że Witold Lutosławski będzie tam dyrygował w plenerowej sali koncertowej swoją *III Symfonią*. Orkiestra składa się w dużej części z bardzo młodych muzyków. W pierwszych skrzypcach dostrzegam przejętego siedmioletniego chłopca. Jest wyraźnie zafascynowany i muzyką, i Mistrzem. W pewnym momencie spada niespodziewanie ogromna ulewa, ciężkie krople bębnią o płócienny dach. Lutosławski, zachowując olimpijski spokój, nie przerywa wykonania. Brzmi to niezwykle. Owacja niebywała, publiczność uskrzydłona. I potem wszyscy Ci młodzi muzycy garną się do dyrygenta po autografy, uściski dłoni, wymianę paru słów. Witold Lutosławski uśmiechnięty, radosny, wyraźnie zadowolony z sukcesu. I mnie udaje się z nim przywitać, pogratulować i zamienić parę słów. Umawiamy się na spotkanie następnego dnia na ławce w parku. Mam ze sobą świeżo skomponowany utwór *Cienie* na orkiestrę. Rozmawiamy o tym i owym, o wczorajszym koncercie naturalnie też. Lutosławski rzuca okiem na moją partyturę i po chwili zastanowienia daje mi jedną z najważniejszych lekcji kompozycji. „Pani Elżbieto, mam dla Pani taką radę: trzeba pisać łatwo na poszczególne instrumenty w orkiestrze, ale tak, żeby całość brzmiała skomplikowanie i bogato”. Często przekazywałam tę radę moim studentom i sama stale z niej korzystam.

PARYŻ, LATA 90.

Zbliżają się 80. urodziny Witolda Lutosławskiego. Pismo „Diapason” chce, żebym przeprowadziła z nim wywiad. Lutosławski przyjeżdża wtedy do Paryża na jubileuszowy koncert w Opéra Bastille, gdzie ma poprowadzić francuskie prawykonanie *Chantefleurs et Chantefables*. Jestem na wszystkich próbach. Widzę i słyszę, z jaką elegancją i pewnością Lutosławski przygotowuje orkiestrę i w jaki sposób prowadzi wykonawczynię partii wokalne, Solveig Kringlebotn. Koncert

jest olśniewający. Do dzisiaj mam go w uszach. Przed koncertem udało mi się przedstawić Lutosławskiemu mojego wtedy jeszcze dorastającego syna Andrzeja. „Poznałeś właśnie — mówię Andrzejowi — najwspanialszego i najszlachetniejszego kompozytora naszych czasów”. Myślę, że to zapamiętał.

Na wywiad spotykamy się z Witoldem Lutosławskim dwukrotnie w dniach poprzedzających koncert. Nagrywam sama na DAT w hotelu, w którym kompozytor mieszka wraz z żoną, blisko Bastille. Wtedy dowiaduję się, że przed koncertem Mistrz lubi zjeść coś lekkiego, na przykład wędzonego łososia. Fotograf z „Diapasonu” prosi o seans zdjęciowy. Lutosławski zgadza się, ale pod warunkiem, że będzie krótko, a potem cierpliwie znosi prawie godzinne fotografowanie. Dzięki temu w „Diapasonie” ukazuje się też wspólne nasze zdjęcie. Zapraszam Mistrza na pokoncertową kolację. Tak, chętnie ale wie Pani jak to jest, pewnie będę musiał gdzieś pójść z tym lub z tamtym. W Opéra Bastille bardzo trudno trafić do artysty po koncercie. Pokonuję labirynt korytarzy, wind, zakrętów i innych przeciwności, by w końcu dotrzeć do garderoby Lutosławskiego. Nie ma tam już prawie nikogo i po krótkiej naradzie decydujemy się pojechać do mnie, gdzie kolacja już oczywiście czeka. I tak spędzamy cudowny, uroczy wieczór, rozmawiając o wielu sprawach, także o żeglowaniu. Nikomu nie przyszło do głowy, żeby zrobić jakieś zdjęcia, zostały tylko wspomnienia. Ale jakie!

Piszę wtedy także dla „Diapasonu” portret Witolda Lutosławskiego, który potem będzie wielokrotnie cytowany, a nawet ukaże się we Francji w specjalnej publikacji z okazji kolejnej rocznicy urodzin Mistrza.

Wiadomość o Jego chorobie i śmierci spada później jak grom z nieba.

A ja stale mam przed sobą którąś z jego partytur i wciąż dociekam, gdzie kryje się sekret tej niezwykłej harmonii barw, wstrzemięźliwości poprzedzającej wybuchy energii, szlachetności form i tej prawdziwie apollińskiej sztuki tworzenia muzyki.

ŁĄCZUCH XXI

SOBOTA

20.01.2024

o. **19:00**

BENJAMIN BRITTEN (1913–1976)

*„A time there was...”. Suita
na tematy ludowych pieśni angielskich
na orkiestrę kameralną op. 90* (1974)

WILLY BURKHARD (1900–1955)

*II Koncert na skrzypce i orkiestrę
op. 69* (1943) [prawykonanie polskie]

[przerwa]

LUCIANO BERIO (1925–2003)

Andante z Rendering na orkiestrę
[według szkiców do X Symfonii Franciszka Schuberta, 1828] (1989)

WITOLD LUTOSŁAWSKI (1913–1994)

Łańcuch II. Dialog na skrzypce i orkiestrę (1985)

ARTIOM SZISZKOW skrzypce

ORKIESTRA POLSKIEGO RADIA

W WARSZAWIE

MICHAŁ KLAUZA dyrygent

BENJAMIN BRITTEN (1913–1976)

„A time there was...” [„Był taki czas...”. Suita na tematy ludowych pieśni angielskich op. 90

CZĘŚCI UTWORU

- I. *Cakes and Ale* [Kończ i piwo].
- II. *The Bitter Withy* [Gorzkie różgi]
- III. *Hankin Booby* [Głupi trefniś].
- IV. *Hunt the Squirrel* [Za wiewiórką goń!]
- V. *Lord Melbourne*

CZAS I MIEJSCE POWSTANIA

Aldeburgh, 1967 (*Hankin Booby*); Langen (Hesja),
jesień 1974 (pozostałe części)

DEDYKACJA

*Lovingly and reverently dedicated to the memory of Percy
Grainger* [„Pamięci Percy’ego Graingera — z miłością i czcią”]

PRAWYKONANIE

Londyn, 1 III 1967; English Chamber Orchestra,
Benjamin Britten (*Hankin Booby*)
Snape, 13 VI 1975; English Chamber Orchestra,
Steuart Bedford (całość)

CZAS TRWANIA

14’

OBSADA

2 flety (z fletem piccolo), 2 oboje (z rożkiem angielskim),
2 klarnety B (z klarnetem basowym). 2 rogi F, 2 trąbki C,
werbel, wielki bęben, tamburyn, triangel, dzwony, harfa,
2 grupy skrzypiec, altówki, wiolonczele, kontrabasy

MOTTO

z wiersza Thomasa Hardy'ego *Before Life and After*
 [Przed życiem i po życiu, 1909]:

A time there was — as one may guess
 And as, indeed, earth's testimonies tell —
 Before the birth of consciousness
 When all went well.

Był, jak to nie raz się z domysłu głosi
 I jak świadectwa ziemi pokazują zresztą,
 Czas przed powstaniem świadomości,
 Gdy nic złe nie szło.

KOMENTARZ KOMPOZYTORA

Zaczątkiem kompozycji była jej część trzecia, *Hankin Booby*, zamówiona z myślą o koncercie inauguracyjnym Queen Elizabeth Hall w Londynie i tamże wykonana 1 marca 1967. Cztery pozostałe części dodałem jesienią 1974. Suita opiera się melodiach zamieszczonych w XVII-wiecznej antologii *Dance Master* Playforda oraz kilku innych, przekazywanych drogą ustną i zanotowanych na początku naszego stulecia.

1. *Cakes and Ale*: tańce *We'll wed* i *Stepney Cakes and Ale*
2. *The Bitter Withy*: pieśni *The Bitter Withy* i *The Mermaid*
3. *Hankin Booby*: tańce *Mage on a Cree* i *Half Hannikin*
4. *Hunt the Squirrel*: tańce *Hunt the Squirrel* i *The Tuneful Nightingale*
5. *Lord Melbourne*: taniec *Epping Forest* i pieśń *Lord Melbourne*

Inaczej niż większość tych melodii, fragmentarycznie przez mnie wykorzystanych, pieśń *Lord Melbourne*, wykonywana przez rżek angielski, rozbrzmiewa w swojej pełnej formie. Została utrwalona w niezwykle skrupulatnej transkrypcji Percy'ego Graingera, którego pamięci „z miłością i czcią” swoją kompozycję zadedykowałem.

GŁOSY O UTWORZE

Użyty przez Britten materiał obejmuje tylko trzy pieśni pochodzące z tradycji ludowej, utrwalone w początkach stulecia, i aż siedem tańców z *Dancing Master* Playforda. Jedynie w ostatniej z pięciu części suity (*Lord Melbourne*) kompozytor przytacza pieśń *in extenso*, w postaci rozbudowanej kantyleny instrumentu solowego. Owa giętka melodia rżka angielskiego zostaje nie tyle zharmonizowana, ile swobodnie zawieszona ponad siecią krzyżujących się smyczkowych *ostinati*. Jej obramowanie stanowią urywki tanecznej melodii

Epping Forest. Fragment kulminacyjny głównego tematu powraca w improwizacyjnym rozwinięciu, podczas gdy stojące nuty pedałowe zanikają, ustępując progresji akordów. [...] Finał tworzy przeciwagę dla części początkowej, *Cakes and Ale*, w której melodie dwóch tańców służą za osnowę dla typowo brittenowskiego, cierpko-przejrzystego scherza (...). Trzy części centralne trwają krócej i przeznaczone zostały na mniejszą obsadę: smyczki, 2 rogi, harfę i dzwony (*The Bitter Withy*); podwójne drzewo, dwie trąbki i werbel (*Hankin Booby*) [...]; i wreszcie — na samą sekcję skrzypiec (*Hunt the Squirrel*). Brzmienie tych trzech ogniw — już to szorstkie, już to błyskotliwie wygładzone — nie traci nigdy swego czar, tak bardzo dla kompozytora typowego.

[PETER EVANS, „MUSIC & LETTERS” 1977, NR 2]

W listopadzie 1974 Britten ukończył, rozpoczętą kilka tygodni wcześniej, pracę nad nową kompozycją orkiestrową: *Suity na tematy angielskich pieśni ludowych*. Tytuł *Suity* — „A time there was...” — nawiązuje do ostatniej części jego cyklu *Winter words* [na tenor i fortepian do słów Thomasa Hardy’ego op. 52, 1953]. Wzorując się na dedykacji, jaką Percy Grainger opatrzył zbiór swoich opracowań pieśni brytyjskich (poświęconych Griegowi), Britten zadedykował *Suitę* „z miłością i czcią” właśnie pamięci Graingera, którego utwory oparte na pieśniach ludowych szczególnie podziwiał, i z których wielokrotnie czerpał inspirację dla swoich własnych opracowań. Jedną z części *Suity*, *Hankin Booby* — szorstki i swawolny w charakterze utwór na instrumenty dęte — powstała na otwarciu londyńskiej Queen Elizabeth Hall w 1967. Po siedmiu latach Britten dokomponował cztery dalsze ogniw — z finałowym, nieskończone smutnym, rozpamiętywaniem pieśni *Lord Melbourne*, przytoczonej według zapisu Graingera [...]. Rozdzierająca kulminacja tej części nawiązuje (w partii trąbki *con sordino*) do poematu symfonicznego *Egdon Heath (Homage to Thomas Hardy)* Gustawa Holsta. Końcowe zawieszenie melodii na dźwięku dodanej seksty przypomina z kolei mahlerowską *Pieśń o ziemi*. Tak brzmi pierwsze z kilku brittenowskich pożegnań.

[DAVID MATTHEWS, *BRITTEN, LONDYN 2015*]

WILLY BURKHARD (1900–1955)***II Koncert na skrzypce
i orkiestrę op. 69*****CZĘŚCI UTWORU**I. *Allegro tranquillo. Allegro moderato. Allegro*II. *Lento. Allegro. Lento*III. *Allegro giocoso. Adagio***CZAS POWSTANIA**

1943

OKOLICZNOŚCI POWSTANIA

zamówienie Paula Sachera (1906–1999), szwajcarskiego przemysłowca, dyrygenta i mecenas sztuki — z myślą o skrzypaczce Stefi Geyer i orkiestrze Collegium Musicum

DEDYKACJA*Stefi Geyer und Paul Sacher zugeeignet***PRAWYKONANIE**

Zurych, 26 I 1945; Stefi Geyer, Collegium Musicum, Paul Sacher

CZAS TRWANIA

20'

OBSADAskrzypce solo; klarnet B, fagot, 2 rogi F, harfa,
2 grupy skrzypiec, altówki, wiolonczele, kontrabasy**GŁOSY O KOMPOZYTORZE I UTWORZE**

Burkhard nie był w żadnym okresie twórczości przedstawicielem awangardy — nawet we własnym kraju. Trudno też zaliczyć go do grupy kompozytorów nowej muzyki. Był to jednak twórca nowego typu ekspresyjnego, kompozytor obywatelski, bez złożoności języka i formy, umiejący przeciwstawić nowym prądom, tendencjom i modom już nie przejęte z tradycji, zeszlowieczne, wypróbowane ideały dźwiękowe, lecz własną stosunkowo niezależnie konstruowaną współczesność języka polifonicznego.

[ZYGMENT WACHOWICZ, WILLY BURKHARD, W: B. SCHAEFFER (RED.), *LEKSYKON KOMPOZYTORÓW XX WIEKU*, KRAKÓW 1963]

Najważniejszymi elementami muzyki Burkharda są technika kontrapunktyczna wywiedziona od Bacha i jego poprzedników (w szczególności od Hasslera), wyrazista, pokrewna bachowskiej, lecz tonalnie swobodna melodyka, harmonika łącząca tonacje kościelne z wpływami Hindemitha i, częściowo, Schönberga (w *Fantazji organowej*, chorale *Ein feste Burg*), jak również nowoczesna metryka (jego oratorium *Oblicze Izajasza* zawiera długie fragmenty utrzymane w metrum permanentnie zmiennym. Utwór ten stanowi najwybitniejsze osiągnięcie kompozytora [...]). Burkhard potrafił wskrzesić wielką formę, umiał też zaadaptować gatunki muzyczne baroku (preludium chorałowe, wariacje) na gruncie współczesnego stylu.

[HANS SEELIG, WILLY BURKHARD 1900-55,
„THE MUSICAL TIMES” 1955, NR 1351]

W swej twórczości Burkhard łączy linearnemu kontrapunktowemu i stylowi imitacyjno-polifonicznemu. Zwraca się ku tradycji XV- i XVI-wiecznych kontrapunktystów, do Bacha i form barokowych. Harmonika jest u niego przede wszystkim funkcją linearnych układów melodycznych, kompozytor sięga również do średniowiecznych tonacji kościelnych, nigdy jednak nie zrywa związków z systemem dur-moll, choć niejednokrotnie bardzo się od niego oddala. Charakterystyczne dla harmonicznego języka Burkharda są struktury akordowe oparte na interwałach kwarty i kwinty. [...]

Koncert skrzypcowy (...) składa się z 3 części: *Allegro* o ostrej tematyce i jakby improwizacyjnych rozwinięciach; *Lento*, w którym skrzypce solo skonstrastowane są z ostinatową linią rogu na tle harfy i wiolonczel; finałowego *Allegro giocoso*, które pod koniec przechodzi w skupiony epizod *Adagio*.

[TERESA CHYLIŃSKA, BOGUSŁAW SCHAEFFER, WILLY
BURKHARD, W: T. CHYLIŃSKA, ST. HARASCHIN, B. SCHAEFFER,
PRZEWODNIK KONCERTOWY, KRAKÓW 1990]

LUCIANO BERIO (1925–2003)***Andante z Rendering na orkiestrę [według szkiców do X Symfonii Franciszka Schuberta, 1828]*****CZAS POWSTANIA**

1989

PRAWYKONANIE

Amsterdam, 14 VI 1989; Koninklijk

Concertgebouworkest, Nikolaus Harnoncourt

CZAS TRWANIA

12'

OBSADA

2 flety, 2 oboje, 2 klarnety B, 2 fagoty, 2 rogi F, 2

trąbki C, 3 puzony, kotły, czelesta, skrzypce I (8), skrzypce II

(8), altówki (6), wiolonczele (6), kontrabasy (4)

KOMENTARZ KOMPOZYTORA

W ostatnich tygodniach życia Franciszek Schubert sporządził serię szkiców przygotowawczych do swojej *X Symfonii D-dur* (D 936A). Są one dość zaawansowane i zawierają muzykę wielkiej piękności. Jasno rysuje się tu dalszy kierunek drogi twórczej Schuberta, stopniowo wyzwającego się w tym czasie spod wpływu Beethovena. *Rendering*, kompozycja podwójnego autorstwa, nie jest ani rekonstrukcją *Symfonii*, ani uzupełnienie szkiców, lecz próbą ich odnowienia w taki sposób, w jaki współcześni konserwatorzy przywracają freskom oryginalne barwy, nie próbując wszakże zamaskować nieodwracalnych ubytków. Przykładem takiej praktyki jest choćby renowacja słynnych malowideł Giotta z Bazyliki Świątego Franciszka w Asyżu.

Szkice pozostawione przez Schuberta mają postać wyciągu fortepianowego z naniesionymi tu i ówdzie wskazówkami odnośnie do instrumentacji. W niektórych miejscach bardzo skrótowy zapis wymagał

dokomponowania głosów środkowych oraz linii basu. Instrumentacja przypomina tę znaną z *Symfonii „Niedokończzonej”* i jakkolwiek posiada indywidualny schubertowski koloryt, pojawiają się krótkie epizody zapowiadające Mendelssohna [...]. Słuchając przejmującej części powolnej, można wręcz odnieść wrażenie, że nawiedził ją duch Gustawa Mahlera.

Luki między zanotowanymi przez Schuberta fragmentami postanowiłem wypełnić „tkanką łączną”, za każdym razem inną i podlegającą zmianom, utrzymaną jednak stale w nastroju oddalenia i dynamice *pianissimo*. Reminiscencje późnych utworów Schuberta (*Sonaty fortepianowej B-dur*, *Tria fortepianowego B-dur*) spletają się tu polifonicznie z fragmentami szkiców. Muzyczne spoiwo tworzy swoisty komentarz do nieciągłości i opuszczeń istniejących w oryginalnym rękopisie. Nadejście każdego odcinka łączącego zapowiadane jest nieodmiennie dźwiękami czelesty. Odcinki te mają być wykonywane „*quasi senza suono*” i w sposób pozbawiony ekspresji.

