



Festiwal Witolda
Lutosławskiego

Łańcuch

XIII

31.01-13.02 Warszawa
2016

Festiwal Witolda
Lutosławskiego

Łańcuch

XIII

31.01-13.02
2016

Tegoroczny festiwal „Łańcuch” ukazuje postać i muzykę Witolda Lutosławskiego w kręgu bliskich mu osób – mistrzów, przyjaciół, współpracowników i wszystkich tych, którzy – jak mówił – „czuli tak samo jako on”. „Łańcuch” przypomina więc grupę wybitnych postaci świata muzycznego, do której należą: Jan Krenz, Stefan Jarociński, Henri Dutilleux, Konstanty Regamey, Andrzej Panufnik, György Ligeti, Włodzimierz Kotoński, Luigi Dallapiccola, Mścisław Rostropowicz, Anne-Sophie Mutter, Jerzy Maksymiuk, a także – skoro mowa o mistrzach Lutosławskiego – Béla Bartók i Johannes Brahms.

Temat festiwalu zostanie zaprezentowany w pięciu symfonicznych i kameralnych programach z udziałem wybitnych muzyków z Polski i zagranicy.

W niedzielę 31 stycznia francuski wirtuoz Gautier Capuçon i Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia prowadzona przez Alexandra Liebreicha otworzą festiwal, wykonując *Koncert wiolonczelowy* Lutosławskiego oraz kompozycję Henriego Dutilleux *Tout un monde lointain...* – obie poświęcone Mścisławowi Rostropowiczowi. W programie znajdą się także kompozycje Jana Krenza, Luigiego Dallapiccoli oraz *Fanfare for Louisville* Lutosławskiego, związana z postacią György Ligetiego.

Tydzień później (6 lutego) grupa warszawskich kameralistów przedstawi legendarny, choć rzadko wykonywany, *Kwintet* Konstantego Regameya, a także nie wykonane nigdy dotąd *Interludia na obój i fagot*, nad którymi Lutosławski pracował w latach wojny. Zabrzmią również: *Epitafium* patrona Festiwalu, *Ptaki* Włodzimierza Kotońskiego, a także *Kontrasty* Béli Bartóka.

Następnego dnia – w 22. rocznicę śmierci Lutosławskiego – Muzycy Orkiestry Kameralnej Miasta Tychy AUKSO pod dyktando Marka Mosia zaprezentują dwa utwory kompozytora: *Muzykę żałobną* pamięci Bartóka oraz *tombeau de Stefan Jarociński*, czyli *Grave* na wiolonczelę i orkiestrę smyczkową. W programie wieczoru znajdzie się również ostatnie dzieło Andrzeja Panufnika – jego *Koncert wiolonczelowy* – a także *Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i czeleste* Béli Bartóka. Jako solista wieczoru wystąpi w *Grave* i *Koncert* Andrzeja Panufnika Maciej Kułakowski – zdobywca I nagrody (ex aequo) na ostatnim Konkursie Wiolonczelowym im. Witolda Lutosławskiego.

11 lutego członkowie Chain Ensemble ze swym szefem, Andrzejem Bauerem, wykonają sekstety smyczkowe Panufnika i Brahmsa, a także miniatury patrona Festiwalu oparte na tematach ludowych.

Koncert finałowy, z udziałem skrzypka Jakuba Jakowicza i Orkiestry „Sinfonia Varsovia” pod batutą Jerzego Maksymiuka, wypełnią *III Symfonia* i *Łańcuch II* Witolda Lutosławskiego (zainspirowany wirtuozką Anne-Sophie Mutter) oraz *III Symfonia* Jana Krenza.

Symfonia maestro Krenza, podobnie jak jego *Capriccio per 24 strumenti* na koncercie inauguracyjnym, otworzy rok jubileuszu tego wielkiego dyrygenta i znakomitego kompozytora, kończącego niebawem lat 90. Z myślą o świętowaniu urodzin starszego o dekadę kolegi, prowadzenie koncertu przyjął wybitny mistrz batuty i tegoroczny jubilat – maestro Jerzy Maksymiuk.

Muzyka Jana Krenza pozostaje do dziś w cieniu – a raczej w blasku – jego sztuki dyrygenckiej. *Chciałem być kompozytorem* – mówił – [...] *Ale być twórcą* – to znaczy przez wiele lat *doskonalić warsztat, szukać, systematycznie dążyć do celu. W osiągnięciu tego celu przeszkadzała mi dyrygentura*. [...] *[Mimo to] Nie wygasły we mnie potrzeby twórcze*. Tym ważniejsza dla idei Festiwalu jest obecność w jego programie świetnych utworów Jana Krenza – paralelnych do pewnego stopnia względem dwóch dzieł Lutosławskiego: *Gier weneckich (Capriccio)* i *IV Symfonii (III Symfonia)*.

Jan Krenz postrzega postawę i dzieła Witolda Lutosławskiego z rzadką wnikliwością. Dał temu wyraz, interpretując jego partytury – na czele z *Livre pour orchestre* – w sposób doskonały. Słowa Krenza o kompozytorze – słowa kogoś bliskiego, kogoś z jego kręgu – niech nam w tych dniach towarzyszą:

[...] tajemnicą Witolda Lutosławskiego było to, że wymagał od siebie maksymalnie dużo, że miał nadludzką wolę spełnienia swoich możliwości. A czynił to z prostotą, bez patosu i liczenia na efekt. Przez pół wieku byłem świadkiem jego niezwykłego życia i dokonań kompozytorskich [...]. Podziwiałem wielką żywotność, potencję twórczą, życiową energię, siłę, z jaką podejmował wciąż nowe zadania [...]. Była w nim wieczna młodość, stała zdolność kreatywna, entuzjazm – może zamaskowany, ale ogromny i autentyczny.

Elżbieta Markowska

Niedziela **31 stycznia 2016** 18.00

Sala Koncertowa Filharmonii Narodowej

ul. Jasna 5

Koncert

pod honorowym patronatem

Ambasadora Francji

Witold Lutosławski (1913-1994)

Fanfare for Louisville na instrumenty dęte
i perkusję (1986) == 1'

Luigi Dallapiccola (1904-1975)

Three Questions with Two Answers
na orkiestrę (1962) == 14'

Sostenuto, sotto voce

Moderato, tranquillo

Impetuoso, violento

Largamente sostenutissimo

Molto sostenuto

Henri Dutilleux (1916-2013)

Tout un monde lointain... na wiolonczelę
i orkiestrę (1970) == 28'

Énigme (Très libre et flexible)

Regard (Extrêmement calme)

Houles (Large et ample)

Miroirs (Lent et extatique)

Hymne (Allegro)

[przerwa]

Jan Krenz (*1926)

Capriccio per 24 strumenti (1962) == 12'

Witold Lutosławski

Koncert na wiolonczelę i orkiestrę (1970) == 24'

Gautier Capuçon - wiolonczela

Narodowa Orkiestra Symfoniczna
Polskiego Radia

Alexander Liebreich - dyrygent

Witold Lutosławski (1913-1994)
Fanfare for Louisville na instrumenty dęte
 i perkusję (1986) — 1'

Związki kompozytorów ze środowiskiem akademickim to długa i szacowna tradycja. Uniwersyteckim dyrektorem muzyki był Jan Sebastian Bach, doktorami honorowymi – Józef Haydn i Johannes Brahms. Z myślą o swojej promocji w Uniwersytecie Wrocławskim ten ostatni stworzył *Uwerturę akademicką*. W 1985 Witold Lutosławski otrzymał prestiżową Nagrodę im. Grewemeyera, przyznaną przez University of Louisville, a rok później znalazł się w jury, które nagrodziło nią György Ligetiego. Wręczeniu nagrody Ligetiemu towarzyszyło prawykonanie *Fanfare for Louisville*, napisanej przez Lutosławskiego specjalnie z tej okazji. Okolicznościowa *Fanfara* to najwięźlejszy (niespełna półtoręj minuty!) pokaz trzech technik typowych dla Lutosławskiego: aleatoryzmu, formy dwuczęściowej i strukturowania wielodźwięków. Słuchając można odnieść wrażenie, że kompozytor, znalazłszy się w uczonym uniwersyteckim gronie, postanowił zreferować w ten sposób swoje własne odkrycia – odkrycia w dziedzinie techniki dźwiękowej.