Pod koniec życia Schubert pobierał lekcje kontrapunktu. Papier nutowy był drogi i chyba dlatego w szkicach do *Symfonii* znalazło się elementarne ćwiczenie kontrapunkcyjne: kanon w ruchu przeciwnym. Również tych kilka taktów zdecydowałem się zorkiestrować i włączyć do *Andante*. [...]

GŁOSY O X SYMFONII I RENDERING

Głęboko ekspresyjna część powolna (*Andante*), pokrewna duchowi poprzednich symfonii, *Niedokończzonej* i *Wielkiej*, jednocześnie zapowiadająca Brucknera a nawet Mahlera, wykazuje podobne jak finałowa pieśń cyklu *Winterreise* (*Lirnik*) fakturalne rozrzedzenie, przedtem w literaturze symfonicznej nieobecne. Utrzymana, wzorem pierwszego ogniwa symfonii *Niedokończzonej*, w tonacji *h-moll* i metrum trójdzielnym, część powolna (*Andante*) rozpoczyna się tematem, który na wzór pierwszego tematu tamtej symfonii, wznosi się o małą tercję, by po chwili zmienić kierunek na opadający. [...] Po skomponowaniu finału, Schubert wrócił do tego posępnego poematu, dodając dla kontrastu jeszcze jeden element: durową melodię o wyjątkowo przejmującej sile. Melodia ta nie zmienia ogólnego wydźwięku części wolnej i wprowadza jedynie chwilowe rozjaśnienie. Jest dziełem głębokiej inspiracji, prawdopodobnie ostatnią myślą muzyczną Schuberta, zwieńczeniem jednego z najwspanialszych dzieł, jakie dane mu było skomponować.

[BRIAN NEWBOULD, *SCHUBERT. THE MUSIC AND THE MAN*, BERKELEY – LOS ANGELES 1997]

Muzyczne komentarze Beria koncentrują się na poczuciu straty i na nieiziszczonej obietnicy muzycznego piękna. *Rendering* przedstawia symfonię na progu istnienia, niezdolną przybrać ostateczny kształt, umykającą i zawsze jedynie fragmentaryczną. Za sprawą tej dezintegracji, dzieło raz po raz kieruje uwagę słuchacza na to, co zostało utracone, na niekompletność szkicu i nieodwracalny wpływ czasu.

[DAVID METZER, *MUSICAL DECAY: LUCIANO BERIO'S 'RENDERING' AND JOHN CAGE'S 'EUOPERA 5'*, „JOURNAL OF THE ROYAL MUSICAL ASSOCIATION” 2000, NR 1]

WITOLD LUTOSŁAWSKI (1913–1994)

Łańcuch II. Dialog na skrzypce i orkiestrę

CZĘŚCI UTWORU

I. *Ad libitum*

II. *A battuta*

III. *Ad libitum*

IV. *A battuta. Ad libitum. A battuta*

CZAS POWSTANIA

1984–1985

OKOLICZNOŚCI POWSTANIA

zamówienie Paula Sachera

DEDYKACJA

to Paul Sacher

PRAWYKONANIE

Zurych (Tonhalle), 31 I 1986; Anne-Sophie Mutter,
Collegium Musicum Paul Sacher

PRAWYKONANIE POLSKIE

Warszawa, 28 IX 1986 (XXIX „Warszawska Jesień”);
Krzysztof Jakowicz, Orkiestra Filharmonii
Narodowej, Kazimierz Kord

CZAS TRWANIA

19’

OBSADA

skrzypce solo; 2 flety (z 2 fletami *piccolo*), 2 oboje
(z rożkiem angielskim), 2 klarnety B (z klarnetem
basowym B), 2 fagoty, 2 trąbki C, 2 puzony, perkusja
(2 wykonawców), fortepian (z czelestą), skrzypce I (6),
skrzypce II (6), altówki (4), wiolonczele (4), kontrabasy (2)

KOMENTARZ KOMPOZYTORA

Łańcuch II komponowałem w latach 1984/85. W ostatnich latach pracowałem nad nowym typem muzycznej formy, która opiera się na dwóch niezależnych warstwach. Sekcje w każdej z nich zaczynają się i kończą w innych momentach. Fakt ten ma usprawiedliwiać tytuł *Łańcuch*. Poprzednio skomponowałem już jeden taki utwór, *Łańcuch I* na zespół solistów, ale *Łańcuchy* nie stanowią cyklu i są całkowicie niezależnymi utworami.

Łańcuch II (...) składa się z czterech części (...). W częściach *ad libitum* i w sekcji *ad libitum* ostatniej części element przypadku odgrywa pewną rolę. Należy to do repertuaru moich środków wyrazu od 1960 roku i stale dostarcza nowych możliwości. Jednakże przedmiotem moich zabiegów w ostatnich latach jest organizacja wysokości dźwięków (tj. harmonia, melodia, polifonia). W moim przekonaniu tradycyjna skala 12-dźwiękowa nie została jak dotychczas całkowicie wykorzystana, w szczególności w dziedzinie harmonii. Wierzę, że jest jeszcze wiele możliwości do odkrycia w całkowitej niezależności od 12-tonowej doktryny Schönberga.

[Z PROGRAMU XXIX „WARSZAWSKIEJ JESIEŃ”, 1986]

Łańcuch II należy bez wątpienia do najznakomitszych kompozycji Witolda Lutosławskiego, nie ustępując takim jego dziełom jak *Koncert na orkiestrę*, *Kwartet*, *Livre*, *Mi-parti* czy *III Symfonia*. Sam kompozytor zdobył się wobec utworu na niezwykle u siebie komplement: „Ta kompozycja — orzekł — w pełni mnie zadowala”.

Łańcuch składa się z czterech części. Segmenty pierwszy i trzeci — niespieszne, liryczne, refleksyjne — utrzymane są w technice *ad libitum*: koordynacja między muzykami jest tu w ramach poszczególnych epizodów znacznie rozluźniona. Części drugą i czwartą — szybsze, bardziej dramatyczne i jaskrawe — wykonuje się na sposób tradycyjny (*a battuta*): w podawanym przez dyrygenta, wspólnym dla wszystkich wykonawców pulsie. Wyjątek stanowi kulminacja części finałowej (i całego dzieła), zakomponowana aleatorycznie, podobnie jak części nieparzyste.

W każdej z czterech części partia solisty i partia zespołu dzielą się na szereg krótkich epizodów nałożonych jedno na drugie zgodnie z zasadą „formy łańcuchowej”: odcinki w partii skrzypiec solo rozpoczynają się i kończą w innych punktach niż kolejne epizody orkiestry. Każde z ogniw tak pomyślanego „łańcucha” cechuje specyficzny dobór wysokości, rytmów i barw brzmienia: odrębny klimat i charakter. Szczególną

urodą odznacza się jeden z lirycznych fragmentów części drugiej: kantylena skrzypiec solo na tle łagodnych *glissandi* sekcji smyczkowej, „punktowanych” dyskretnie przez dzwonki i wibrafon. Zagadkowo i nieoczekiwanie brzmi cytat z *Mitów* Karola Szymanowskiego, słynna „flażoletowa ligawka Pana”, wprowadzona w partii solisty krótko po rozpoczęciu utworu. Tę samą melodię — graną, jak w oryginale, charakterystycznym, „szklanym” dźwiękiem — Lutosławski umieścił również w finale *Partity* (1984).

Prawykonanie *Łańcucha* rozpoczęło współpracę między Lutosławskim i wybitną skrzypaczką z Niemiec, Anne-Sophie Mutter. Pod wrażeniem jej talentu kompozytor opracował wspomnianą *Paritę* w wersji na skrzypce i orkiestrę z fortepianem *obbligato* (1988), a w ostatnich miesiącach życia przystąpił do pisania rozbudowanego *Koncertu na skrzypce i orkiestrę*, którego jednak nie zdołał już ukończyć.

ARTIOM SZISZKOW

Urodzony w Mińsku w 1984 roku, naukę gry na skrzypcach rozpoczął w wieku pięciu lat u Janny Kuczyńskiej. W wieku ośmiu lat zadebiutował jako solista z Orkiestrą Kameralną Białoruskiej Filharmonii Państwowej. W latach 1994–2002 uczył się w Centralnym Państwowym Liceum Muzycznym, a następnie w Białoruskiej Państwowej Akademii Muzycznej pod kierunkiem Edwarda Kuczyńskiego. W latach 2010–2012 studiował podyplomowo w Uniwersytecie Muzyki i Sztuk Scenicznych w Wiedniu u Dory Schwarzbeg.

Od 1994 roku Artiom Shishkov zdobył tytuł laureata dziewiętnastu międzynarodowych konkursów. Wśród nich: konkursów im. Wieniawskiego i Lipińskiego (2003), Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego „Toruń 2007” Karol Szymanowski in memoriam oraz Międzynarodowego Konkursu Muzycznego im. Królowej Elżbiety (2012).

W 2018 roku nagrał nagrał dla wytwórni Backlash Music album z utworami solowymi Bacha: II Sonata a-moll BWV 1003 i II Partitą d-moll BWV 1004.

Artiom Sziszkow występuje zarówno jako solista, jak i kameralista. Zajmuje się też nauczaniem i prowadzi kursy mistrzowskie dla młodych wykonawców.

MICHAŁ KLAUZA

Dyrektor artystyczny Orkiestry Polskiego Radia w Warszawie. W latach 2013–2015 kierownik muzyczny Opery i Filharmonii Podlaskiej, a w latach 2009–2015 drugi dyrygent Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia. Był dyrygentem i zastępcą dyrektora muzycznego Welsh National Opera w Cardiff (2004–2008).

W grudniu 2011 (na zakończenie zagranicznego programu kulturalnego polskiej prezydencji w Radzie Unii Europejskiej) poprowadził w Narodowej

Operze Ukrainy w Kijowie koncertowe wykonanie opery *Król Roger*. We wrześniu 2021 przygotował i poprowadził wraz z zespołami Opery Krakowskiej prapremierę opery *Wanda* Joanny Wnuk-Nazarowej. W 2019 roku w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej przygotował i pokierował muzycznie premierą, wystawioną po raz pierwszy w Polsce, opery *Billy Budd* Brittena, a w roku 2023 na tej samej scenie przygotował i dyrygował premierą *Petera Grimesa*.

Współpracował z licznymi orkiestrami w kraju i za granicą. Koncertował we Francji, Niemczech, Szwajcarii, Wielkiej Brytanii, Włoszech, Brazylii, Armenii, Korei Południowej i w krajach Zatoki Perskiej. Współpracował z Operą Bałtycką, Opera Nova w Bydgoszczy, Teatrem Wielkim w Poznaniu, Teatrem Wielkim – Operą Narodową w Warszawie (1998–2003). W swoim dorobku posiada szereg nagrań radiowych i telewizyjnych, m.in. pierwszą rejestrację studyjną operetki Karola Szymanowskiego *Loteria na mężów* (z NOSPR; nominacja do nagrody „Fryderyk 2019”), nagranie jego opery *Hagith* (z Polską Orkiestrą Radiową; nagroda „Fryderyk 2020”), nagranie *Króla Rogera* (z zespołami Teatru Wielkiego – Opery Narodowej), a także rejestrację utworów symfonicznych Henryka Warsa, mszy Stanisława Moniuszki oraz płytę *Muzyka kompozytorów polskich XVIII i XIX wieku*. Dokonał szeregu nagrań muzyki filmowej m.in. do nagrodzonego filmu *IO* Jerzego Skolimowskiego.

Od roku 2016 do lutego 2022 był gościnnym dyrygentem Teatru Wielkiego w Moskwie, gdzie przygotował

i poprowadził premiery oper *Idiota* Mieczysława Weinberga i *Don Pasquale* Donizettiego, i gdzie dyrygował także spektaklami *Eugeniusza Oniegina* Czajkowskiego oraz *Katarzyny Izmałowej* Szostakowicza. Współpracę zerwał po ataku reżimu putinowskiego na Ukrainę.

W latach 2013–2015 był dyrektorem artystycznym Orkiestry Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Od 2020 pracuje w Katedrze Dyrygentury Symfoniczno-Operowej UMFC w Warszawie.

Jest absolwentem Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie dyrygentury symfoniczno-operowej Ryszarda Dudka oraz studiów podyplomowych w Konserwatorium im. Rimskiego-Korsakowa w Sankt Petersburgu w klasie Ilji Musina.

ORKIESTRA POLSKIEGO RADIA W WARSZAWIE

Historia orkiestry w Polskim Radiu sięga roku 1934. Chcąc wypełnić czas antenowy muzyką i wzorując się na innych europejskich radiofonach, dyrekcja Polskiego Radia zdecydowała o powołaniu własnych chórów i zespołów muzycznych. Najważniejszym z nich stała się Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Warszawie, stworzona przez Grzegorza Fitelberga.

Budując repertuar nowego zespołu położono duży nacisk na dokumentowanie kultury muzycznej we wszystkich jej wymiarach — klasyki symfonicznej, muzyki estradowej i utworów najnowszych. Dzięki wymianie z zagranicznymi

rozgłośniami, orkiestra odgrywała także ważną rolę w promowaniu polskiej muzyki na forum międzynarodowym.

W 1945 r., po pożodze wojennej Stefan Rachon — dyrygent i skrzypek — reaktywował Orkiestrę Polskiego Radia, nie tylko organizując koncerty, ale także dokonując wielu nagrań, również na potrzeby Telewizji Polskiej. Przez trzydzieści lat większość repertuaru stanowiła wtedy muzyka popularna i rozrywkowa.

W połowie lat 70. w profilu artystycznym orkiestry zaczęły zachodzić istotne zmiany. Kierujący nią w latach 1976–80 Włodzimierz Kamirski konsekwentnie wprowadzał nowy repertuar, dążąc do przekształcenia zespołu w orkiestrę symfoniczną. Jego pracę kontynuowali Jan Pruszek (1980–88) oraz Mieczysław Nowakowski (1988–90).

W 1990, za kadencji Tadeusza Strugały (1990–1993), jako Polska Orkiestra Radiowa, muzycy rozpoczęli próby i koncerty w nowej siedzibie — Studio Koncertowym S1 Polskiego Radia.

Lepsze warunki pracy i osiągnięty poziom artystyczny pozwoliły za kadencji dyrektora artystycznego Wojciecha Rajskiego (1993–2006) z powodzeniem organizować zagraniczne podróże koncertowe zespołu (Francja, Włochy, Szwajcaria, Szwecja, Czechy, Holandia, Luksemburg, Austria, Hiszpania, Niemcy, Łotwa), podczas których orkiestra promowała muzykę polską, otrzymując pozytywne recenzje miejscowych krytyków.

W latach 2007–2015 zespołem kierował Łukasz Borowicz. Za jego kadencji tradycją stało się rozpoczynanie kolejnych sezonów artystycznych koncertowym wykonaniem

nieznanych lub zapomnianych polskich oper. Wśród nich znalazły się m.in. *Maria Romana* Statkowskiego, *Flis* i *Verbum nobile* Stanisława Moniuszki, *Monbar*, czyli *Flibustierowie* Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego, czy *Zemsta za mur graniczny* Zygmunta Noskowskiego.

W 2015 dyrektorem artystycznym orkiestry został Michał Klauza.

Kolejne sezony, zgodnie z tradycją, rozpoczynały się koncertowymi wykonaniami dzieł wokально-instrumentalnych polskich kompozytorów (*Zélis* i *Valcour*, czyli *Bonaparte w Kairze* Michała Kleofasa Ogińskiego, *Powrót syna marnotrawnego* Feliksa Nowowiejskiego, *Szarlatan*, czyli *wskrzeszanie umarłych* Karola Kurpińskiego i *Hagith* Karola Szymanowskiego; wykonanie ostatniego z wymienionych dzieł zostało zarejestrowane na płycie). Za kadencji Michała Klauzy Polskie Radio wydało też, dokonane przez OPR, pierwsze w historii fonografii nagrania utworów symfonicznych Henryka Warsa (*Maalot*, *Szkice miejskie*, *Koncert fortepianowy*, *I Symfonia*). Zostały one wykonane na podstawie partytur odkrytych przez wdowę po kompozytorze, Elżbietę Wars, pod koniec lat 90.

Orkiestrą Polskiego Radia w Warszawie dyrygowali m.in. Jerzy Maksymiuk, Jacek Kaspszyk, Antoni Wit, Jan Krenz, Tadeusz Strugała, Jose Maria Florencio, Marek Moś, Paweł Przytocki, Andrzej Straszynski, Christian Vásquez, Michaił Agrest, Daniel Raiskin, Jonathan Brett, Amos Talmon, Murad Annamamedow, Christoph Campestrini, Daniel Inbal i Guillaume Touirniaire.

Zespół może pochwalić się wykonaniami koncertowymi oraz nagraniami z udziałem wybitnych solistów, m.in.: Iwony Hossy, Izabelli Kłosińskiej, Aleksandry Kurzak, Olgi Pasiecznik, Anny Lubańskiej, Ewy Podleś, Jadwigi Rappé, Małgorzaty Walewskiej, Piotra Beczały, Tomasza Koniecznego, Mariusza Kwietnia, Artura Rucińskiego, Krzysztofa i Jakuba Jakowiczów, Konstantego Andrzeja Kulki, Bartosza Kosiaka, Rafała Kwiatkowskiego, Mariusza Patry, Dominika Połńskiego, Tomasza Strahl, Łukasza Długosza, Rafała Blechacza, Charlesa Richarda-Hamelina, Krzysztofa Jabłońskiego, Piotra Palecznego, Piotra Orzechowskiego i Dang Thai Sona.

Ostatnie trzydzieści lat działalności to okres, w którym do głównych zadań zespołu włączono realizację nagrań płytowych z polską muzyką symfoniczną i operową. Okazją były najczęściej ważne rocznice — np. w sezonie 2008/2009 przypomniano operę *Maria Romana* Statkowskiego. W kolejnych latach orkiestra przygotowała i przypomniła współczesnej publiczności również inne zapomniane arcydzieła muzyki polskiej, wśród nich operę *Bezdomna jaskółka* Szymona Laksa (w oryginalnej francuskiej wersji językowej). Płyta z solowym udziałem Dominika Połńskiego, otrzymała w 2007 nagrodę „Fryderyk”. Dla uczczenia 100. rocznicy urodzin i 40. rocznicy śmierci Grażyny Bacewicz zostały nagrane i wydane jej trzy koncerty skrzypcowe oraz opera radiowa *Przygoda króla Artura*. Radiowe rejestracje utworów Andrzeja Panufnika pod dyktando Łukasza Borowicza zostały wydane na czterech

płytach, a w 2015 r. uhonorowane International Classical Music Award.

Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie wykonuje również muzykę rozrywkową i filmową.

Orkiestra wielokrotnie występowała na koncertach w ramach renomowanych festiwali i konkursów: Festiwalu Witolda Lutosławskiego „Łańcuch”, Międzynarodowego Festiwalu „Szalone Dni Muzyki”, Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena, Międzynarodowego Konkursu Wiolonczelowego im. Witolda Lutosławskiego, Krajowych Eliminacji Konkursu Eurowizji „Młody Muzyk Roku”, Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, Laboratorium Muzyki Współczesnej, Warszawskich Spotkań Muzycznych, Festiwalu Muzyki Oratoryjnej „*Musica Sacromontana*”.