Marcin Krajewski [z programu Festiwalu „Łańcuch X”, 2013]

Luigi Dallapiccola (1904-1975)
Three Questions with Two Answers
 na orkiestrę (1962) — 14'

Trzy pytania z dwiema odpowiedziami stanowią komentarz do głównego utworu Dallapiccoli – dwuaktowej opery *Ulisses*, komponowanej przez szereg lat (1959-68) i sumującej najważniejsze doświadczenia (nie tylko muzyczne) jej autora. Bohater opery – Homerowy król-żeglarz, a może raczej śródziemnomorski Faust – wędruje po świecie i zaświatach popychany przez dwie siły: samotność i głód wiedzy. Jego dewiza, śpiewana w prologu opery przez opuszczoną Kalipso, brzmi: *Guardare, meravigliarsi, e tornar a guardare (Patrzeć i dziwić się, i patrzeć na nowo)*. Tytułowe „three questions” zadaje najpewniej właśnie Ulisses; kompozytor podpowiada w jednym z listów, że chodzi o te trzy: „Kim jestem? Kim jesteś? Kim jesteśmy?”. Zostają zadane w I, III i V części utworu, a ich dźwiękowy symbol stanowią grupy trzech

dźwięków i dwóch interwałów, z których drugi jest zawsze węższy od pierwszego i przeciwnie do niego skierowany (*a-h-b, gis-e-g* itd.); układy grup reguluje zawsze ta sama seria dwunastodźwiękowa. Rozstrzygnięcie dwóch pierwszych pytań zawierają odpowiednio II i IV epizod utworu. Ostatnią kwestię (podobnie jak tę z *The Unanswered Question* Charlesa Ivesa) kompozytor pozostawia bez odpowiedzi, lub raczej – jak sam twierdził – rozstrzyga ją w innym utworze. Odpowiedzią jest ostatnia scena *Ulisses* – inspirowana Dantem (*Pieć, pieśń XXVI*) – w której bohater, znów samotny i z dala od Itaki, godzi się z bóstwami, z sobą samym i światem.

Marcin Krajewski

Henri Dutilleux (1916-2013)
Tout un monde lointain... na wiolonczelę
 i orkiestrę (1970) — 28'

Koncert na wiolonczelę i orkiestrę *Tout un monde lointain* Henriego Dutilleux powstał na zamówienie Mścisława Rostropowicza. Od zamówienia (1961) do jego realizacji upłynęło jednak aż dziewięć lat – utwór został ukończony w 1970 roku i niedługo potem (25 lipca 1970) Rostropowicz po raz pierwszy wykonał go na festiwalu w Aix-en-Provence. Dutilleux pracował nad koncertem w okresie wnikliwej lektury poezji Charlesa Baudelaire’a: w 1967 roku, z okazji obchodów śmierci poety, miała się odbyć premiera baletu, do którego komponował muzykę, jednak kompozytor nie dotrzymał terminu i ostatecznie utwór pozostał jedynie w formie szkiców. Bez wątplenia jednak lektura *Kwiatów zła* wywarła na Dutilleux ogromne wrażenie, za inspirację do jego koncertu wiolonczelowego posłużyło bowiem kilka cytatów z wierszy Baudelaire’a, z których jeden – *Tout un monde lointain (Cały świat daleki)* z wiersza *La chevelure (Warkocz)* – stał się tytułem całego utworu, pozostałe zaś posłużyły za oś konstrukcyjną pięcioczęściowej formy. Kompozycję rozpoczyna oniryczna *Énigme (Tajemnica)*, potem następuje zaś kontemplacyjne *Regard (Spojrzenie)*. Część trzecią, *Houles (Fale)*, otwiera solowa kadencja wiolonczeli, a dalszy jej przebieg inkrustowany jest krótkimi interwencjami instrumentów dętych i perkusji. Część czwarta, *Miroirs (Lustra)*, to wspaniałe studium głębokiej barwy wiolonczeli, której towarzyszy marimba i harfa, a część piątą, *Hymne (Hymn)*, o najbardziej monumentalnym charakterze, jest w istocie szaleńczym marszem, w którym partia wiolonczeli najeżona jest wirtuozowskimi pochodami.

Karolina Kolinek-Siechowicz

Poniżej podajemy motta kolejnych części utworu Henriego Dutilleux, zaczerpnięte z cyklu *Kwiaty zła* Charlesa Baudelaire'a [Red.]

część I: *Énigme (Très libre et flexible)*

XXVII [***]

[...] Et dans cette nature étrange et symbolique [...].

XXVII [***]

[...] I w całej tej naturze dziwnej, symbolicznej [...].

tłum. Maria Leśniewska

część II: *Regard (Extrêmement calme)*

XLIX, *Le Poison*

[...] le poison qui découle
De tes yeux, de tes yeux verts,
Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers...

XLIX, *Trucizna*

[...] Lecz zdradliwszą truciznę kryją twe zielone
Oczy, o moja miła,
Gdzie moja drżąca dusza się na wspak
odbiła [...].

tłum. Maria Leśniewska

część III: *Houles (Large et ample)*

XXIII, *La Chevelure*

Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve
De voiles, de rameurs, de flammes et
de mâts [...].

XXIII, *Warkocz*

Morze hebanów, w tobie sen świetnych
widoków,
Sen barw płomieni, masztów, żagli i żeglarzy.

tłum. Zofia Trzszczkowska

część IV: *Miroirs (Lent et extatique)*

CXXI, *La Mort des amants*

Nos deux coeurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

CXXI, *Śmierć kochanków*

Dwa nasze serca będą jako dwie pochodnie,
Co odbijają swe blaski szeroko i zgodnie
W duchach naszych złączonych, tych
zwierciadłach bratnich.

tłum. Bronisława Ostrowska

część V: *Hymne (Allegro)*

XVII, *La Voix*

[...] «Garde tes songes:
Les sages n'en ont pas d'aussi beaux que
les fous!»

XVII, *Głos*

[...] «Zachowaj twe marzenia;
Piękności snów szaleńczych mędrcomie
nie zaznali!»

tłum. Zofia Trzszczkowska

Jan Krenz (*1926)

Capriccio per 24 strumenti (1962) — 12'

Kompozycja wyznacza jeden z punktów zwrotnych w mało znanej a znakomitej twórczości Jana Krenza. Pierwszy zwrot, łagodniejszy, nastąpił z końcem lat czterdziestych, gdy kompozytor przejął pewne reguły dodekafonii, komponując *I Symfonię* (1949) – utwór dostrzeżony przez wielkiego Ernesta Ansermeta i wykonany pod jego dyktando w czasie „Warszawskiej Jesieni” w 1959. Festiwalowa premiera *Capriccia* we wrześniu 1962 ujawniła nowe źródło inspiracji i kierunek poszukiwań – aleatoryzm. Brzmienie *Gier weneckich* (1961) Lutosławskiego zafascynowało Krenza tak dalece, że postanowił sprawdzić na własną rękę, jakie możliwości oferuje kompozytorowi technika *ad libitum* i faktury o „wahającym się pionie”. Do swego eksperymentu wybrał zespół złożony z szesnastu instrumentów dętych drewnianych (po cztery flety, oboje, klarnety i fagoty), perkusji dla dwóch wykonawców (z wibrafonem, ksylofonem i talerzami), czelesty oraz fortepianu. *Capriccio* dzieli się na odcinki o charakterze nieruchomych „bloków”, wykonywane właśnie w technice *ad libitum*. Różnią się one od siebie pod względem gęstości brzmienia, wolumenu i barwy, a dramaturgia kompozycji – o naprzemiennym układzie napięć i odprężeń – wynika właśnie z kontrastów między odcinkami. Agresywna siła utworu przypomina śmiałości Varèse'a albo Xenakisa, trzymając jednak w ryzach typowa dla Krenza asceza i surowość brzmienia.