ŁĄCZUCH XXI

NIEDZIELA

21.01.2024

o. **19:00**

JÓZEF HAYDN (1732–1809)
*Largo. Cantabile e mesto z Kwartetu
smyczkowego D-dur op. 76 nr 5* (1797/1798)

AHMET ADNAN SAYGUN (1907–1991)
III Kwartet smyczkowy op. 43 (1966)
[prawykonanie polskie]

[przerwa]

ARNOLD SCHÖNBERG (1874–1951)
Largo z IV Kwartetu smyczkowego op. 37 (1936)

WITOLD LUTOSŁAWSKI (1913–1994)
Kwartet smyczkowy (1964)

MECCORE STRING QUARTET
WOJCIECH KOPROWSKI I skrzypce
ALEKSANDRA BRYŁA II skrzypce
MICHAŁ BRYŁA altówka
MARCIN MACZYŃSKI wiolonczela

JÓZEF HAYDN ^(1732–1809)

Largo. Cantabile e mesto z Kwartetu smyczkowego D-dur op. 76 nr 5

CZAS POWSTANIA

1797/1798

OKOLICZNOŚCI POWSTANIA

zamówienie hr. Josepha Georga
von Erdődy (1754–1824)

CZAS TRWANIA

7'

GŁOSY O KOMPOZYTORZE I UTWORZE

Koncentracja treści muzycznej może ulegać zmianom w obrębie utworu, tak iż nie wymaga ona od odbiorcy jednakowo skupionego słuchania od początku do końca. Można czasami rozluźnić uwagę. Ma to swój precedens również w klasycznej formie sonatowej. W symfoniach [sonatach i w kwartetach] Haydna reprzykę pierwszego tematu poprzedza długa sekcja, której celem jest stworzenie uczucia oczekiwania u słuchacza. Haydn osiąga to poprzez powtarzanie fragmentów pokazanych już tematów niemal do znużenia; w przeciwnym razie reprzyka nie osiągnęłaby wymaganego efektu. Haydn po mistrzowsku wiodł słuchacza poprzez utwór i on także wprowadzał rozwiązania w postaci różnych stopni koncentracji materiału. (...) Reguła ta musi być również dzisiaj przestrzegana w wielkich formach. W swoich dziełach podążam za przykładem Haydna i innych klasycznych mistrzów (...).

[W. LUTOSŁAWSKI, O MUZYCE. PISMA I WYPOWIEDZI, OPRAC.
ZBIGNIEW SKOWRON, WARSZAWA – GDAŃSK 2011]

Część powolna kwartetu op. 76 nr 5 wyróżnia się użyciem zdumiewająco odległej tonacji *Fis-dur*, a także nietypowym oznaczeniem tempa. Słowo „*mesto*” [„ze smutkiem”] sugeruje dystans do teatralnego blichtru sal koncertowych i przenosi w dziedzinę melancholijnej refleksji. XVIII-wieczni teoretycy umieszczali tonację *Fis-dur* „na rubieżach świata dźwiękowego” (Heinse, 1795), uznawali ją za „przeciążoną znakami chromatycznymi” (Grétry, 1797), przypisywali jej afekt „osobliwej i wyniosłej dumy” (Cramer, 1786). Na dobrą sprawę wszystko w tej muzyce wiąże się właśnie z wyborem centrum tonalnego i oznaczeniem wyrazowym: nostalgiczny temat główny, długie, kontemplacyjne przetworzenie, dominacja środkowego rejestru, powściągane falowanie rytmu. [...]

W kwartetach Haydna aurę niepokoju wnoszą zwłaszcza te momenty, kiedy wiolonczela wycofuje się, pozwalając wyższym głosom swobodnie dryfować. Całą część powolną (*Largo*) kwartetu op. 76 nr 5 przenika wszechogarniający smutek. Nastrój ten pogłębia się w sekcji przetworzenie, prowadzącej przez kolejne modulacje w rejony coraz bardziej obce i dalekie. Obecność w taktach 49–50 dominanty septymowej z odległego *G-dur* zapowiada szczególnie silne wychylenia. Kiedy wiolonczela milknie na kolejne cztery takty, wyższe partie błędzą w przestrzeni dźwiękowej prowadzone wyjątkowo przez altówkę — instrument podporządkowany zwykle pozostałym, co uwydatnia jeszcze ogólną dziwność sytuacji. Dopiero z chwilą ponownego wejścia wiolonczeli i jednoczesnym powrotem do *Fis-dur*, pozory fakturalnej i harmonicznej równowagi zostają przywrócone.

[FLOYD GRAVE, MARGARET GRAVE, *THE STRING QUARTETS OF JOSEPH HAYDN*, OXFORD – NEW YORK 2006]

AHMET ADNAN SAYGUN (1907–1991)

III Kwartet smyczkowy op. 43

CZĘŚCI UTWORU

I. *Grave–Vivo–Agitato*

II. *Lento*

III. *Agitato*

CZAS POWSTANIA

partytura ukończona w Ankarze 26 XII 1966

DEDYKACJA

To my wife Nilüfer Saygun

CZAS TRWANIA

30'

GŁOSY O KOMPOZYTORZE I JEGO MUZYCE

Ahmet Adnan Saygun (*7 IX 1907, Izmir; † 6 I 1991, Stambuł) był najbardziej znaczącym członkiem grupy kompozytorów znanej jako „Türk Beşleri”, czyli „Turecka Piątka” [należeli do niej również: Necil Kazim Akses (1908–1999), Hasan Ferit Alnar (1906–1978), Ulvi Cemal Erkin (1906–1972) i Cemal Resit Rey (1904–1985)]. Obdarzony w równej mierze talentem kompozytorskim, co uzdolnieniami badawczymi, Saygun zyskał sławę jako twórca muzyki i znawca tureckiego folkloru. [...] W jego kompozycjach elementy późnego romantyzmu i impresjonizmu łączą się ze środkami typowymi dla muzycznej moderny. Saygun był pierwszym w dziejach muzyki tureckiej kompozytorem oper. Dziełem, które przyniosło mu sławę, było jednak oratorium *Yunus Emre*, napisane do słów Yunusa Emrego, tureckiego mistyka i poety z XIII w. Utwór ten, ukończony w roku 1946, został wykonany rok później w Ankarze i w Paryżu, a po dwunastu latach — zabrzmiał w USA pod batutą Leopolda Stokowskiego. [...]

[FARUK YENER, MÜNİR NURETTİN BEKEN, AHMET ADNAN SAYGUN, W: *THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS*, LONDON – NEW YORK 2001]

Saygun z entuzjazmem odnosił się do muzycznych możliwości kwartetu smyczkowego. Znamienne, że jedną z jego pierwszych, dziecięcych kompozycji, a także ostatnią nieukończoną pracą były właśnie kwartety. Kompozytor pozostawił w sumie trzy kompletne dzieła w tym gatunku. Powstawały one w odstępach dziesięcioletnich, między rokiem 1947 a 1966. Każdy z nich wiąże się z wydarzeniem ważnym dla kompozytora: *I Kwartet* powstał po przezwyciężeniu pięcioletniego kryzysu twórczego; *Drugi* — napisany na prośbę Fundacji Elizabeth Sprague Coolidge [i wykonany przez Juilliard String Quartet], uczynił Sayguna znanym w Stanach Zjednoczonych; *Trzeci* — najbardziej osobisty — poświęcony został, żonie autora, Nilüfer Saygun. Jak można podejrzewać, właśnie gatunek kwartetu poruszał najgłębsze warstwy osobowości twórczej Sayguna. Stanowił również pole doświadczalne, na którym kompozytor wypróbowywał nowe rozwiązania, zanim zdecydował się zawrzeć je w utworach większej skali, takich jak symfonie czy koncerty. [...]

Wszystkie cztery dojrzałe kwartety Sayguna rozpoczyna powolna introdukcja z następującym po niej *Allegro*. Energiczne finały trzech pierwszych kwartetów są pochodnymi formy ronda. W każdym kwartecie występuje też liryczne ogniwo powolne i odwołania do tureckiej muzyki tradycyjnej. [...]

Kwartety są świadectwem eksperymentów z rozszerzoną tonalnością i atonalnością, techniką organicznego rozwijania motywów oraz ideą jedności cyklu, zaczerpniętą od Césara Francka [i Vincenta d'Indy'ego, u którego Saygun pobierał lekcje kompozycji w paryskiej Schola Cantorum na początku lat 30.]

[W kwartetach *Drugim* i *Trzecim*] komórki motywiczne podlegają nieustannemu rozwojowi, zmieniając kształt w toku pojedynczego ogniwa i łącząc kolejne części cyklu. [...] Każda komórka daje początek następnym, a te jeszcze innym, podobnie jak w reakcji łańcuchowej. Dzięki temu wieloczęściowa kompozycja zyskuje organiczną jedność. Zamiast wyrazistych, łatwych do zapamiętania tematów, słychać nieustanne przekształcenia motywów-komórek, podobnie jak w późnych kwartetach Bartóka.

[EMRE ARACI, *THE LIFE AND WORKS OF AHMET
ADNAN SAYGUN*, EDYNBURG 1999]

ARNOLD SCHÖNBERG (1874–1951)

Largo z IV Kwartetu smyczkowego op. 37

CZAS POWSTANIA

partytura ukończona 3 VIII 1936

OKOLICZNOŚCI POWSTANIA

zamówienie amerykańskiej mecenaski sztuk
Elizabeth Sprague Coolidge (1864–1953)

DEDYKACJA

To the ideal patron of chamber music Elizabeth Sprague Coolidge and to the ideal interpreters of it, The Kolisch Quartet [„Idealnej patronce muzyki kameralnej — Elizabeth Sprague Coolidge, oraz idealnym wykonawcom — Kwartetowi Kolischa”]

PRAWYKONANIE

Los Angeles, 8 I 1937; Kolisch Quartet:
Rudolf Kolisch (I skrzypce), Felix Khuner (II skrzypce),
Eugene Lehner (altówka), Benar Heifetz (wiolonczela)

CZAS TRWANIA

8’

GŁOSY O UTWORZE

Część trzecia [IV Kwartetu], *Largo*, opiera się na schemacie ABAB i odróżnia od pozostałych ogniw Kwartetu sposobem, w jaki kompozytor wprowadza główny temat. Nie ma tu kontrapunktycznego akompaniamentu: melodia rozbrzmiewa *unisono*. Jej motyw główny zaczerpnięty został z części pierwszej [...]. Obecność interwału tercji i kadencyjne zamknięcie frazy skokiem kwintowym w dół wywołują wrażenie eufonii. W sekcji B dochodzi do głosu rytmika drugiej części Kwartetu, połączona z treścią motywiczną pierwszej. Przy powtórzeniu odcinka A, kierunek interwałów unisonowej melodii (granej tym razem już nie *forte*, lecz *fortissimo*) zostaje odwrócony. Przejście do

rekapitulacji odcinka B zaznaczone jest mniej wyraziście: z materiałem tej sekcji stapiają się elementy pierwszego łącznika, a linia podziału ulega zatarciu. Schönberg tłumaczył to rozwiązanie następująco w swoich *Bemerkungen zu den vier Streichquartetten* (*Uwagach do moich czterech kwartetów*): „Odmienność obu ujęć tego epizodu tłumaczy się jego dwojaką funkcją. Pierwszy pokaz służyć ma jako liryczna przeciwwaga dla recytatywu, którego gwałtowność musi on złagodzić swym wewnętrznym ciepłem. Później, kiedy napięcie początku zostało już rozładowane, rolą odcinka B jest przygotować zakończenie”.

[MIRJAM SCHLEMMER, NOTA O KWARTECIE NA STRONIE INTERNETOWEJ CENTRUM ARNOLDA SCHÖNBERGA W WIEDNIU]

Styl [utworu] jest całkowicie swobodny i suwerenny. [...] odnosi się wrażenie, że w *III Kwartecie* [op. 30, 1927] inspiracją kierowała jeszcze metoda, podczas gdy tu, w kalejdoskopowym świecie wiążących się ze sobą wariantów, panuje absolutna swoboda wyboru. [...] Odzyskana swoboda staje się źródłem ożywienia języka muzycznego, co często sprawia wrażenie restytuowania romantycznego patosu na jakiejś wyższej płaszczyźnie. Wspaniałe *Largo* [...], ariosowa scena, która zaczyna się dramatycznym recytatywem czterech unisono grających instrumentów i utrzymuje swój homofoniczny charakter nawet wtedy, gdy towarzyszące figury dążą do większej samodzielności — to poglądowy model muzyki wyższego ładu. Forma tego utworu jest wyraźnie dwuczęściowa, a powtórzenie wstępnego unisona w odwróceniu wywołuje wrażenie nowego widoku na tę samą panoramę dźwiękową.

[HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT, *SCHÖNBERG*,
TŁUM. STANISŁAW HARASCHIN, KRAKÓW 1987]

WITOLD LUTOŚLAWSKI (1913–1994)

Kwartet smyczkowy

CZĘŚCI UTWORU

I. Część wstępna

II. Część główna

CZAS POWSTANIA

1964

OKOLICZNOŚCI POWSTANIA

zamówienie Radia Szwedzkiego — w związku
z dziesięcioleciem serii koncertów organizowanych przez
redakcję czasopisma „Nutida Musik” i szwedzką sekcję
Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej

PRAWYKONANIE

Sztokholm, 12 III 1965; LaSalle Quartet:
Walter Levin (I skrzypce), Henry Meyer (II skrzypce),
Peter Kamnitzer (altówka), Jack Kirstein (wiolonczela)

PRAWYKONANIE POLSKIE

Warszawa, 25 IX 1965 (IX „Warszawska Jesień”); wykonawcy: jw.

CZAS TRWANIA

24'

KOMENTARZE KOMPOZYTORA

Kwartet mój (...) składa się z dwóch części: wstępnej i głównej.

(...) Zasadniczą sprawą w[e] (...) wstępnej części jest pozostawienie słuchającego w stanie (...) «zaangażowania» i «niezaspokojenia», czyniąc go gotowym do przyjęcia większej porcji muzyki. Jest to specyficzna taktyka polegająca — mówiąc obrazowo — na wytwarzaniu jakby podciśnienia, które domaga się rekompensaty.

Część wstępna utworu, aby stanowić próbę zaangażowania słuchającego, wciągnięcia go w rozgrywające się zdarzenia dźwiękowe, musi być formą o niezbyt szerokich konturach. Dlatego właśnie zastosowałem tutaj (...) formę cyklu krótkich epizodów.

Część wstępną rozpoczyna *recitativo* I skrzypiec, po którym następuje szereg epizodów przedzielonych — jakby ramą — grupami oktaw (c–c).

Ilość oktaw występujących za jednym razem maleje wraz z rozwojem formy, aż w końcu motyw występuje już tylko w formie szczątkowej, niemal symbolicznej. Wreszcie, gdy ostatni epizod się kończy, motyw występuje w swej najbardziej rozwiniętej formie. (...) przerywnik, czyli element formalny zastosowany dla oddzielenia poszczególnych epizodów, ulega przekształceniom, stanowiąc jak gdyby osobny wątek utworu.

Krótką aluzją do początkowego *recitativo* (tym razem w wiolonczeli) kończy tę część w zawieszeniu. Część główną rozpoczyna *furioso*, którego gwałtowny charakter dominuje przez dłuższy czas, aby doprowadzić w końcu do «przesilenia» w najwyższych rejestrach wszystkich instrumentów. Następuje rodzaj chorału (*pp*), po czym dłuższa sekcja, oznaczona w nutach słowem *funebre*. Końcowe epizody utworu rozgrywają się przeważnie w wysokich rejestrach i są tylko jakby komentarzem do tego, co było przedtem.

Nie potrafię wytłumaczyć, skąd bierze się tu podobieństwo do głosów ptaków, choć jestem gotów przyznać, że ono tu występuje. (...) atmosfera zamierania jest tutaj widoczna. Daje się ona zaobserwować w całym długim fragmencie utworu, który następuje po fragmencie opatrzonym określeniem *funebre*, ale jest to zamieranie rozłożone na szereg etapów, przerywane kilkakrotnymi, słabymi przebudzeniami.

Na wstępie mego *Kwartetu smyczkowego* umieściłem następujące wyjaśnienie: Zarówno tempa, jak i wartości rytmiczne należy traktować jako przybliżone. Każdy wykonawca powinien grać swoją partię tak, jak gdyby grał sam. (...) Pionowy rezultat nakładania się czterech partii nie jest w tym utworze całkowicie ustalony (...). W muzyce takiej (...) nie ma wspólnego dla wszystkich wykonawców pulsu. (...) Co chciałem osiągnąć przez to rozszczepienie przebiegu czasowego na kilka niezależnie płynących strumieni? Celem (...) jest pewien zamierzony i całkowicie określony rezultat dźwiękowy, rytmiczny i ekspresyjny,

jakiego nie da się osiągnąć w żaden inny sposób. (...) Brak konieczności podporządkowania się wspólnemu pulsowi wyzwala w wykonawcy wielorakie możliwości ekspresyjne i rytmiczne; czyni jego grę bardziej giętką, swobodną; niuanse dynamiczne, a w szczególności agogiczne — wyrazistszymi. (...) jeśli [natomiast] chodzi o organizację wysokości dźwięku, element przypadku nie gra tu (...) żadnej istotnej roli.

[WITOLD LUTOŚLAWSKI, NOTA W KSIĄŻCE PROGRAMOWEJ
XXXI „WARSZAWSKIEJ JESIEŃ”, 1988]

[TADEUSZ KACZYŃSKI, ROZMOWY Z WITOLDEM
LUTOŚLAWSKIM, KRAKÓW 1972]

[WITOLD LUTOŚLAWSKI, UWAGI O SPOSOBIE WYKONYWANIA
MEGO „KWARTETU SMYCZKOWEGO”, 1965]

MECCORE STRING QUARTET

Meccore String Quartet powstał w roku 2007. Zespół występował w salach koncertowych takich prestiżowych instytucji jak: Filharmonia Narodowa w Warszawie, Beethoven-Haus w Bonn, Bozar w Brukseli, Auditorio Nacional de Música w Madrycie, Wigmore Hall w Londynie, Musikverein w Wiedniu, Pollack Hall w Montrealu, czy Frick Collection w Nowym Jorku. Kwartet brał udział w czołowych festiwalach europejskich: Rheingau Musik Festival, Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena, Budapest Spring Festival, Heidelberg Frühling Musikfestival, Kissinger Sommer Musikfestival, Festival Radio France Montpellier, Bregenzer Festspiele. Zespół wystąpił jako pierwszy polski kwartet smyczkowy podczas obchodów Dnia Pamięci o Ofiarach Holokaustu w berlińskim Bundestagu.