Premiera *Capriccia* w 1962 była, jak można sądzić, jego jedynym wykonaniem. Utwór powraca dziś po półwieczu, w roku dziewięćdziesiątych urodzin kompozytora.

Marcin Krajewski

Witold Lutosławski

Koncert na wiolonczelę i orkiestrę (1970) — 24'

Koncert na wiolonczelę i orkiestrę Witolda Lutosławskiego zabrzmiał po raz pierwszy – podobnie jak analogiczny utwór Henriego Dutilleux – pod palcami Mścisława Rostropowicza, któremu został zadedykowany. Prawykonanie odbyło się zaledwie cztery miesiące po prawykonaniu koncertu Dutilleux, 14 października 1970 roku w Royal Festival Hall w Londynie. Fascynująca forma *Koncertu* Lutosławskiego polega przede wszystkim na przeciwstawieniu partii solisty i orkiestry: ten szczególny rodzaj dialogu ma wyjątkowo dramatyczny charakter, wiolonczela wydaje się bowiem osaczona przez pozostałe, niekiedy wyraźnie agresywne instrumenty. Pełna napięcia narracja utworu oraz osobista

interpretacja Lutosławskiego (który w liście do Rostropowicza metaforycznie objaśnił przebieg utworu) po dziś dzień wywierają piętno na sposobie percepcji tego dzieła. Sam kompozytor stawiał jednak zdecydowany opór jego dosłownemu rozumieniu, w charakterystyczny dla siebie sposób podkreślając autonomiczność muzyki, którą tworzy. W tym kontekście niezwykle celna wydaje się puenta Andrzeja Chłopeckiego, który ostatni, najbardziej przejmujący fragment koncertu, gdzie zagęszczeniu ulega tempo zdarzeń, faktura oraz harmonika utworu, podsumowuje tymi słowami: „Ów pojedynek na kulminację staje się niezwykłym zwieńczeniem całości, kompozycji, której perypetie śledzi się niczym sensacyjny, zrealizowany czysto dźwiękowymi środkami brawurowy film abstrakcyjnej akcji”.

Karolina Kolinek-Siechowicz

Gautier Capuçon

- urodzony w 1981 w Chambéry, rozpoczął naukę gry na wiolonczeli jako pięcioletek. Studiował w Conservatoire National Supérieur w Paryżu pod kierunkiem Ph. Mullera i A. Cochet-Zakine, a później w Wiedniu - u H. Schiffa. Jest laureatem wielu konkursów wykonawczych. Otrzymał m.in. Międzynarodową Nagrodę André Navarry, Nagrodę Fundacji Borletti-Buitoni a także tytuł „Talentu Roku” w konkursie Victoires de la Musique. Współpracował z dyrygentami tej miary co V. Giergiev, G. Dudamel, Ch. Dutoit, B. Haitink, A. Nelsons, Ch. Eschenbach i Y. Nézet-Seguin oraz orkiestrami: Chicago Symphony, Concertgebouw, Filharmoników Berlińskich, orkiestrą Gewandhaus w Lipsku, London Symphony, Los Angeles Philharmonic, NHK, San Francisco Symphony, orkiestrą Teatru Maryjskiego, Tonhalle-Orchester i najważniejszymi orkiestrami francuskimi. Capuçon występował jako kameralista z D. Barrenboimem, J. Baszmietem, L. Batiaszwili, G. Caussé, K. i M. Labèque, L. Kavakos, A. Kirchschalnger, M. Pletniew, M. Pressler, J.-I. Thibaudet, ze swym bratem Renaudem oraz kwartetami Artemis i Ebène. Nagrywa wyłącznie dla wytwórni Erato (Warner Classics). Jego dyskografia obejmuje utwory koncertujące Brahmsa, Czajkowskiego, Dworzaka i Haydna

oraz kameralistykę Brittena, Cartera, Debussy'ego, Prokofiewa, Rachmaninowa, Schuberta i Schumanna.