Członkowie zespołu kształcili się początkowo u muzyków kwartetu Camerata. Studiowali również w klasie kameralistyki Artemis Quartett w Universität der Künste w Berlinie oraz brukselskiej Queen Elisabeth Music Chapel. W ramach studiów podyplomowych w Escuela Superior de

Música Reina Sofía w Madrycie zespół współpracował także z Günterem Pichlerem (Alban Berg Quartet). Ważnym wydarzeniem w życiu artystycznym zespołu był udział w kursie interpretacji muzyki Ludwiga van Beethovena, prowadzonym przez Alfreda Brendla w Beethoven-Haus Bonn.

W 2012 roku Meccore String Quartet zdobył II miejsce oraz nagrody za najlepsze wykonanie kwartetów klasycznych i obligatoryjnego utworu Bretta Deana podczas Wigmore Hall String Quartet Competition w Londynie. Rok wcześniej, poza tytułem finalisty, otrzymał nagrodę specjalną za najlepsze wykonanie utworu Giji Kanczelego na Międzynarodowym Konkursie Kwartetów Smyczkowych Premio Paolo Borciani w Reggio Emilia. W roku 2010 kwartet został laureatem I nagrody na Międzynarodowym Konkursie Muzyki Kameralnej w Weiden (II i III nagrody nie przyznano) oraz I nagrody na Międzynarodowym Konkursie Muzyki Kameralnej im. Maxa Regera w Sondershausen. Za liczne wyróżnienia Meccore String Quartet otrzymał również nominację do nagrody „Paszport” tygodnika „Polityka” za „śmiałość łamanie konwenansów i stereotypów”.

Muzycy dokonali licznych nagrań radiowych i telewizyjnych, między innymi dla: Bayerischer Rundfunk, BBC Radio 3, Radio Clásica RTVE, Rai3, Radio Stephansdom, Radio Merkur, NDR Kultur, ZDF, Phoenix, oraz WQXR. Wykonanie kwartetu Schuberta *Śmierć i dziewczyna* dla TVP Kultura, zostało nominowane do nagrody Gwarancje Kultury 2011.

Dzięki stypendium Irene Steels-Wilsing Stiftung ukazała się debiutancka płyta audio oraz drugi album, za który zespół został wyróżniony dwiema nominacjami do nagrody „Fryderyk 2016” i nagrodą Supersonic Award niemieckiego magazynu „Pizzicato”. Trzecia płyta kwartetu, z dziełami Edwarda Griega, otrzymała wiele prestiżowych wyróżnień oraz nominacje do nagród „Fryderyk 2018” i Preis der Deutschen Schallplattenkritik. Czwarty album zespołu z kwartetami smyczkowymi oraz *Sekstetem „Souvenir de Florence”* Czajkowskiego powstał przy współpracy z Isabel Charisius i Valentinem Erbenem — muzykami legendarnego Alban Berg Quartett.

Najnowsze wydawnictwo płytowe zespołu (wytwórnia Capriccio, 2023), poświęcone twórczości kameralnej Krzysztofa Pendereckiego, zostało wyróżnione m.in.

nominacją do prestiżowej International Classical Music Award 2023, nagrodą „Diapason d’Or” magazynu Diapason, nagrodą „Supersonic” przyznaną przez magazyn „Pizzicato”, nagrodą „Płyta tygodnia” w Radio Luxembourg oraz rekomendacją magazynu Ritmo.es.

ŁĄCZUCH XXI

SOBOTA

27.01.2024

o. **19:00**

ALBAN BERG (1885–1935)

Passacaglia na orkiestrę (1911, niedokończona)

rekonstrukcja: Christian von Borries [prawykonanie polskie]

WITOLD LUTOSŁAWSKI (1913–1994)

Koncert na fortepian i orkiestrę (1988)

[przerwa]

ZYGMUNT MYCIELSKI (1907–1987)

V Symfonia (1977)

INGVAR LIDHOLM (1921–2017)

Kontakion. Hymn na orkiestrę (1978)

[prawykonanie polskie]

ANDRZEJ KARAŁOW fortepian

NARODOWA ORKIESTRA

SYMFONICZNA POLSKIEGO RADIA

BASSEM AKIKI dyrygent

ALBAN BERG (1885–1935)

Passacaglia

CZAS POWSTANIA

1911

OKOLICZNOŚCI POWSTANIA

utwór naszkicowany w formie *particello* jako część nieukończonej nigdy *Symfonii* wydany jako podobizna autografu przez Rudolfa Stephana (1984) zrekonstruowany przez Christopha von Borriesa (1999)

PRAWYKONANIE

Berlin, 10 VII 1999; Berliner Symphoniker, Christian von Borries

CZAS TRWANIA

5'

OBSADA

3 flety (z fletem *piccolo*), 2 oboje, róg angielski, 2 klarnety, klarnet basowy, 2 fagoty (z kontrafagotem), 4 rogi F, 2 trąbki C, trąbka basowa Es, 2 puzony, puzon basowy, tuba, kotły, ksylofon, wielki bęben, tam-tam, werbel, harfa, czelesta, 2 grupy skrzypiec, altówki, wiolonczele (min. 6), kontrabasy

KOMENTARZ CHRISTOPHA VON BORRIESA

W roku 1984 Universal Edition ogłosiło tom zawierający fragmentaryczne szkice wczesnych utworów orkiestrowych Albana Berga, rozpoczętych najprawdopodobniej za radą Arnolda Schönberga jeszcze przed wybuchem I wojny światowej. Najdłuższym z nich i najbardziej okazałym jest *Passacaglia*: cykl jedenastu wariacji tematu utrzymanego w *d*-moll, lecz zarazem silnie schromatyzowanego i zawierającego wszystkich dwanaście elementów skali. Wydawca szkiców, Rudolf Stephan, pisał: „Konceptyjna śmiałość *Passacaglii* widoczna jest równie wyraźnie jak zasadnicza trudność tej koncepcji, polegającej na wywiedzeniu całego utworu z nader ograniczonego materiału”.

Mimo iż Berg porzucił pracę na etapie *particelli*, nawet ten daleki od kompletności szkic zawiera wiele szczegółowych wskazówek dotyczących tempa, którego precyzyjne planowanie było jednym z integralnych elementów przyjętego przez kompozytora sposobu pracy. W rękopisie znalazły się również detaliczne uwagi odnośnie do instrumentacji i dynamiki, zdradzające niewątpliwy wpływ Mahlera. Uwag takich brakuje w wariacji dziesiątej. (Czyżby odwaga zaczęła tu nagle opuszczać kompozytora?) Ostatnia wariacja urywa się po dwóch taktach. W kilku fragmentach zapis ogranicza się do ogólnego określenia materiału za pomocą skrótów graficznych.

We wszystkich przypadkach starałem się zbliżyć do indywidualnego stylu Berga tak jak to tylko możliwe. Za punkt wyjścia przyjąłem orkiestrację jego wczesnych kompozycji, w szczególności *Altenberg-Lieder* i *Wozzecka*. Moje doświadczenia dyrygenckie okazały się pomocne w zachowaniu równowagi brzmienia.

Kompozycja powinna być słuchana w powiązaniu z *Passacaglia* op. 1 Antona Weberna — jako istotny dodatek do jednego z niekwestionowanych arcydzieł szkoły schönbergowskiej.

GŁOSY O ALBANIE BERGU

Nie znoszę jego muzyki — jest mi najzupełniej obca. Pomimo to, oddziałuje ona na mnie z kolosalną siłą.

[WITOLD LUTOŚLAWSKI, WYPOWIEDŹ Z FILMU DOKUMENTALNEGO
OPEN REHEARSALS WITH WITOLD LUTOŚLAWSKI, 1984]

Lutośławski [...] wyraził kiedyś brak sympatii dla postromantycznej estetyki i hybrydowego stylu Berga. Można jednak wskazać pewne wspólne elementy muzyki obu kompozytorów, na przykład w sposobach organizacji precyzyjnie skonstruowanych akordów dwunastodźwiękowych [...], a także w typie ekspresji linii melodycznych, uzyskiwanych dzięki wykorzystaniu wijących się trzynutowych komórek złożonych z interwałów półtonu i całego tonu (jest to również cecha muzyki Bartóka). Lutośławski z pewnością znał niektóre utwory Berga jeszcze ze swoich studenckich czasów, wspominał też, że w 1936 roku był w Warszawie na koncercie, podczas którego — krótko po światowym prawykonaniu — usłyszał jego *Koncert skrzypcowy* [...].

[CHARLES BODMAN RAE, MUZYKA LUTOŚLAWSKIEGO,
TŁUM. ST. KRUPOWICZ, WARSZAWA 1996]

W dodekafonii pociągała Berga zmienność materiału melodycznego nieosiągalna ani w muzyce tonalnej, ani politonalnej czy impresjonistycznej. Jako kompozytor traktujący melodykę pierwszoplanowo i dbający o jej wielostronność i giętkość oraz o rozszerzenie jej cech na inne elementy (rytm, dynamikę), Berg widział w dodekafonii nie dyscyplinę, jak Webern, lecz impuls do kształtowania muzyki bogatej, wyposażonej w olbrzymią skalę cieniowań, subtelności, klimatów dźwiękowych i barw. Te cechy dodekafonii bergowskiej łączyły się integralnie z cechami jego przeddodekafonicznej muzyki — z tendencją do silnego schromatyzowania linii, do totalnej — nieraz bardzo skomplikowanej — polifoniki i kondensacji formalnej, a wreszcie z ustawicznie panującą zasadą wariacyjną i tak bezpośrednio z nią związaną zmiennością ekspresji. [...]

Nowatorstwo języka dźwiękowego Berga wyraża się w rozszerzeniu skali środków ekspresji melodycznej (liryka Berga!), środków organizacji rytmiczno-formalnej i środków kolorystycznych. Partytury Berga są niezwykle zmienne, niemal na każdej stronie pojawiają się nowe pomysły. [...] Gęstość [...] [tej] muzyki tłumaczy się tylko olbrzymią inwencją techniczną kompozytora i jego fantazją kolorystyczną.

[BOGUSŁAW SCHAEFFER, *KOMPOZYTORZY XX WIEKU*, KRAKÓW 1990]

WITOLD LUTOŚLAWSKI (1913–1994)

Koncert na fortepian i orkiestrę

CZĘŚCI UTWORU

I. [ćwierćnuta z kropką = ca 110]

II. *Presto*

III. [ósemka = ca 85]

IV. [ćwierćnuta = ca 84]

CZAS POWSTANIA

partytura opatrzona datami: 16 X 1987 [część I],

1 XI 1987 [część II], 24 XII 1987 [część III],

20 I 1988 [część IV]

OKOLICZNOŚCI POWSTANIA

zamówienie Salzburger Festspiele z okazji

75. urodzin kompozytora

DEDYKACJA

Krystianowi Zimermanowi

PRAWYKONANIE

Salzburg, 19 VIII 1988; Krystian Zimerman,

ORF Symphonieorchester Wien, Witold Lutosławski

CZAS TRWANIA

25'

OBSADA

fortepian solo; 3 flety (z 2 fletami *piccolo*), 3 oboje,
3 klarnety B (z klarnetem Es i klarnetem basowym B),
3 fagoty (z kontrafagotem), 4 rogi F, 2 trąbki C, 3 puzony,
tuba, harfa, kotły, ksylofon, 3 tam-tamy, 2 bongosy,
4 tom-tomy, tamburyn, wielki bęben, 2 grupy
skrzypiec, altówki, wiolonczele, kontrabasy

KOMENTARZ KOMPOZYTORA

Mój *Koncert fortepianowy* składa się z czterech części, które gra się bez przerw, mimo iż każda z tych części posiada swe wyraźne zakończenie. Część pierwsza składa się z czterech członów. W pierwszym i trzecim motywy eksponowane są jakby „od niechcenia”, lekko, czasem nawet kapryśnie, nigdy zbyt poważnie. W przeciwieństwie do pierwszego i trzeciego, drugi i czwarty człon wypełnia szeroka kantylena prowadząca w końcu do punktu szczytowego całej części.

Część druga to rodzaj *moto perpetuo* — szybka „gonitwa” fortepianu na tle orkiestry, kończąca się uspokojeniem, które przygotowuje część trzecią. Otwiera ją *recitativo* fortepianu solo, po czym intonuje on, również bez udziału orkiestry, śpiewny temat *Largo*. Środkowy człon, rozpoczęty wejściem orkiestry, kontrastuje z pierwszym przez swój bardziej gwałtowny, momentami dramatyczny charakter. Kantylena bez akompaniamentu orkiestry powraca na zakończenie tej części.

Część czwarta ze względu na swą budowę stanowi aluzję do barokowej formy *ciaccony*. Jej temat (zawsze grany przez orkiestrę) składa się z krótkich nut przedzielonych pauzami, a nie — jak w tradycyjnej *ciacconie* — z akordów. Temat ten, powtarzany wielokrotnie, stanowi tylko jedną warstwę muzycznego dyskursu. Na jego tle fortepian eksponuje coraz to inne epizody. Dwie te warstwy działają na zasadzie formy łańcuchowej, tzn. początki i końce fortepianowych epizodów nie pokrywają się z początkami i końcami tematu. Spotkanie następuje tylko jeden raz ku końcowi utworu. Temat występuje po raz ostatni w formie skróconej (bez pauz), grany przez orkiestrę *tutti* bez fortepianu. Następuje krótkie *recitativo* fortepianu *fortissimo* na tle orkiestry, po czym krótka *Coda* (*Presto*) kończy utwór.

GŁOSY O UTWORZE

Fortepian jako instrument solowy był spektakularnie nieobecny w twórczości Lutosławskiego z lat 1960–1979. Kompozytor odkrywał i stosował swoje nowe pomysły harmoniczne i polifoniczne w utworach na orkiestrę. Fortepian zjawiał się ponownie w jego twórczości dopiero wtedy, kiedy w procesie ewolucji języka muzycznego gęsta faktura — typowa dla takich utworów jak *II Symfonia*, *Gry weneckie* czy *Trzy poematy* — ustąpiła miejsca bardziej przejrzystej harmonii. Przełomem w rozwoju techniki dźwiękowej Lutosławskiego było wypracowanie metod prezentacji linii melodycznych na tle względnie prostych współbrzmień. Dopiero wtedy postanowił on zrealizować swoje młodzieńcze plany i po 1979 roku przystąpił do pracy nad utworami

w formie koncertującej. Do napisania *Koncertu fortepianowego* przyczyniła się jeszcze dodatkowo inna ważna okoliczność — Lutosławski chciał skomponować utwór dla Krystiana Zimermana, któremu zresztą *Koncert* zadedykował.

[CHARLES BODMAN RAE, MUZYKA LUTOSŁAWSKIEGO, TŁUM. ST. KRUPOWICZ, WARSZAWA 1996]

Na tle dotychczasowego dorobku Lutosławskiego *Koncert fortepianowy* zdecydowanie wyróżnia intensywność związków z tradycją. Do pewnego stopnia dały one o sobie znać już w *Particie* [1988]. *Koncert* jest jednak swoistą hybrydą, zadziwiającym połączeniem XIX-wiecznego pianizmu z indywidualnym stylem Lutosławskiego. W całym dziele nie ma ani jednego cytatu, aluzje zaś [do Chopina, Liszta, Brahmsa, Ravela i Bartóka] są takiego rodzaju, że bardziej odczuwa się w nich ducha, atmosferę muzyki, do której nawiązują, niż jej konkretne brzmienie.

[DANUTA GWIZDALANKA, KRZYSZTOF MEYER, LUTOSŁAWSKI, KRAKÓW 2004]

Połączenie w *Koncercie fortepianowym* Lutosławskiego jego późnej, klasycyzującej tendencji z aspektami wczesnego, bardziej radykalnego stylu wyraźnie antycypuje to, co zostaje osiągnięte w *IV Symfonii*. Nawet jeśli czasami *Koncert fortepianowy* wydaje się niemal bez reszty zdominowany przez tradycyjne sposoby pisania na fortepian, co wskazuje na wyższość stylistycznego zamysłu wcześniejszego *Koncertu wiolonczelowego*, świadczy to jednak doskonale o tym, jak owo tradycyjne ujęcie instrumentu zyskało pozytywne rozwiązanie strukturalne. W roku 1988 Lutosławski był znacznie mniej zainteresowany muzyką jako konfrontacją. Na badaniu trwałych polaryzacji i fundamentalnych dla nowego paradygmatu dwuznaczności zależało mu mniej niż w roku 1970 [kiedy komponował *Koncert wiolonczelowy*]; słabiej pociągało go przeciwstawienie tego, co indywidualne, temu, co masowe, niż wykorzystanie „demokratycznej” zdolności jednostki i zbiorowości do wzajemnego współtętnienia. Jeśli, co wydaje się coraz bardziej prawdopodobne, muzyka XXI wieku ma kierować się nowymi syntezami, które proponują prawdziwie nowy (a nie neo-) klasycyzm w miejsce „popękanej” nowoczesności, to późny Lutosławski dostarcza tu wzorów zasługujących na uznanie i rozpowszechnienie.

[ARNOLD WHITTALL, MIĘDZY POLARYZACJĄ I SYNTEZĄ. NOWOCZESNY PARADYGMAT W „KONCERCIE WIOŁONCZELOWYM” ORAZ W „KONCERCIE FORTEPIANOWYM” LUTOSŁAWSKIEGO, TŁUM. Z. SKOWRON, W: ESTETYKA I STYL TWÓRCZOŚCI WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO. STUDIA POD REDAKCJĄ ZBIGNIEWA SKOWRONA, KRAKÓW 2000]

ZYGMUNT MYCIELSKI (1907–1987) *V Symfonia*

CZĘŚCI UTWORU

- I. *Lento–Allegro*
- II. *Adagio*
- III. *Vivace*
- IV. *Tempo di marcia: Grave. Coda:*
Presto. Lento tranquillamente

MIEJSCE I CZAS POWSTANIA

Warszawa–Sopot–Nieborów, I 1974 – III 1977

PRAWYKONANIE

Poznań, 16 kwietnia 1978; Orkiestra
Symfoniczna Państwowej Filharmonii
w Poznaniu, Renard Czajkowski

CZAS TRWANIA

20'

OBSADA

3 flety (z fletem *piccolo*), 2 oboje, róg angielski, 3 klarnety B,
2 fagoty, kontrafagot, 4 rogi F, 4 trąbki C, 4 puzony, tuba,
harfa, fortepian, 3 bębny (mały, średni, wielki), dzwony,
2 grupy skrzypiec, altówki, wiolonczele, kontrabasy

Z DZIENNIKÓW I LISTÓW KOMPOZYTORA

Nigdy się tak nie rozmawia, jak się pisze. Pisze się dlatego, żeby powiedzieć to, czego się nie mówi. Z muzyką jest to samo. Pisze się to, czego się nie mówi. Nawet to, czego się nie śpiewa. Muzyka instrumentalna przejęła rolę głosów niewyspiewanych.