Gautier Capuçon gra na instrumencie M. Goffrillera z 1701 roku.

Alexander Liebreich

- urodzony w Ratyźbonie, od wczesnych lat nasycał tradycją chóralną swego rodzinnego miasta. Oprócz dyrygentury (pod kierunkiem M. Gielena) studiował śpiew, filologię romańską i historię muzyki.

Liebreich współpracował z wieloma znakomitymi orkiestrami (Radio Filharmonisch Orkest w Hilversum, Monachijską Orkiestrą Kameralną, Filharmonią Drezdeńską i Bazylejską Orkiestrą Symfoniczną) i solistami (jak I. Faust i G. Capuçon). Występował m. in. w Musikverein w Wiedniu, Suntory Hall w Tokio i Cité de la Musique w Paryżu. Od 2006 r. jest dyrektorem artystycznym i głównym dyrygentem Monachijskiej Orkiestry Kameralnej. W latach 2011-2014 prowadził Międzynarodowy Festiwal Muzyczny w Tongyeong (Korea Południowa). W ramach festiwalu zrealizował Program Rezydencji Wschód-Zachód, którego celem było promowanie wybitnych kompozytorów współczesnych, takich jak S. Sciarrino, H. Goebbels, B. Furrer i U. Chin. Promocji

najwybitniejszych kompozytorów służy także seria premierowych wykonań (m. in. dzieł S. Sciarrina i P. Dusapina) zaplanowana na lata 2014-2016 wspólnie z RIAS Kammerchor i Monachijską Orkiestrą Kameralną.

Od roku 2012 Alexander Liebreich pełni funkcję dyrektora artystycznego i pierwszego dyrygenta Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia. W październiku 2014 - wspólnie z K. Zimmermanem, Chórem Radia Bawarskiego i NOSPR - zainaugurował działalność nowej sali koncertowej w Katowicach.

Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia

pełni funkcję ambasadora kulturalnego, reprezentującego kraj na międzynarodowej scenie artystycznej. Do jej istotnych występów poza granicami Polski należą m.in. koncerty w Brukseli (Europalia 2001), Wiedniu (otwarcie Roku Polskiego w Austrii), Madrycie (koncert galowy Roku Polskiego w Hiszpanii), Rzymie (obchody 70. rocznicy urodzin H. M. Góreckiego), Kijowie (inauguracja Roku Polskiego na Ukrainie), Paryżu (koncert galowy Roku Polskiego we Francji „Nowa Polska”) i Londynie (inauguracja Roku Polskiego w Wielkiej Brytanii POLSKA! YEAR). Zespół współpracował z największymi kompozytorami drugiej połowy XX wieku - wśród nich z W. Lutosławskim, H. M. Góreckim i K. Pendereckim, prezentując pierwsze wykonania ich dzieł. Zespół utworzył i prowadził do II wojny światowej G. Fitelberg. Po sześcioletniej przerwie spowodowanej wojną w marcu 1945 roku orkiestra została reaktywowana w Katowicach przez W. Rowickiego. W 1947 kierownictwo artystyczne objął w niej ponownie G. Fitelberg, a po jego śmierci zespołem kierowali J. Krenz, B. Wodiczko, K. Kord, T. Strugała, J. Maksymiuk, S. Wiślocki, J. Kasprzyk, A. Wit i G. Chmura. We wrześniu

2000 dyrektorem naczelnym i programowym NOSPR została J. Wnuk-Nazarowa. Pierwszym dyrygentem gościnnym zespołu jest St. Skrowaczewski a dyrygentem honorowym - J. Krenz. 31 sierpnia 2012 roku funkcję dyrektora artystycznego i pierwszego dyrygenta Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach objął A. Liebreich. Prócz nagrań archiwalnych dla Polskiego Radia orkiestra zrealizowała ponad 200 płyt CD dla wielu renomowanych wytwórni. Za dokonania fonograficzne wyróżniona została licznymi nagrodami, m.in. Diapason d'Or i Grand Prix du Disque de la Nouvelle Académie du Disque, Cannes Classical Award, Midem Classical Award. Wraz z NOSPR występowało wielu znakomitych dyrygentów i solistów, m.in. M. Argerich, L. Bernstein, R. Buchbinder, J. Conlon, P. Domingo, P. Fournier, N. Gedda, B. Hendricks, J. Katchen, L. Kavakos, W. Kempff, K. Kenner, P. Klecki, K. Kondraszyn, M. Long, W. Lutosławski, C. Mackerras, M. Maisky, N. Marriner, K. Masur, Sh. Mintz, I. Monighetti, G. Ohlsson, Kun Woo Paik, K. Penderecki, M. Pollini, H. Prey, R. Ricci, M. Rostropowicz, A. Rubinstein, J. Semkow, En Shao, St. Skrowaczewski, I. Stern, H. Szeryng, Y.-P. Tortelier, P. Wispelwey, K. Zimmerman i N. Znaider. Orkiestra koncertowała niemal we wszystkich krajach Europy, w obu Amerykach, a także w Japonii, Hongkongu, Chinach, Australii, Nowej Zelandii, Korei, na Tajwanie i w krajach Zatoki Perskiej. W ostatnich latach zespół realizował projekty, które spotkały się z bardzo dobrym przyjęciem ze strony słuchaczy oraz krytyki, wśród nich „Maraton twórczości Góreckiego”, „Pociąg do muzyki Kilara”, „Dzień Kilara”, „Muzyczna podróż morska - Pod banderą Chopina” (dwie edycje), Festiwal GÓRECKI*PENDERECKI - w 75. rocznicę urodzin obu twórców. Od 2005 NOSPR jest organizatorem biennale - Festiwalu Prawykonania „Polska Muzyka Najnowsza”.

W październiku 2014 roku Orkiestra zainaugurowała sezon w nowej siedzibie. Autorem projektu budynku jest Konior Studio z Katowic, a koncepcję akustyczną sali opracowała firma Nagata Acoustics.

Sobota **6 lutego 2016** 19.00
Studio Koncertowe im. Witolda Lutosławskiego

ul. Z. Modzelewskiego 59

Witold Lutosławski (1913-1994)

Epitafium na obój i fortepian (1979) — 5'

Włodzimierz Kotoński (1925-2014)

Ptaki. 8 krótkich utworów na klarnet, wiolonczelę
i fortepian (1988) — 14'

Con moto

Tranquillo

Lento

Andante

Ad libitum

Moderato alla campanella

Con moto

Volando

Béla Bartók (1881-1945)

Kontrasty na klarnet, skrzypce i fortepian (1938) — 17'

Verbunkos

Pihenő

Sebes

[przerwa]

Witold Lutosławski

Interludia na obój i fagot (1943) — 10' [prawykonanie]

Allegro giusto

Poco adagio

Tempo di menuetto

Allegro vivace

Con moto

Vivo

Allegretto

Andante

Allegro giocoso

Allegro vivo

Konstanty Regamey (1907-1982)

*Kwintet na klarnet, fagot, skrzypce, wiolonczelę
i fortepian* (1944) — 35'

Tema con variazioni

Intermezzo romantico

Rondo

Sebastian Aleksandrowicz - obój
Julian Paprocki - klarnet
Artur Kasperek - fagot
Aleksandra Kwiatkowska - skrzypce
Karol Marianowski - wiolonczela
Maciej Grzybowski - fortepian,
kierownictwo artystyczne

Organizatorzy dziękują Archiwum i Centrum Badawczemu Muzyki XX i XXI Fundacji Paula Sachera w Bazylei (Archiv - und Forschungszentrum für die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, Paul-Sacher-Stiftung, Basel) za udostępnienie rękopisu *Interludium na obój i fagot* Witolda Lutosławskiego, a także spadkobiercom kompozytora, Gabrieli i Marcinowi Bogusławskim - za zgodę na wykonanie tych utworów. Organizatorzy dziękują Narodowemu Instytutowi Fryderyka Chopina za pomoc w organizacji koncertu.