[NIBY-DZIENNIK, 2 XI 1969]

Osobisty mój „gust” to muzyka, w której *melos*, czy dany fragment tego melosu, temat, posiada taką wyrazistość, że mówi. Monologuje,

dialoguje, rozmawia, posiada znaczenie muzycznych zdań, z ich interpunkcją, wykrzyknikami, myślnikami i znakami zapytania. Najbliższe to chyba niektórych wierszy, w których też jest muzyka – jak *Stepy akermańskie*: „Jedźmy — nikt nie woła”.

[DZIENNIK 1960-1969, 23 X 1964]

Muszę to [...] skończyć, to jest napisać ostatnią część [V *Symfonii*]. Niby wszystko już wiem, a nic nie wiem, poza tym, że będzie to marsz żałobny — *sic* — nie przestrasz się. Po mojemu, raczej cichy, ale ma być ogromne natężenie, jakby na trzech poziomach: rodzaj akordów długich dołem, akcent rytmiczny prosty, nawet podobny do Chopina (*sic*, nie przestrasz się, to nic złego) i długie interwencje, jakby recitatywów w instrumentach, i znowu przerywane, lub podkładane, nakładane na tych akordach i akcentach — jednak, w najgłębszej tajemnicy, donoszę Ci — a nie powinienem, żeby się nie zatkało wszystko, że aby ten recitativ miał sens i formę, i rytm — i wszystko do sensu, mówionego (ale to trudne w instrumentach, trzeba je bardzo dobrze słyszeć, wybrać) — posługuję się wierszem, który od, chyba 40 lat chciałem napisać, (pieśń). Jest to dawny wiersz Czesia [Czesława Miłosza], *OBŁOKI*, który jeszcze w Wilnie czytałem, mogę ci przepisać, bo uwielbiam przepisywać wiersze — (muzykę też) — i po mojemu dzielę, tak, jak będzie dzielony w muzyce tymi „interwencjami”. [...] Oczywiście, w robocie, to się zmodyfikuje, wydłuży — oby tylko nie zanadto się skróciło. [...] tak czekam na napisanie tego kawałka, do którego wszystkie trzy (krótkie) poprzednie części symfonii zmierzają, że panicznie się boję, żebym przedtem nie umarł [...]. Sama Europa, zamyślona, zasmucona, nie wystraszona śmiercią, nie zrezygnowana. [...] A o *Obłokach*, cicho sza — nie powinien nikt o nich wiedzieć. — Rytm jest jasny [...]. Nuty też mam, ale instrumenty, i kolor, czyli wyraz, pytania i odpowiedzi (muzyczne), co komu jak, w dole, w górze odpowiada — może jednak to się zrobi *SAMO*.....

[DO JÓZEFA CZAPSKIEGO, WARSZAWA, 8-9 II 1976]

GŁOSY O KOMPOZYTORZE I JEGO MUZYCE

Jeśli [Kazimierz] Sikorski jest neoklasykiem, to Mycielski — neo-neoklasykiem, operującym swym systemem opuszczanych dźwięków i dodawanych wartości rytmicznych. Pierwsza część [V *Symfonii*] z nerwową, szarpaną narracją — punkty, linie, płaszczyzny, napięcia, zawieszenia, zestroje i rozstroje. W drugiej części „wiodący” fortepian — część krótka, impresyjna, z arabeskami dętych drewnianych i masywną

blachą. Trzecia — motoryczne *vivace* w miarowym, rozsynchronizowanym rytmie: wyważone, mobilne brzmienie w dialogujących grupach instrumentalnych. Na koniec marsz pogrzebowy z dyskretnymi reminiscencjami chopinowskimi i ościnatami kontrabasów [...].

[ANDRZEJ CHŁOPECKI, XVIII POZNAŃSKA WIOSNA MUZYCZNA. FESTIWAL DLA KOMPOZYTORÓW, „RUCH MUZYCZNY” 1978, NR 12]

Gdybym miał określić styl kompozytorski Zygmunta Mycielskiego, to powiedziałbym, że wyszedł od neoklasycyzmu, ale miał własną metodę kompozycji, opartą na pewnych regułach matematycznych. Ze wzorów matematycznych wywodził struktury, tematy, konstrukcje formalne. [...] była to przez niego wypracowana metoda. Oczywiście talent kompozytora pozwalał na harmonijne połączenie elementów intelektualnych z emocjonalnymi. Wykształcił swój własny styl. Jego muzykę cechuje wielki rygor w zakresie formy, języka harmonicznego, instrumentacji. W ostatnim okresie życia zwrócił się w kierunku muzyki sakralnej. Umiął znaleźć wyraz dla religijnych treści. Zdążyłem mu to nawet powiedzieć.

[JAN KRENZ W ROZMOWIE Z ELŻBIETĄ MARKOWSKĄ, 1996]

Lubiłem bardzo jego muzykę. Na tle nowoczesnej muzyki polskiej [...], jego dzieła wyróżniały się elementami, które przy słuchaniu są dla mnie bardzo ważne. Była w tej muzyce jakaś ciągłość, jakiś głębszy sens pozamuzyczny, jakiś sens filozoficzny. Wiem, że muzycy takich rzeczy bardzo nie lubią, ale tak o tym myślę. [...] Rozmawialiśmy często [...] o sztuce nowoczesnej w ogóle i nasze poglądy były dosyć zgodne. Wydawało się nam, że czegoś w sztuce nowoczesnej zabrakło. Nie ma w niej głębszego, pozaartystycznego poczucia ładu, który istniał dawniej. [...]

Kompozycje Mycielskiego były rzadko wykonywane, a są tam przecież pieśni do słów Miłosza, Iwaszkiewicza, utwory symfoniczne, utwory sakralne z ostatnich lat życia. Sądzę, że wszystkiemu temu będzie kiedyś oddana sprawiedliwość.

[PAWEŁ HERTZ, ZYGMUNT MYCIELSKI (1907-1987), „ZESZYTY LITERACKIE” 1999, NR 1 (65)]

Choć muzyk uporczywy, patrzył szerzej, głębiej, filozoficzniej. (...) Dziwny człowiek, nawet sztukę teatralną napisał, z której zresztą z czasem nie bardzo był dumny — dziwność bytu go frapowała, próbował ją „ugryźć” poprzez sztukę, twórczość, myśl, fantazję, publicystyczny krytycyzm, ale zawsze próbował rzetelnie,

bezinteresownie, całym sobą. (...) Osobliwy to był człowiek i osobliwa jego rola w polskiej kulturze.

[STEFAN KISIELEWSKI, O ZYGMUNCIE MYCIELSKIM,
„KULTURA” [PARYSKA] 1987, NR 10]

Człowiek niezwykle, wspaniały przez swoje oderwanie, której to cechy nie spotkałem w tym stopniu u nikogo. Unosił się jakby obok siebie, przyglądając się pobłażliwie swoim przypadkom, tak jak pobłażliwie przyglądał się innym ludziom, historii swego stulecia, wojnie, zwykle pesymistyczny, co jednak nie przeszkadzało mu działać. [...]

W Zyguncie nie było nic ze stoika, chyba dlatego, że chłód czy kamiennosc, które zwykle kojarzymy ze stoicyzmem, były mu obce. Wyobrażam sobie, że podobnych mędrców można szukać chyba tylko wśród mistrzów buddyzmu Zen. Umiał być tutaj, przede mną, a równocześnie przebywał w innej krainie, skąd własne „ja” wydawało się maleńkie, jakby widziane przez odwrócony teleskop. [...]

Odgadywałem w nim przeżycie metafizyczne, które przeniosło go w górę, niemal w wymiar świętości. Kto wie, czy nie naprowadza na ten ślad jego ostatnia kompozycja *Liturgia Sacra*?

[CZESŁAW MIŁOSZ, ROK MYŚLIWEGO, PARYŻ 1990]

INGVAR LIDHOLM (1921–2017)

Kontakion. Hymn na orkiestrę

CZAS POWSTANIA

1978

OKOLICZNOŚCI POWSTANIA

zamówienie Królewskiej Orkiestry Filharmonicznej
ze Sztokholmu z myślą o jej koncertach
w Moskwie i Leningradzie

CZAS TRWANIA

17'

OBSADA

3 flety, 3 oboje, 3 klarnety, 3 fagoty (z kontrafagotem),
4 rogi, 3 trąbki, 3 puzony, tuba, perkusja, harfa, 2 grupy
skrzypiec, altówki, wiolonczele, kontrabasy

Twórczość Ingvara Lidholma, czołowego w XX wieku przedstawiciela muzyki szwedzkiej, rozwijała się według wspólnego wielu powojennym modernistom scenariusza: neoklasycyzm — przyswajanie idei awangardowych — powrót do tradycji odnowionej doświadczeniem awangardy — punkt szczytowy i synteza środków. Taką drogę przebył między innymi również Witold Lutosławski. Unowocześnieniu jego stylu w *Muzyce żałobnej* (1958) i *Jeux vénitiens* (1961) odpowiada równoległa zmiana w muzyce Lidholma (*Ritornel* na orkiestrę, 1959). Syntetyczno-hybrydowej *III Symfonii* (1983) — sumująca dokonania Szweda opera *Ett drömspel* (*Gra snów*, 1990) według jednoimiennego dramatu Augusta Strindberga. W latach 70. obaj kompozytorzy próbowali (z powodzeniem) uszlachetnić brzmienie swojej muzyki, rozrzedzić fakturę, a harmonikę pozbawić nadmiernej dysonansowości. Lutosławski stworzył wtedy m.in. *Les Espaces* i *Mi-parti*, Lidholm — dwa utwory symfoniczne: *Greetings from an Old World* (1976) i *Kontakion. Hymn na orkiestrę* (1978).

Greetings — napisane dla New York Philharmonic z okazji 200-lecia Stanów Zjednoczonych — opierają się na cytacie z *chanson* Heinricha Isaaca (1450–1517) *Innsbruck, ich muss dich lassen*. W *Hymnie* Lidholm przywołuje tradycję rosyjską: chorał z *Symfonii instrumentów dętych* Strawińskiego i *Kontakion za zmarłych*, fragment liturgii kościoła prawosławnego, w wersji znanej jako „melodia kijowska”. Przecistawienie tych cytatów gęstej masie brzmienia tworzy główną oś dramaturgiczną kompozycji, złożonej z dziewięciu epizodów i przebiegającej według poniższego planu:

- | | | | |
|------|-------|--------|---|
| I | 2' | ff | pochód klasterów w partiach instrumentów dętych i wyższych smyczków przeciwstawiony długonutowej melodii rejestru basowego i opadającym, gamowym biegnikom |
| II | 1'30" | p < ff | opadające, gamowe biegniki sekcji smyczkowej; na ich tle, w smyczkach solo, powolny, imitacyjny wielogłos (przypominający skrajne części <i>Muzyki żałobnej</i> Lutosławskiego) |
| III | 30" | f < ff | wariantowe powtórzenie epizodu II z wiodącą rolą instrumentów dętych blaszanych i zmianą kierunku biegników na wznoszący — zakończone „katastroficznym” <i>tutti</i> |
| IV | 3' | p < ff | kantylena solowego oboju przejmowana dwukrotnie przez tutti patetyczna oracja blachy |
| V | 2'30" | p | deklamacyjne solo fagotu na tle perkusji, harfy i smyczków |
| VI | 1' | pp | interludium: pojedyncze, nieruchome brzmienia w niskim rejestrze |
| VII | 1'30" | p < f | chorał z <i>Symfonii</i> Strawińskiego w drzewie, blasze i smyczkach |
| VIII | 30" | fff | nagły powrót klasterów z epizodu I; kulminacja dynamiczna utworu |

IX 4' ff > pp chorał w smyczkach i dętych drewnianych, prowadzony naprzemiennie z „melodią kijowską” *Kontakionu* (trąbka solo) na tle miarowych interpunkcji (smyczki *pizzicato* + marimba)

ANDRZEJ KARAŁOW

Kompozytor, pianista, improwizator, pedagog. Doktor sztuk muzycznych. Od 2016 roku wykłada na Wydziale Kompozycji i Teorii Muzyki UMFC. Jest absolwentem tej uczelni w klasie kompozycji Stanisława Moryty oraz klasie fortepianu Bronisławy Kawalli.

W roku akademickim 2018/19 został objęty programem LPO Young Composers Programme, w ramach którego w Southbank Centre w Londynie odbyło się prawykonanie jego kompozycji napisanej dla London Philharmonic Orchestra pod dyktando Jamesa MacMillana. Jego utwory wykonywane były na koncertach oraz festiwalach w USA, Japonii, Kanadzie, Anglii, Hiszpanii, Niemczech, Meksyku, Bułgarii, Francji, Estonii, Australii, we Włoszech i na Węgrzech. W 2023 roku był jednym z wykładowców kursu kompozytorskiego w ramach Takefu International Music Festival w Japonii.

Jest laureatem konkursów pianistycznych (Paryż, Ateny, Warszawa) i kompozytorskich (Katowice, Warszawie, Poznań, Miskolc)

Mimo że muzyka poważna to jego główny obszar działalności artystycznej, jest otwarty na eksperymenty w zakresie muzyki elektronicznej i alternatywnej, co wpływa na kształtowanie się jego stylu. W swojej twórczości łączy inspiracje pochodzące z różnorodnych dyscyplin artystycznych.

W swoim dorobku ma 10 albumów monograficznych, kameralnych i improwizowanych. Wśród nich znajdują się między innymi wydawnictwa: *There are*

some nebulae no eye can dispel (album monograficzny, Chopin University Press), metaopera *De invitatione mortis* (Chopin University Press) do libretta Macieja Papierskiego (nominacja do nagrody „Fryderyk 2021”), *Life & Beyond* (DUX, duet z Małgorzatą Wasiucionek-Potera), *Chromatophonic* (Chopin University Press), *Stone Music, Ideal Limit* (Bocian Records). Ponadto jego utwory i interpretacje wydane zostały na kilkudziesięciu albumach przez wytwórnie takie jak Ablaze Records (Australia-USA), DUX, Requiem Records, Chopin University Press, a także w kronice fonograficznej „Warszawskiej Jesieni”.

Współpracował m.in. z London Philharmonic Orchestra, Orkiestrą Filharmonii Narodowej, Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Śląskiej, Orkiestrą „Sinfonia Varsovia” i z takimi dyrygentami jak: Szymon Bywalec, Michał Klauza, José Maria Florêncio, James MacMillan, Ewa Strusińska, Jakub Chrenowicz.

Swój warsztat pianistyczny, kompozytorski i improwizatorski kształcił na kursach mistrzowskich między innymi w Oxfordzie, Montrealu, Walencji, Bergen, Imoli, Lipsku czy Dusznikach-Zdroju, pod kierunkiem takich mistrzów jak: Beat Furrer, Joëlle Léandre, Dieter Ammann, Zygmunt Krauze, Stefano Gervasoni, Michaił Woskresjenski, Borys Pietruszanski, Arie Vardi, Gary Graffman.

Jest stypendystą Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego, Stowarzyszenia „Pro Polonia” (dwukrotnie) oraz swojej macierzystej uczelni. W 2014 otrzymał Nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa

Narodowego, a rok później — prestiżowe stypendium „Młoda Polska”.

BASSEM AKIKI

Urodzony w Libanie, polsko-libański dyrygent, kompozytor, wykładowca Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu i Collegium Civitas w Warszawie.

Studiował filozofię w Lebanese International University w Bejrucie, dyrygenturę chóralską w Akademii Muzycznej w Krakowie oraz dyrygenturę symfoniczno-operową we wrocławskiej Akademii Muzycznej. Był dyrektorem artystycznym Opery Śląskiej w Bytomiu (2018–2019), dyrektorem artystycznym Festiwalu Noworocznego NFM we Wrocławiu (2016–2020) oraz dyrektorem muzycznym Opery Wrocławskiej (2020–2022).

Bassem Akiki jest gościnnym dyrygentem w teatrach operowych i filharmoniach w Polsce (m.in. Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie, Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach, Teatr Wielki Opera Narodowa w Warszawie, Sinfonia Varsovia, Narodowe Forum Muzyki NFM we Wrocławiu, Filharmonia Narodowa) i na świecie (La Monnaie w Brukseli, filharmonie w Paryżu, Amsterdamie i Rotterdamie, Teatro Solis w Montevideo, Philadelphia Chamber Orchestra, opery w Amsterdamie, Lyonie, Strasburgu, Kopenhadze i Helsinkach).

W 2020 roku nagrodę „Fryderyk” w kategorii „Najwybitniejsze nagranie muzyki polskiej” oraz „Album roku

– muzyka symfoniczna” otrzymała płyta *100 na 100. Muzyczne dekady wolności* z utworami nagranyymi m.in. pod batutą Bassema Akiki. Dwa lata później nagrodę „Fryderyk” w kategorii: „Album roku – muzyka współczesna” otrzymała płyta *Mykietyń: II Koncert na wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną. Hommage à Oskar Dawicki*, także z udziałem Bassema Akiki. W 2016 roku dyrygent został nominowany do International Opera Awards w kategorii „Najlepszy dyrygent młodego pokolenia”. Bassem Akiki został dwukrotnie (2018, 2022) laureatem Teatralnych Nagród Muzycznych im. Jana Kiepury w kategorii „Najlepszy dyrygent”.

NARODOWA ORKIESTRA SYMFONICZNA POLSKIEGO RADIA

Historia zespołu sięga roku 1935 i nierozdzielnie łączy się z osobą Grzegorza Fitelberga, któremu powierzono zadanie stworzenia pierwszej w Polsce samodzielnej, radiowej orkiestry symfonicznej. Zespół zadebiutował na antenie 2 października 1935 i od tamtej chwili jest stale obecny na falach Polskiego Radia. Po II wojnie światowej orkiestra została reaktywowana w Katowicach, a jej odbudowę powierzono w 1945 r. Witoldowi Rowickiemu.

W kolejnych dekadach zespół sukcesywnie wzmacniał swoją międzynarodową renomę, występując w najważniejszych salach koncertowych świata i współpracując z największymi artystami: Arturem Rubinsteinem, Leonardem Bernsteinem,

Marthą Argerich i Plácido Domingo. Prawykonania swoich utworów powierzali orkiestrze m.in. Witold Lutosławski, Wojciech Kilar, Henryk Mikołaj Górecki i Krzysztof Penderecki, a płyty NOSPR wydawane były przez renomowane wytwórnie. Na przestrzeni lat orkiestrą kierowali znakomici dyrygenci, m.in. Jan Krenz, Kazimierz Kord, Tadeusz Strugała, Jerzy Maksymiuk, Antoni Wit, Gabriel Chmura, Jacek Kasprzyk i Alexander Liebreich. Bogate tradycje muzyczne zespołu kultywowane są obecnie pod kierownictwem artystycznym Lawrence'a Foster'a. Funkcję dyrektora naczelnego i programowego pełni Ewa Bogusz-Moore.

Siedzibą NOSPR jest nowoczesny budynek projektu katowickiej pracowni Konior Studio, mieszczący salę koncertową na 1800 miejsc, salę kameralną oraz liczne przestrzenie warsztatowe i edukacyjne. Sala koncertowa, z akustyką zaprojektowaną przez zespół Nagata Acoustics, cieszy się opinią jednej z najlepszych pod względem akustycznym sal koncertowych świata. W 2023 r. sala wzbogacona zostanie o organy piszczałkowe, które będą jednymi z największych w europejskich salach koncertowych. Możliwości tego miejsca znajdują szerokie uznanie środowiska muzycznego, czego dowodem jest przyjęcie NOSPR do międzynarodowej organizacji ECHO skupiającej 21 najbardziej prestiżowych sal koncertowych w Europie.

NOSPR.ORG.PL

ŁĄCZUCH XXI

NIEDZIELA

28.01.2024

o. **19:00**

JONATHAN HARVEY (1939–2015)

Mortuos plango, vivos voco na taśmę (1980)

GIACINTO SCELISI (1905–1988)

Elohim na 10 instrumentów smyczkowych z amplifikacją (1967) [prawykonanie polskie]

SÁNDOR VERESS (1907–1992)

Passacaglia concertante na obój i orkiestrę smyczkową (1961) [prawykonanie polskie]

[przerwa]

WITOLD LUTOSŁAWSKI (1913–1994)

Preludia i fuga na 13 instrumentów smyczkowych (1973)

IGOR STRAWIŃSKI (1882–1971)

Apoteoza z baletu Apollon musagète na orkiestrę smyczkową (1928)

MAKSYMILIAN LIPIEŃ obój

JOANNA POPOWICZ projekcja dźwięku

AUKSO – ORKIESTRA KAMERALNA

MIASTA TYCHY

MAREK MOŚ dyrygent

JONATHAN HARVEY (1939–2012)

Mortuos plango, vivos voco [*Umarłych opłakuję, żywych wzywam*] na taśmę

CZAS I MIEJSCE POWSTANIA

Paryż, VII–VIII 1980

OKOLICZNOŚCI POWSTANIA

zamówienie Centre Georges Pompidou

CZAS TRWANIA

9'

PIERWSZA PREZENTACJA

Lille, 30 XI 1980

PIERWSZA PREZENTACJA POLSKA

Warszawa, 24 IX 2004 (XLVII „Warszawska Jesień”)

KOMENTARZ KOMPOZYTORA

Kompozycja ta jest odbiciem moich doświadczeń z lat 1975–1980, kiedy mój syn Dominik należał do chóru katedry w Winchester. Materiał stanowią dźwięki jego głosu oraz wielkiego dzwonu tenorowego tej świątyni. Potężny, czarny dzwon o nadludzkiej sile opatrzony został inskrypcją:

HORAS AVOLANTES NUMERO MORTUOS PLAN[G]O: VIVOS AD PRECES VOCO
to znaczy:

MIJAJĄCE LICZĘ GODZINY UMARŁYCH OPŁAKUJĘ: ŻYWYCH WYIWAM NA
MODLITWĘ

Stąd zaczerpnąłem słowa śpiewane przez głos chłopięcy. Przebieg wysokościowy i rytmiczny kompozycji wywodzi się w całości z widma dźwięku wspomnianego dzwonu — strukturze bogatej i nieregularnej, nie mającej nic wspólnego ani z tonalnością, ani z dodekafonią, ani

z modalnością w sensie jakiegokolwiek tradycji Wschodu czy Zachodu; na strukturze w swoim rodzaju jedynej. Osiem części kompozycji opiera się na ośmiu najniższych alikwotach widma; akordy wykorzystują zbiór jego trzydziestu trzech składowych. Modulacje między poszczególnymi obszarami spektrum dokonują się z udziałem glissand. Nieustanne przechodzenie od widma śpiewanych samogłosek do spektrum dzwonu zostało osiągnięte przez manipulację elementami obu struktur. Ściany sali koncertowej pełnią rolę płaszcza dzwonu, otaczającego słuchaczy. Wokół nich (efekt szczególnie wyrazisty w oryginalnej wersji z projekcją ośmiokanałową) szybuje uwolniony głos chłopca.

Utwór został zamówiony przez Centre Georges Pompidou z myślą o IRCAM i po raz pierwszy zaprezentowany w czasie specjalnego dnia IRCAM podczas Festiwalu w Lille, 30 listopada 1980. Zrealizowałem go z pomocą Stanleya Haynesa w studiu IRCAM w lipcu i sierpniu 1980.

GIACINTO SCELSI (1905–1988)

Elohim [Bóstwo]

CZAS POWSTANIA

1965–1967

CZAS TRWANIA

5'

OBŚADA

grupa I: 2 skrzypiec

grupa II: 2 skrzypiec, altówka, wiolonczela

grupa III (amplifikowana): 2 altówki, 2 wiolonczele

GŁOSY O GIACINTO SCELSIM

Scelsi często przenosi się ze sfery zmiennych wysokości dźwiękowych i rytmów w dziedzinę samej barwy. Już w 1955 powstaje utwór *Pwyll* na flet solo [...], oparta na jednym dźwięku *g*. [...] Każdy z [*Quattro pezzi su una nota sola*] [...] zaczyna się od [...] wybranego jedynego dźwięku i tylko dzięki różnym proporcjom instrumentacyjnym, dzięki ujęciom rytmu i dynamiki uzyskuje pewną zmienność muzyki, naturalnie statycznej. Niekiedy owa statyczność bywa ożywiana przez vibrata i tryle, pojawiają się też dźwięki sąsiednie, czasem obce figury, ale muzyka powraca szybko do swego punktu wyjścia. [...] [Kompozytor] odgradza się dzięki ograniczonej poetyce swojej muzyki od wszystkiego tego, co w muzyce jest chaosem i nadmiarem. Wśród licznych koncepcji i ta jest możliwa i sympatyczna.

[BOGUSŁAW SCHAEFFER, KOMPOZYTORZY
XX WIEKU, KRAKÓW 1990]

Technika brzmieniowa Scelsiego zasadza się na koncepcji dźwięku „trójwymiarowego”, sferycznego, czyli fenomenu złożonego i zmiennego w swej strukturze wewnętrznej, który oprócz wysokości i czasu trwania posiada również walor przestrzenny — głąbię. [...] Scelsi wiązał tę przestrzenność przede wszystkim z wrażeniem odczuwanym

przy kontemplacyjnym odbiorze dźwięku; „głębia” dźwięku miała dla niego walor transcendentálny, wymiar kosmiczny. A Kosmos postrzegał w perspektywie sakralnej. [...]

Giacinto Scelsi przez swoje uwrażliwienie na jakości brzmieniowe dzieła muzycznego, kontynuuje tradycję *Klangfarbenmelodie*, nadając jej nieco inny, własny i oryginalny sens. [...] w pierwszym utworze orkiestrowym [okresu dojrzałego, *Quattro pezzi su una nota sola*, 1959] kompozytor redukuje tworzywo muzyczne do tego stopnia, że w wielu fragmentach rzeczywiście brzmi pojedynczy, w sensie wysokości, dźwięk i na nim budowana jest „melodia barw dźwiękowych”. [...] Indywidualność koncepcji muzyki *su una nota sola* polega na tym, że cały utwór to jakby jeden makrodźwięk, rozciągnięty w czasie i ukazany w powiększeniu. [...] powstaje wrażenie ciągłego pulsowania dźwięku, który przechodzi kolejne etapy przemian i transformacji wewnętrznych, emanuje własną wewnętrzną energią.

[RENATA SKUPIN, POETYKA MUZYKI ORKIESTROWEJ
GIACINTO SCELSIEGO, KRAKÓW 2008]

W monolocie dojrzałej twórczości Scelsiego kompozycja ta stanowi wyłom trudny do wytłumaczenia: Scelsi nagle rezygnuje w niej ze swoich ulubionych chwytów. Przebieg nie ma charakteru statycznego, nie rozwija się na sposób ciągły, nie jest kontemplacją „wnętrza” wybranego dźwięku — dominuje zmienność, ruch, gwałtowny przepływ i piętrowe nawarstwienia dysonansów. Podobną muzykę na smyczki mógłby może napisać Xenakis, jednak brzmienie *Elohim*, pomimo całą ostrość, zdaje się o wiele bardziej niż u niego selektywne, wydestylowane i przejrzyste. Akord i melodia zachowują swoją autonomię. Układ wysokości wiąże się czytelnie ze skalą oktatoniczną, dobrze znaną i szeroko wykorzystywaną (między innymi przez Bartóka, Strawińskiego i Szymanowskiego).

Głównym wątkiem kompozycji jest przeciwstawienie masywnego, nisko ułożonego ośmiodźwięku (2 altówki i 2 wiolonczele po środku estrady) pasmom wyższym o fakturze początkowo bardziej rozrzedzonej, lecz stopniowo tężejącej (partie pozostałych instrumentów). Ostry, głośny i gwałtowny dialog między rejestrami zastępują w odcinku środkowym glissandowe oscylacje i prędkie gamowe biegniki. Całość kończy się niespodziewanie — wyciszoną (*ppp*), diatoniczną frazą skrzypiec.

SÁNDOR VERESS (1907–1992)

Passacaglia concertante

MIEJSCE I CZAS POWSTANIA

Berno, III–VI 1961

DEDYKACJA

Heinz Holiger und den «Festival Strings Lucerne» gewidmet

PRAWYKONANIE

Lucerna, 31 VIII 1961; Heinz Holliger,
Festival Strings Lucerne, Rudolf Baumgartner

CZAS TRWANIA

19'

OBSADA

obój solo; dwie grupy skrzypiec, altówki,
wiolonczele, kontrabasy

GŁOSY O KOMPOZYTORZE I UTWORZE

Veress urodził się na Węgrzech i spędził tam połowę swego życia. Nie mogąc pogodzić się ze zmianami politycznymi w swoim kraju, wyemigrował w 1949 r. do Szwajcarii, której obywatelem stał się na krótko przed śmiercią. Zaproszony do wygłoszenia wykładów w Uniwersytecie Berneńskim, osiadł w Bernie na stałe. W roku 1950 został zatrudniony jako wykładowca teorii i kompozycji w tamtejszym konserwatorium, gdzie jego studentami byli m.in. Heinz Holliger i Jürg Wyttenbach. Kontakty z Paulem Sacherem zaowocowały zamówieniami i prawykonaniami kilku ważnych w dorobku Veressa kompozycji. (...)

Veress był jednym z najwybitniejszych przedstawicieli pokolenia kompozytorów dojrzewając^{ego} pod bezpośrednim wpływem Bartóka i Kodály. Jego dzieło łączy główne prądy stylistyczne modernizmu z tradycjami węgierskiej kultury muzycznej. Po Bartóku odziedziczył niezmordowaną wynalazczość i uparte dążenie do jednolitości stylu. Jego inwencja melodyczna wykazuje wpływy Kodály (...). Na początku lat 50. — w *II Symfonii* i *Trio smyczkowym* — Veress

wypracował własną odmianę techniki dwunastotonowej. Rozluźnienie przyjętych wtedy reguł nastąpiło po roku 1960, czego przykładami są kompozycje takie, jak *Trio fortepianowe* i *Kwintet na instrumenty dęte*. Do najważniejszych utworów z ostatniego okresu twórczości Vereesa należą: *Orbis tonorum* na orkiestrę kameralną (1986), *Koncert klarnetowy* (1982), *Tromboniade* [koncert na dwa puzony z orkiestrą] (1990), a przede wszystkim — poemat choralny *Das Glasklängespiel* [do słów Hermanna Hessego] (1978).

[JÁNOS DEMÉNY, MELINDA BÉRLASZ, SÁNDOR VERESS, W:
THE NEW GROVE DICIIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS, 2001]

Forma *Passacaglii* układa się symetrycznie wokół centralnego *Andante, in modo d'una ballata*. Spokojna introdukcja (*Andante con moto*) prowadzi do epizodu *Allegro scherzando* o stopniowo narastającym tempie. Po wspomnianej wariacji środkowej następuje odcinek motoryczny (*Molto allegro. Allegrissimo*). Zakończenie — przechodzące od *Molto allegro* do *Andante* — nawiązuje do początku utworu.

Punkt wyjścia stanowią dwie serie dwunastodźwiękowe, wykorzystywane już od pierwszego wejścia oboju z wielką różnorodnością ujęć harmonicznch i rytmicznych. [...] Kompozycja czerpie swe żywotne siły zarówno z jednorodności i ścisłości barokowego schematu *passacaglii*, jak również ze swobody i żywiołu gry powiązanych z ideami *homo ludens* i *homo ornans*, o których kompozytor tak chętnie wspominał w rozmowach. Oba elementy łączą się tutaj z gatunkiem solowego koncertu.

[JÜRGEN STENZL, SÁNDOR VERESS. IN SEARCH
OF THE LOST HOMELAND, 1993]

WITOLD LUTOSŁAWSKI (1913–1994)

Preludia i fuga

CZAS POWSTANIA

1970–VIII 1972

OKOLICZNOŚCI POWSTANIA

Zamówienia amerykańskiego dyrygenta

Maria di Bonaventura (1924–2017)

DEDYKACJA

to Mario di Bonaventura

PRAWYKONANIE

Weiz k. Grazu, 12 X 1972 (festiwal „Steirischer Herbst”), Orkiestra Kameralna Radia i Telewizji w Zagrzebiu, Mario di Bonaventura

PRAWYKONANIE POLSKIE

Warszawa, 30 IX 1973 (XVII „Warszawska Jesień”)

Zespół Kameralistów Filharmonii

Narodowej, Witold Lutosławski

CZAS TRWANIA

35' [wersja pełna]

OBSADA

7 skrzypiec, 3 altówki, 2 wiolonczele, kontrabas

KOMENTARZE KOMPOZYTORA

Utwór [*Preludia i fuga*] może być wykonywany w całości lub w różnych skróconych wersjach. W wypadku wykonania w całości obowiązuje wskazana kolejność [siedmiu] *Preludiów*. Natomiast oddzielnie wykonywać można dowolną ilość *Preludiów* w dowolnej kolejności, łącznie ze skróconą wersją *Fugi* lub też bez niej. Pomiedzy *Preludiami* nie należy stosować pauz, skomponowane są bowiem w taki sposób, że zakończenie każdego z *Preludiów* może zachodzić na początek któregośkolwiek z pozostałych”.

[ZE WSTĘPU DO PARTYTURY PRELUDIÓW I FUGI, 1973]

„[*Preludia i fuga*] to utwór długi (35 minut), zajmujący pół koncertu, a dla wszystkich zespołów, które pragnęły mieć mój utwór w repertuarze, istotna była możliwość swobodniejszego manewrowania nim jako pozycją programu koncertowego. Wobec tego dałem możliwość zagrania np. jednego preludium na bis lub kilku preludiów dowolnie wybranych jako intermezzo między dłuższymi pozycjami (...). Traktuję to również jako eksperyment, zresztą drugorzędny. Celem jego było skomponowanie dużej formy, jaką jest fuga, w taki sposób, żeby także przy wprowadzeniu skrótów — ściśle przez mnie określonych — utwór miał swój formalny sens i nie tracił zbyt wiele”.

[Z ARTYKUŁU O RYTMICE I ORGANIZACJI WYSOKOŚCI
DŹWIĘKU W TECHNICIE KOMPONOWANIA Z ZASTOSOWANIEM
OGRANICZONEGO DZIAŁANIA PRZYPADKU, 1968/1976]

I
ntrodukcja poprzedzająca ukazanie się pierwszego tematu [fugi] i wszystkie łączniki napisane są w ten sposób, że się nimi dyryguje i są one harmonicznie zmienne, to znaczy zmienia się w nich rodzaj współbrzmień, i to stosunkowo szybko, podczas gdy wszystkie miejsca, w których występują tematy, są aleatoryczne, a więc harmonicznie statyczne.

[...] poszczególne partie ekspozycji fugi nie występują w postaci jednej linii melodycznej, jak to jest w fudze barokowej [...], lecz występują w formie wiązki kilku linii [...]. Wiazka taka polega na tym, że wyznaczony jest tor, po którym wszystkie dźwięki danej wiązki się posuwają [...]. Tylko rytm nie jest identyczny, jest jednak podobny. Jest to jakby niedokładne widzenie tej linii melodycznej [...].

Tematów jest sześć. [...] pierwszy — *cantabile*, drugi — *grazioso*, trzeci — *lamentoso*, czwarty — *misterioso*, piąty — *estatico* i szósty — *furioso*. [...]

Po ekspozycji sześciu tematów przedzielonych odrębnym wątkiem łącznikowym, który również zgodnie z ewolucją samych tematów występuje w coraz to bardziej ożywionym ruchu [...], następuje długi łącznik o zmiennym i kapryśnym tempie, będącym niejako dalszym ciągiem czy rozwinięciem wszystkich krótkich łączników znajdujących się poprzednio. Prowadzi on do tego, co w klasycznej fudze jest przetworzeniem. Nie jest to fragment podobny do klasycznego przetworzenia, ponieważ nie ma tam właściwie dosłownych cytatów z tematów. Są tylko aluzje do nich, ukazujące się zawsze w co najmniej dwóch warstwach, przy czym zawsze łączą się dwa różne tematy. [...] Jest to dość długa partia, którą gra się cały czas *pianissimo* [...].

Potem następuje jeszcze dłuższa sekcja *ad libitum*, w której dochodzi do głosu materiał analogiczny do dwóch ostatnich tematów (*estatico* i *furioso*). Nadaje to gwałtowny charakter temu epizodowi, po którym następuje stretto. [...] Jest to nawarstwienie sześciu tematów. [...] Takie stretto występuje dwukrotnie. [...] po unisonie *fortissimo*, który zjawia się po drugim stretcie, instrumenty rozchodzą się w górę i w dół, i następuje kulminacyjny moment całej fugi, opatrzony określeniem *tutta forza*. [...] nie ma on żadnych związków ani z tematami, ani z łącznikami. Jest to zupełnie nowa muzyka. [...] następuje po niej coda, w której wprowadzony jest nowy temat, powtarzany szereg razy przez różne instrumenty. Temat wygasa długo. [...] Kiedy już wszystko zostaje wyciszone, następuje króciutkie zakończenie, składające się z trzech taktów muzyki, mającej wyraźne podobieństwo do wątku łącznikowego, ale charakter wyraźnie końcowy.

[Z WYKŁADU O MUZYCE DZISIAJ; O WŁASNYCH
UTWORACH („PRELUDIA I FUGA”), 1980]

IGOR STRAWIŃSKI (1882–1971)

Apoteoza z baletu Apollon musagète [Apollo i muzy]

MIEJSCE I CZAS POWSTANIA

Talloires (Górna Sabaudia), lato 1927 — Paryż, 20 I 1928

OKOLICZNOŚCI POWSTANIA

zamówienia Biblioteki Kongresu USA

i amerykańskiej mecenaski sztuk,

Elizabeth Sprague Coolidge (1864–1953)

LIBRETTO

Igor Strawiński wg homeryckiego *Hymnu do Apollina*

PRAPREMIERA

Waszyngton, 27 IV 1928; choreografia: Adolph Bolm,

scenografia: Nikołaj Riemizow, dyrygent: Hans Kindler

CZAS TRWANIA

4' [Apoteoza]

30' [całość baletu]

OBSADA

dwie grupy skrzypiec, altówki,

dwie grupy wiolonczel, kontrabasy

GŁOSY O BALECIE APOLLON MUSAGÈTE

Mit o Apollinie, synu Zeusa i Lety, greckim bogu światła, opiekunie sztuk i nauczycielu muz, nasunął Strawińskiemu pomysł stworzenia [...] poetyckiej wizji baletowej. [...] Wzorowana na muzyce baletowej z czasów Lully'ego [...] partytura *Apolla i muz* zbudowana jest na tradycyjnym schemacie klasycznych *pas de deux*, wariacji i *pas d'action*, narzuca więc choreografowi konieczność podporządkowania się surowej dyscyplinie tańca klasycznego i oddania wielkiej prostoty, przejrzystości i precyzji muzyki.

[IRENA TURSKA, PRZEWODNIK BALETOWY, KRAKÓW 1973]

[Strawiński pragnął] napisać tak zwany „biały balet”, to znaczy balet oparty całkowicie na abstrakcyjnych figurach choreograficznych tańca klasycznego; pozbawiony wszelkiego zamysłu psychologicznego, narracyjnego czy wyrazowego [...]. [Znaczenie choreografii] jest czysto alegoryczne: Muzy przedstawiają swoje sztuki Apollinowi, by zyskać jego przyzwolenie. [...] balet kończy się *Apoteozą*. W tym ostatnim fragmencie odsłania się podwójne dno tego i tylu innych utworów neoklasycznych Strawińskiego. Podwójne dno — albo lepiej wieloznaczność, znamionująca także największe dzieła sztuki klasycznej Hellady, gdzie wzniosła pogoda łączy się często z poczuciem tragicznego przeznaczenia.

[ROMAN VLAD, *STRAWIŃSKI*, TŁUM. J. POPIEL, KRAKÓW 1974]

Najwspanialszym momentem symfonicznym jest bezdyskusyjnie hymn apoteozy (wejście na Parnas), które przynosi piękną konkluzję całej koncepcji i zawiera bardzo obiecujące elementy nowego stylu majestatycznej prostoty. Sam ów hymn jest usprawiedliwieniem całego dzieła.

[BORYS ASAFIEW, *A BOOK ABOUT STRAVINSKY*, ANN ARBOR 1982; TŁUM. FRAGMENTU: M. TRZĘSIOK]

Strawiński oświadczył Craftowi: „*Apollo* jest hołdem dla francuskiego wieku XVII”. [...] *Apollo*, który przeszedł w starożytnym Rzymie proces solaryzacji, był wszak centralną figurą ikonologiczną Wersalu. [...] Aluzje do dworu Ludwika XIV łatwo odczytać w scenie pierwszej, nawiązującej do uwertury w typie Jean-Baptiste Lully’ego, z rytmami punktowanymi zaznaczającymi wejście króla. [...] Także zakończenie *Apolla* można wiązać z Francją Wielkiego Wieku. Apoteoza to [jak podaje słownik Grove’a] „forma muzyki instrumentalnej, w której element programowy stanowił hołd dla zmarłego muzyka, zazwyczaj Lully’ego. Doświadczający takich względów zmarli są w apoteozie witani na Górze Parnas przez *Apolla* (reprezentującego Ludwika XIV). [...]

Źródłem tragiczności *Apolla* nie jest ani wina, ani *hybris*. Nic nieprawego się nie zdarza, sprawy nie schodzą na ludzkie niziny. Nawet agon Muz pozbawiony jest dramatyczności [...]. Odsłaniają się przed nami, jedna po drugiej, formy harmonijne, zarazem zmysłowe i posągowe. Strawiński chciał, by w pamięci słuchowej przypominały „czysty fresk w manierze Poussina”. To „plastyczny realizm” (Arthur Lourié) kształtów rzeźbionych w śpiewnym żywiole smyczków, przypominający hellenistyczny styl mokrych szat, miękkich dla oka i twardych w dotyku. Tak jakby Strawiński demonstrował prawdziwość

Nietzscheańskiego *dictum* o sztuce apollińskiej: „Tylko jako fenomen estetyczny istnienie i świat znajdują wiekiuste usprawiedliwienie”. Źródło tej niewyczerpanej pełni form nazwał Nietzsche pierwiastkiem dionizyjskim. Tragiczna jest nieuchronna skończoność każdej apollińskiej formy indywidualnej, w której przejawia się niezniszczalne dionizyjskie życie. [...]

[...] [durowej] solaryzacji Apolla [w *Apoteozie*] towarzyszy rozedrgany cień końcowego *h-moll*. Razem tu piękno i wzniosłość, kosmos i chaos. Ambiwalencja boga — podobnego Sziwie niszczyciela, który stoi na straży porządku. Zagadka bez rozwiązania. Towarzyszy jej stoicka muzyka, harmonia umiaru, gorzka i czysta. Chłodna jak wody Hippokrene, tego nieludzkiego źródła poetyckiego natchnienia.

[MARCIN TRZĘSIOK, DYPTYK TRAGICZNY. MUZYKA I MIT W „KRÓŁU EDYPIDIE” I „APOLLU” IGORA STRAWIŃSKIEGO, KATOWICE 2014]

MAKSYMILIAN LIPIEŃ

Pierwszy oboista Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach. W 2008 roku ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Krakowie, gdzie studiował pod kierunkiem Arkadiusza Krupy.

Jest laureatem III miejsca *ex aequo* na III Międzynarodowym Akademickim Konkursie Oboistów i Fagocistów w Łodzi (I i II nagrody nie przyznano), II miejsca w Ogólnopolskim Konkursie Instrumentów Dętych w Olsztynie, I miejsca w Makroregionalnych Przesłuchaniach Instrumentów Dętych Drewnianych w Lublinie oraz IV miejsca na Ogólnopolskim Konkursie Młodego Muzyka w Szczecinku. Był stypendystą Fundacji „Porozumienie bez barier” Jolanty i Aleksandra Kwaśniewskich. Uzyskał również stypendium Ministra Kultury i Sztuki. Występował w Polsko-Niemieckiej Młodej Filharmonii oraz Międzynarodowej Akademii Bachowskiej pod dyktando Helmuta Rillinga.

Współpracuje z wieloma orkiestrami; należą do nich m.in. Sinfonietta Cracovia, Sinfonia Varsovia, AUKSO – Orkiestra

Kameralna Miasta Tychy, Orkiestra Akademii Beethovenowskiej i Polska Filharmonia Kameralna w Sopocie.

Jako solista brał udział m.in. w Festiwalu Witolda Lutosławskiego „Łańcuch XIV” i Festiwalu „Wratislavia Cantans”, występując z takimi orkiestrami jak NOSPR, AUKSO i Orkiestra Akademii Beethovenowskiej.

W latach 2004–5 był pierwszym oboistą Narodowej Libańskiej Orkiestry Symfonicznej w Bejrucie. Od 2013 roku jest również asystentem w klasie oboju w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.

MAREK MOŚ

Polski dyrygent, skrzypek i kameralista. Założyciel i dyrektor artystyczny AUKSO — Orkiestry Kameralnej Miasta Tychy, a także dyrektor festiwalu Letnia Filharmonia AUKSO i AUKSODRONE.

Kształcił się w Bytomiu i Katowicach. Jego pedagogami byli Kazimierz Dębicki i Andrzej Grabiec.

Był założycielem i wieloletnim prymariuszem Kwartetu Śląskiego. Wraz z nim występował na prestiżowych festiwalach i najznakomitszych estradach świata, m.in. Konzerthaus w Wiedniu, Concertgebouw i De 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 kilkadziesiąt prawykonań utworów polskich i zagranicznych, z których znakomita większość została dedykowana zespołowi.

Od ponad 20 lat prowadzi AUKSO — Orkiestrę Kameralną Miasta Tychy. Z zespołem wykonuje muzykę współczesną, filmową, jazzową, popularną; szczególnym upodobaniem darzy twórczość balansującą na granicy gatunków. Nie stroni jednak od klasyki, czego przykładem są wykonania wszystkich symfonii Beethovena oraz kompletu *Symfonii londyńskich* Haydna. Występował z czołowymi przedstawicielami polskiej muzyki elektroakustycznej (Stefan Wesołowski, Jacek, DJ Lenar) i zagranicznej muzyki elektronicznej (Squarepusher, Mira Calix); współpracował z Aphex Twinem i Johnnym Greenwoodem. Wraz z AUKSO chętnie angażowany jest do interpretacji twórczości muzyków jazzowych. Od wielu lat współpracuje z Leszkiem Możdżerem i Michałem Urbaniakiem; koncertował z Tomaszem Stańką, Andrzejem Jagodzińskim, Maciejem Obarą. Dzieli scenę również z artystami muzyki popularnej jak Voo Voo czy Zakopower.

Prowadził orkiestry krajowe jak i zagraniczne, m.in. Chicago Philharmonic Orchestra i Ensemble Modern. Jest opiekunem artystycznym Elbląskiej Orkiestry Kameralnej.

Dyrygował w krajach Europy, Azji, Ameryki Południowej, a ostatnio także w nowojorskiej Carnegie Hall (koncert *Głosy Gór*). Występował na czołowych polskich festiwalach muzyki współczesnej, m.in. Sacrum Profanum w Krakowie, Warszawskiej Jesieni, Festiwalu Prawykonania „Polska Muzyka Najnowsza” w Katowicach. Z AUKSO regularnie gości na Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie.

Razem z tysią orkiestrą nagrywał utwory polskich kompozytorów do projektu *100/100. Muzyczne dekady wolności* Polskiego Wydawnictwa Muzycznego. Regularnie bierze udział w sesjach nagraniowych muzyki filmowej dla West One Music Group. Nagrywał muzykę filmową Wojciecha Kilara, Elliota Goldenthala, Jonny’ego Greenwooda, Davida Buckleya, Davida Kitay, Pawła Mykietyn i Macieja Zielińskiego. Płyty z udziałem Marka Mosia wydawane są m.in. przez Nonesuch, EMI Classics, Anaklasis, DUX, BeArTon, CD Accord.

Marek Moś jest laureatem wielu konkursów, m.in.: Konkursu Muzyki Współczesnej w Krakowie, i Międzynarodowej Trybuny UNESCO w Paryżu. Otrzymał Nagrodę Związku Kompozytorów Polskich, Nagrodę „Koryfeusz Muzyki Polskiej”, srebrny medal Zasłużony Kulturze „Gloria Artis”, Nagrodę Marszałka Województwa Śląskiego, a także kilku statuetek

„Fryderyka”. W roku 2009 otrzymał honorowe obywatelstwo Miasta Tychy.

Jest wykładowcą Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach.

AUKSO – ORKIESTRA KAMERALNA MIASTA TYCHY

Zespół powołany został do życia przez grupę absolwentów Akademii Muzycznej w Katowicach wspólnie z Markiem Mosiem, skrzypkiem, dyrygentem i kameralistą.

Nazwa „AUKSO” — z greckiego: „wzrastanie” — stała się dewizą zespołu. W tę ideę wpisują się projekty edukacyjne podejmowane przez orkiestrę. Od 2000 roku na Podlasiu odbywa się „Letnia Filharmonia AUKSO”: 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. Prawykonania 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 — 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.

Współpraca AUKSO z Aphex Twinem i Jonnym Greenwoodem w ramach Europejskiego Kongresu Kultury we Wrocławiu (2011) została uhonorowana nagrodą „Koryfeusz Muzyki Polskiej” w kategorii „Wydarzenie Roku 2011”. Współpraca ta zaowocowała wydanym rok później nakładem amerykańskiej wytwórni Nonesuch Ibumem pt. „Krzysztof Penderecki / Jonny Greenwood”.

AUKSO jest laureatem nagrody „Fryderyk 2011” w kategorii „Najwybitniejsze Nagranie Muzyki Polskiej” za zrealizowany wspólnie z Januszem Olejniczakiem album *Chopin. Wydanie Narodowe*.

Koncerty AUKSO obejmują całą Europę, Azję, Amerykę Południową. Z zespołem występowali m.in.: Jerzy Maksymiuk, Marc Minkowski, Rudolf Barszaj, 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
Congresos Zaragoza, Teatro Caja Duer, czy
na festiwalu Armonie Sotto La Rocca.

ŁĄCZUCH XXI

NIEDZIELA

04.02.2024

o. **19:00**

WITOLD LUTOSŁAWSKI (1913–1994)
*Grave. Metamorfozy na wiolonczelę
i fortepian* (1981)

PAWEŁ SZYMAŃSKI (*1954)
Compartment 2, Car 7 na wibrafon
i trio smyczkowe (2003)

[przerwa]

HANS ABRAHAMSEN (*1952)
Schnee. Kanony na 9 instrumentów (2008)

CHAIN ENSEMBLE
ANDRZEJ BAUER dyrygent, wiolonczela

WITOLD LUTOSŁAWSKI (1913–1994)

Grave. Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian

DATA POWSTANIA

1981

DEDYKACJA

Stefan Jarociński in memoriam

PRAWYKONANIE

Warszawa, 22 IV 1981; Roman Jabłoński, Krystyna Borucińska

CZAS TRWANIA

7'

WYPOWIEDŹ KOMPOZYTORA

Ze Stefanem Jarocińskim [1912–1980] łączyły mnie więzy bardzo ścisłej, gorącej przyjaźni. (...) Po śmierci Stefana zwrócono się do mnie z pytaniem, czy wziąłbym udział w wieczorze Jego pamięci, w charakterze prelegenta. Nie wyobrażałem sobie, co właściwie miałbym mówić, biorąc pod uwagę udział kolegów Stefana Jarocińskiego z Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk czy innych instytucji, których był członkiem. Postanowiłem zatem w inny sposób uczcić Jego pamięć, mianowicie pisząc utwór poświęcony jego Osobie. Decyzja ta spotkała się przychylnym przyjęciem organizatorów, a ja poczułem się bardziej na miejscu, składając hołd w sposób, powiedziałby, najlepszy, w jaki potrafię.

Jak wiadomo, Stefan Jarociński przez dłuższy czas zajmował się muzyką i osobą Debussy'ego, którym poświęcił dwie książki oraz szereg mniejszych prac. Otóż dzięki osobistym kontaktom wiem, że poza czysto zawodowym zainteresowaniem był on przywiązany do muzyki Debussy'ego. W związku z tym, uznałem, że w utworze poświęconym Jego pamięci byłoby rzeczą właściwą nawiązać do twórczości tego

francuskiego kompozytora, co się w istocie stało. Z początkowego fragmentu *Peleasa i Melizandy* zapożyczyłem mianowicie cztery pierwsze dźwięki. Nie oznacza to, aby stanowiły one tylko motto czy cytat. Dźwięki te tworzą początek pewnej myśli muzycznej, która snuje się dalej, w sposób właściwy tylko dla mojej muzyki. Ten cytat, który zawiera cztery nuty, powraca w sposób, jak sądzę, logiczny przy końcu utworu, w formie dynamicznej kulminacji, kiedy nuty te powtórzone są *fortissimo* przez wiolonczelę solo, bez akompaniamentu fortepianu. Zresztą — jak powiedziałem — logiczny powrót tych czterech dźwięków wynika stąd, iż cała melodyka, a więc to, co tworzy partię wiolonczeli, zbudowana jest na 12-dźwiękowym szeregu. Szereg ów dwunastokrotnie podlega automatycznym transpozycjom, tak że ostatecznie powraca do tego samego dźwięku. Te cztery pierwsze nuty w sposób całkowicie naturalny zataczają więc swoisty okrąg jako jego punkt początkowy i końcowy. (...) Warto może wspomnieć, że podtytuł utworu brzmi: *Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian*, ponieważ jego forma zbliżona jest do *Metamorfóz* z mojej *Muzyki żałobnej*, napisanej w 1958 roku dla upamiętnienia dziesiątej rocznicy śmierci Béli Bartóka.

[WITOLD LUTOSŁAWSKI W ROZMOWIE Z ELŻBIETĄ MARKOWSKĄ, 1981]

RELACJA Z PRAWYKONANIA

„Nie wszystkie wieczory zapowiedziane jako uroczyste są takimi w rzeczywistości. Nie wszystkie spotkania poświęcone czyjejs pamięci skupiają uwagę obecnych wyłącznie na osobie, której zostały zadedykowane. (...) Tym razem stało się inaczej. Tak mówcy, jak i słuchacze, byli na tym wieczorze obecni nie tylko fizycznie, ale i duchowo, a myśl ich skupiała się wyłącznie na osobie tego, którego tak dobrze pamiętali, tak wysoko cenili, tak bardzo kochali i którego brak w swoim gronie tak boleśnie teraz odczuwają. Puste krzesła świadczyły o tym, że ci posiadacze zaproszeń, którzy przyszli tylko po to, aby zaznaczyć swoją obecność — zrezygnowali w słusznym podejrzeniu, że poczuliby się obco w gronie ludzi, którzy przybyli tu po to, aby zrekompensować sobie jakoś Jego nieobecność wśród nas. Zapewne każdy szukał tej rekompensaty inaczej. (...) Ja znalazłem ją przede wszystkim w *Grave* Witolda Lutosławskiego.

Temat tego utworu rozpoczynają cztery dźwięki grane przez wiolonczelę solo, zaczerpnięte z (...) Debussy'ego. Dalszy ciąg tematu utrzymany jest w tym samym nastroju powagi czy nawet posępności. Ale w każdym kolejnym członie kompozycji (...) atmosfera stopniowo się rozjaśnia a bieg muzycznych wydarzeń przyspiesza. Staje się to

— podobnie jak w *Muzyce żałobnej* — bez zmiany tempa, lecz tylko przez rozdrobnienie wartości rytmicznych. Druga analogia z (...) [tym] dziełem dotyczy charakteru, w przeważającej części nieżałobnego. Przewaga szybkiego ruchu i szerokiego rysunku nad rytmiką i meliką statyczną w partii wiolonczeli, a zwłaszcza fortepianu, sprawia, że dominuje tu nastrój afirmacji życia. Powrót na końcu motywu z *Peleasa* rozwinętego bardziej niż na początku nie jest (...) ewokacją tonu żałoby, lecz metafizyczną refleksją, tak typową dla zakończeń dzieł Witolda Lutosławskiego.

Wykonawcy *Grave* — Roman Jabłoński i Krystyna Borucińska — doskonale przygotowali się do tego premierowego występu (wiolonczelista grał z pamięci!). (...) trudno powstrzymać się od westchnienia, że na ten krótki czas nasz najznakomitszy bodaj pisarz muzyczny powinien był otrzymać przepustkę Stamtąd, przyprawiony przez znającego najlepiej te drogi i bezdroża Orfeusza. A może, choć tego nie zauważyliśmy, tak się stało? Jest to prawdopodobne, jeśli przyjmujemy, że owego wieczora uczestniczyliśmy w spotkaniu raczej dusz niż ciał”.

[TADEUSZ KACZYŃSKI, PAMIĘCI STEFANA
JAROCIŃSKIEGO, „RUCH MUZYCZNY” 1981, NR 12].

PAWEŁ SZYMAŃSKI (*1954)

Compartment 2, Car 7

[Przedział 2, wagon 7]

CZĘŚCI UTWORU

I. [ćwierćnuta = 42]

II. [ćwierćnuta = 63]

CZAS POWSTANIA

2003

OKOLICZNOŚCI POWSTANIA

zamówienie Alonzo King's LINES Ballet

PRAWYKONANIE

San Francisco, 16 X 2003 [utwór wykonany jako muzyka baletowa pod tytułem *Vibraphone Quartet*]

PRAWYKONANIE POLSKIE

Warszawa, 23 IX 2003 (XLVII „Warszawska Jesień”)

Paweł Nowicki (wibrafon), Kwartet dafô:

Justyna Duda (I skrzypce), Aneta Dumanowska

(II skrzypce), Anna Armatys (wiolonczela)

CZAS TRWANIA

ca 20'

OBSADA

wibrafon, skrzypce, altówka, wiolonczela

Z WYPOWIEDZI KOMPOZYTORA

Ewentualnemu słuchaczowi mojej muzyki nic poza nią nie mam do zakomunikowania. Nie żądam od słuchacza, aby znalazł w mojej muzyce to, co chciałbym, żeby w niej istniało, a czego, być może, nie udało mi się w niej zawrzeć; z drugiej strony nie pomagam mu w odnalezieniu w tej muzyce tego, czego on sam nie potrafi odnaleźć. Takie stanowisko uważam za uczciwe. Muzyka opakowywana bywa często w komentarze odautorskie — niejednokrotnie bardzo efektowne werbalnie i w istocie bezsensowne, bo jak dotąd, bardzo

niewiele zagadnień dotyczących muzyki poddaje się sensownemu opisowi. Muzyka w swej czystej postaci jest (być może) trudniejsza w odbiorze od innych sztuk, bo jest abstrakcyjna. (Gospośia jednego z moich kolegów muzyków po wysłuchaniu sonaty Scarlattiego powiedziała: „To ładne, ale jakie są do tego słowa?”).

[1979]

Próbuję znaleźć klucz do tradycji. Tradycja, w znaczeniu muzyki z przeszłości, opartej na pewnych, dobrze funkcjonujących konwencjach, jest tworzywem, ale coś, co staje się tworzywem, jest już czymś martwym. Biorę z tego tworzywa coś, co mogę zdemontować, rozebrać na kawałki, a potem złożyć inną całość. Nie mam przy tym jakichś tendencji destrukcyjnych. Przeciwnie — jest to rodzaj nostalgii za czymś bardzo dobrze znanym, bliskim, czymś nieuchwytnym, chociaż bardzo jasnym.

[1997]

Na pytanie, czy moja muzyka odbija jakąś rzeczywistość, nie potrafiłbym odpowiedzieć. [...] Człowiek jest tego rodzaju maszyną, która sama nie rozumie do końca swojej struktury. Być może moja muzyka odbija moją rzeczywistość, być może ktoś byłby w stanie mi to nawet udowodnić. Ale jak nie wiem, czy tak jest. Pisanie muzyki jest pewną czynnością. W momencie ukończenia powstaje produkt tego pisania i automatycznie tworzy się bardzo duży dystans, tak jak w stosunku do jakiegoś obiektu, który znam lepiej niż inne. Z drugiej strony mam takie samo poczucie w trakcie słuchania fascynującej mnie cudzej muzyki, w którą staram się wniknąć. [...] W momencie, kiedy dany utwór mnie fascynuje jest dla mnie drugorzędną sprawą, czy stanowi on wytwór człowieka, czy natury. Teoretycznie rzecz ujmując, jeśli istnieje skończone, aczkolwiek małe prawdopodobieństwo, że szympanś posadzony do maszyny do pisania napisze prawidłowo zbudowany sonet, dla mnie nie będzie miało znaczenia. Najważniejsze, że jest sonet, a czy napisał go szympanś czy Szekspir...

Dzieło sztuki ma sens, gdy jest w stanie ewokować przeżycia estetyczne. Nie musi być natomiast nośnikiem komunikacji między autorem a odbiorcą.

[1997]

WOKÓŁ KOMPOZYTORA I UTWORU

Na idiom kompozytorski Pawła Szymańskiego składają się przede wszystkim dwa elementy nadrzędne. Pierwszy to heterofonia, znana z dziejów nie tylko profesjonalnej muzyki i której zastosowanie obecne jest w muzyce wielu kompozytorów XX wieku, reprezentujących różne oblicza estetyczne. Drugi jest specyficzną własnością indywidualnej techniki kompozytorskiej Szymańskiego. Polega na tworzeniu muzyki nie tyle z dźwięków, co z obiektów już uprzednio złożonych, struktur będących częstkami na przemian ujawnianej i utajnianej struktury „głębokiej” (ukrytej). Tkwi ona pod materią utworu i przebiega wraz z nim, dając znać o swym istnieniu. Jest to pra- (lub pre-) utwór, napisany przez kompozytora w konwencjonalnym zazwyczaj (bo nie zawsze) barokowym stylu. Zwykle jest to kanon w unisonie lub kwincie, niekiedy fuga. Ten zabieg można porównać [...] do obiektu, którego jedne fragmenty są odkryte, inne zaś ukryte tak, by odbiorca mógł siłą swojej wyobraźni je zrekonstruować. Technika ta stała się elementem stylistyki, którą Szymański, wspólnie ze Stanisławem Krupowiczem, nazwał w 1983 surkonwencjonalizmem. Oba te elementy oraz wynikające z nich konsekwencje, należy rozpatrywać [...] jako wzajemnie się warunkujące. Główną ich konsekwencją jest binarność, dwuczęściowość i dwufazowość partytur, realizowana na wielu planach, dialektyka traktowania materiału dźwiękowego i strategii budowania formy utworów oraz stosunek do tonalności w sensie technicznym i tradycji w sensie idei.

[ANDRZEJ CHŁOPECKI, 2006]

W dorobku twórczym Pawła Szymańskiego obok utworów „surkonwencjonalnych” nieco miejsca zajmują utwory jak najbardziej konwencjonalne, wpisujące się w pewną historyczną epokę bez żadnych lub prawie żadnych stylistycznie późniejszych naleciałości. [...] *Une Suite de pièces de clavecin par Mr Szymański* powstała w roku 2001. [...] *Sarabandę* ze *Suity* kompozytor wykorzystał ponownie w napisanym w roku 2003 utworze *Compartment 2, Car 7*.

[KRZYSZTOF KWIATKOWSKI, SZYMAŃSKI, KRAKÓW 2021]

Pierwsza część *Compartment 2, Car 7* jest efektem swobodnego przekształcenia omówionej *Sarabandy*. Formalnie jest zbliżona do kompozycji wcześniejszej, ale zamiast formy binarnej z zakończeniem nawiązującym do początku ma formę reprzyzową o schemacie ABA. Tym, co ją odróżnia od *Sarabandy*, jest ogólny charakter czy

ekspresja. [...] nowy utwór dalece odbiega od dostojnej i medytacyjnej prekompozycji [...].

Druga część jest bardziej jednolita konstrukcyjnie, a jej główny pomysł polega na przepływie akordów o znanej z systemu dur-moll budowie w regularnym metrum 2/4 i szesnastkowym rytmie. [...] przebieg utworu nie pozostawia wątpliwości, że mamy do czynienia z kompozycją jawnie intertekstualną i algorytmiczną.

[...] tytuł utworu jest parafrazą tytułu obrazu *Compartment C, Car 193* [...] amerykańskiego malarza Edwarda Hoppera. Powstałe w 1938 roku dzieło Hoppera [...] przedstawia siedzącą samotnie w przedziale wagonu kobietę, która czyta książkę. Wszystkie przedmioty z pierwszego planu, w tym ubiór kobiety i wystrój przedziału, wskazują, że czas przedstawiony to prawdopodobnie rok 1938; Widoczny przez okno wagonu krajobraz z zachodem słońca sugeruje, że pociąg jest właśnie w ruchu. [...] Możemy przypuszczać, że Paweł Szymański [...] chciał, aby słuchacz kojarzył jego *Compartment 2, Car 7* ze wskazanym obrazem i aby uznał jego kompozycję za dźwiękowe dopełnienie obrazu, za potencjalny świat dźwięków słyszanych przez namalowaną postać.

[VIOLETTA KOSTKA, MUZYKA PAWŁA SZYMAŃSKIEGO W ŚWIELE POETYKI INTERTEKSTUALNEJ POSTMODERNIZMU, KRAKÓW 2018]

[Hopper] Wiernie pokazuje architekturę wielkomiejską i drewnianych domów wybrzeża, mosty, szosy, stacje bezczynowe, z rzadka sceny, w których występuje parę postaci, najczęściej jednak samotna kobieta, jasnowłosa, [...] mniej więcej czterdziestoletnia, wpatrzona w pustkę albo mur czynszowego domu za oknem. [...]

Hopper stanowczo nie przeprowadza żadnej analizy społecznej, treść, którą próbuje uchwycić, wymyka się słowom, tyle że ważnym jej składnikiem jest litość. [...] Maluje alienację, wystrzegając się jakiegokolwiek programu, starając się robić możliwie najuczciwszy użytek z płótna i pędzla, portrecista rzeczywistości.

[CZESŁAW MIŁOSZ, HOPPER, W: ABECADŁO, KRAKÓW 2001]

HANS ABRAHAMSEN (*1952)

Schnee [Śnieg]. Kanony na 9 instrumentów

CZAS POWSTANIA

2006–2008

OKOLICZNOŚCI POWSTANIA

zamówienie Westdeutscher Rundfunk dla Dni
Nowej Muzyki Kameralnej w Witten

DEDYKACJA

dedicated to Harry Vogt and Ensemble Recherche

PRAWYKONANIE

Witten, 26 IV 2008; Ensemble Recherche

PRAWYKONANIE POLSKIE

Katowice, 10 XII 2017; Orkiestra Muzyki Nowej,
Szymon Bywalec

CZAS TRWANIA

60'

OBSADA

flet (z fletem *piccolo* i altowym), obój (z rożkiem
angielskim), klarnet (A, B, Es, klarnet basowy B), 2 fortepiany,
perkusja (tam-tam *medio*, dzwoneczki [janczary],
arkusze papieru), skrzypce, altówka, wiolonczela

CZĘŚCI UTWORU

Canon 1a. *Ruhig aber beweglich* [smyczki, fortepian]

Canon 1b. *Fast immer zart und stille* [tutti]

Canon 2a. *Lustig spielend, aber nicht zu lustig, immer
ein bisschen melancholisch* [smyczki, fortepian]

Intermezzo 1 [smyczki, dęte]

Canon 2b. *Lustig spielend, aber nicht zu lustig,
immer ein bisschen melancholish* [tutti]

Canon 3a. *Sehr langsam, schleppend und mit
Trübsinn (im Tempo des „Tai Chi“)* [smyczki, dęte]

Canon 3b. *Sehr langsam, schleppend und mit Trübsinn (im Tempo des „Tai Chi“)* [smyczki, dęte]

Intermezzo 2 [smyczki]

Canon 4a (*minore*) (*Hommage à WAM*).

Stürmich, unruhig und nervös [tutti]

Canon 4b (*maggiore*). *Sehr stürmich, unruhig und nervös* [tutti]

Intermezzo 3. [vcl, fl picc, cl]

Canon 5a (*rectus*). *Einfach und kindlich* [vno, vla, 2 pf, fl picc, cl]

Canon 5b (*inversus*). *Einfach und kindlich*

[vno, vla, 2 pf, fl picc, cl]

KOMENTARZ KOMPOZYTORA

Na początku lat 90. opracowałem na zespół kameralny kilka kanonów Jana Sebastiana Bacha — siedem kompozycji wybranych z różnych okresów jego życia. Muzyka ta całkowicie mnie pochłonęła. Zakładałem, że kanony będą w wykonaniu wielokrotnie powtarzane i słuchane jako rodzaj *minimal music*. Nie miałem, rzecz jasna, pojęcia, jaką liczbę powtórzeń mógł mieć na myśl Bach, ale kiedy wsłuchiwałem się w jego kanony, otworzyła się przede mną całkiem nowa przestrzeń czasu cyklicznego.

Zależnie od przyjętego „punktu słyszenia”, muzyka tych kompozycji trwa nieruchomo albo przesuwa się w czasie — zarazem w tył i do przodu. Zapraǳiałem zgłębić ten nowy dla mnie wymiar czasu, komponując utwór w formie cyklu kanonów i gdy Ensemble Recherche oraz festiwal Wittener Tage zwróciły się do mnie z zamówieniem na utwór kameralny, poczułem, że nadeszła odpowiednia chwila.

Schnee stanowi próbę rozwiązania kilka podstawowych kwestii. Czym jest poprzednik? Czym jest następnik? Czy fraza może mieć charakter odpowiedzi? Czy może być pytaniem?

Reguły gry są proste: najpierw słyszymy poprzednik zawierający odpowiedź, po nim — pytający następnik. W przebiegu utworu te dwa elementy splatają się coraz ściślej, aż w końcu zamieniają się miejscami: najpierw pytanie, potem odpowiedź. Oba kanony są identyczne jak ten sam obraz w dwóch wersjach różniących się kolorem. Pierwsza z tych dwóch wersji jest płaska a druga przestrzena. Druga zawiera przy tym więcej elementów kanonicznych.

Zespół dziewięciu instrumentów podzieliłem na dwie grupy. Z lewej: fortepian I, skrzypce i wiolonczela; z prawej: fortepian II, flet, obój i klarnet; po środku: rozdzielająca oba podzespoły grupa instrumentów perkusyjnych.

CHAIN ENSEMBLE

Orkiestra kameralna tworzona pod patronatem Towarzystwa im. Witolda Lutosławskiego, koncentrująca się na wykonywaniu muzyki nowej. Filarem pracy zespołu są działania edukacyjne, realizowane poprzez włączanie do wspólnego muzykowania najzdolniejszej młodzieży i organizację warsztatów muzycznych. Chain Ensemble pracuje również nad stworzeniem nowej formy koncertu, w której ramach kontakt wykonawców i publiczności będzie bliższy niż zazwyczaj. Zespół kieruje swoją działalność przede wszystkim do słuchaczy młodego pokolenia, chcąc otworzyć ich na obiór najnowszej muzyki artystycznej.

Ideą towarzyszącą powstaniu Chain Ensemble jest przywrócenie zainteresowania odbiorców muzyką artystyczną tworzoną współcześnie. Słowo „przywrócenie” jest tu odpowiednie, gdyż zainteresowanie to z wielu powodów zanikło na przestrzeni XX wieku, a programy koncertowe zdominowała muzyka poprzednich epok. Obserwujemy dziś zjawisko utożsamiania muzyki „klasycznej” z twórczością wieków minionych, a muzyki „współczesnej” z produkcją rozrywkową, często wywodzącą się z nurtu amatorskiego — zjawisko wynikłe w głównej mierze z niedomagań systemu powszechnej edukacji. Muzycy Chain Ensemble pragną wypełnić powstałą lukę, tworząc zespół, który mógłby stać się rzecznikiem nowej muzyki w Polsce i za granicą, oraz — poprzez swoją wielotorową działalność edukacyjną i koncertową — przywróciłby muzykę naszego czasu szerszemu gronu odbiorców.

ANDRZEJ BAUER

Zdobywca pierwszej nagrody na Międzynarodowym Konkursie ARD w Monachium, laureat Międzynarodowego Konkursu „Praska Wiosna” oraz nagrody Parlamentu Europy i Rady Europejskiej. Ukończył studia pod kierunkiem Kazimierza Michalika, a uzupełniał je, pracując m.in. z André Navarra, Milošem Sádlo oraz Danilem Szafranem podczas licznych kursów mistrzowskich. Odbił dwuletnie studia w Londynie, w klasie Williama Pleetha jako stypendysta Witolda Lutosławskiego. Andrzej Bauer nagrywał dla wielu polskich i zagranicznych rozgłośni radiowych i stacji telewizyjnych. Brał udział w międzynarodowych festiwalach, występując w większości krajów Europy, a także w Stanach Zjednoczonych i Japonii. Płyta artysty zawierająca m.in. utwory Schuberta, Brahmsa i Schumanna (Koch/Schwann) została wyróżniona kwartalną Nagrodą Niemieckiej Krytyki Płytkowej. W kolejnych nagraniach CD wiolonczelista utrwalił kompozycje Szostakowicza, Prokofiewa, Strawińskiego, Messiaena, Panufnika, a także *Koncert wiolonczelowy* Lutosławskiego. W 2000 r. ukazał się — pierwszy w historii polskiej dyskografii — dwupłytkowy album z kompletem suit wiolonczelowych Bacha, zarejestrowanych przez wiolonczelistę dla firmy CD Accord, za który artysta otrzymał nagrodę „Fryderyk” (2000).

Andrzej Bauer wykonuje obszerny repertuar zawierający wiele dzieł muzyki nowej i najnowszej, w tym utwory specjalnie dla niego skomponowane. W roku 2002,

podczas 44. Międzynarodowego Festiwalu „Warszawska Jesień” wystąpił z recitalem prawykonań utworów na wiolonczelę solo i media elektroniczne powstałych z jego inspiracji. Zapoczątkowany wówczas projekt *Cellotronicum* jest przez artystę kontynuowany, owocuje nagraniami i kolejnymi prawykonaniami, które prezentowane są w ważnych centrach muzyki współczesnej w Europie. Kolejna edycja *Cellotronicum*, prezentowana podczas „Warszawskiej Jesieni” została uhonorowana nagrodą „Orfeusz” (2006).

Jest założycielem Warszawskiej Grupy Cellonet. Współpracuje z wybitnymi twórcami, inspirując powstawanie utworów na wiolonczelę solo i media elektroniczne (*Cellotronicum*). Wykłada w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina oraz w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. Coraz więcej czasu poświęca komponowaniu i improwizowaniu muzyki.

ORGANIZATORZY

Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego
Program 2 Polskiego Radia

**PREZES TOWARZYSTWA
IM. WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO**

Andrzej Bauer

KOORDYNATORZY

Zuzia Dłużniewska
Paweł Son Ngo

**KONCEPCJA PROGRAMOWA KONCERTÓW
OPRACOWANIE KSIĄŻKI PROGRAMOWEJ**

Marcin Krajewski

PROJEKT GRAFICZNY

LAVENTURA Maciej Sawicki

www.lutoslawski.org.pl

Festiwal Witolda Lutosławskiego „Łańcuch XXI” organizowany jest przez Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego we współpracy z Programem 2 Polskiego Radia. Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Muzyka”, realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca. Projekt współfinansuje Związek Artystów Wykonawców STOART. Partnerami projektu są: Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie i NOSPR. Patronat Medialny: Polskie Centrum Informacji Muzycznej POLMIC.