Witold Lutosławski (1913-1994)

Epitafium na obój i fortepian (1979) — 5'

Napisane w roku 1979 *Epitafium* na obój i fortepian zamówiła u Witolda Lutosławskiego brytyjska oboistka Janet Craxton, chcąc uczcić w ten sposób pamięć swojego męża Alana Richardsona - pianisty i kompozytora. Utwór interpretowany jest przez znawców twórczości kompozytora w dwóch odmiennych kontekstach: kluczowego miejsca w ewolucji autorskiego stylu oraz zagadki kommemoratywnego przesłania. Większość badaczy podkreśla, że ta krótka kompozycja stanowiła punkt zwrotny w systemie dźwiękowym Lutosławskiego. Przełom polegał na odejściu od gęstej, masywnej harmoniki na rzecz rozrzedzonych, „cienkich” faktur, a także na pojawieniu się czynnika melodycznego wraz z akompaniamentem. Klarowna forma utworu opiera się na regule naprzemienności pięciu statycznych refrenów i czterech ruchliwych epizodów. Uwagę komentatorów przykuwa także charakterystyczny dla żałobnych kompozycji Lutosławskiego dobór interwałów, a także następująca po dramaturgicznej kulminacji w czwartym epizodzie tajemnicza koda utworu z ulatującą ku górze linią melodyczną oboju, odczytywaną jako symbol *in paradiso*.

Sławomir Wieczorek

Włodzimierz Kotoński (1925-2014)

Ptaki. 8 krótkich utworów na klarnet, wiolonczelę i fortepian (1988) — 14'

Włodzimierz Kotoński asymilował w swojej muzyce przez lata idee najróżniejsze - dodekafonię i sonorystykę, folklorizm i teatr instrumentalny, aleatorykę i „nowy romantyzm”. Ciekawość łączyła się tu z rutyną mistrza i doskonałym smakiem, toteż rezultat wypadł zawsze znakomity - jak w *Musique en relief*, *Róży wiatrów*, *Kwintecie dętym* i *Zmiennych strukturach*. Pod koniec życia ani w głowie były mu powtórki i podsumowania - zajmowała go *Wiosna* (*La primavera*), wielomedialny

eksperyment, inspirowany chyba przez madrygały Monteverdiego, które uwielbiał. Eksperymentem - i nadwyzczaj udanym - były też *Ptaki*: wyrafinowana transpozycja ptasich śpiewów na „język ewoluujący ku neo-politonalności i neo-polirytmi”, a zatem właściwy muzyce Kotońskiego z lat dziewięćdziesiątych oraz późniejszej. Kompozytor nie wdaje się tu w „ornitologię” i zamiast odtwarzać głos ptaków tego czy innego gatunku, przedstawia ogólny obraz ptasiej natury (niby w odpowiedzi na słowa Miłosa: [...] *Do sroczego serca / Do włochatego nozdrza nad dziobem i lotu / Który odnawia się kiedy obniża / Nigdy nie sięgnę ani poznam. / Jeżeli jednak sroczość nie istnieje / to nie istnieje i moja natura.*). Messiaen byłby zapewne zdumiony.

Marcin Krajewski

Béla Bartók (1881-1945)

Kontrasty na klarnet, skrzypce i fortepian (1938) — 17'

Kompozycja powstała w roku 1938 na zamówienie dwóch wirtuozów: skrzypka, Józsefa Szigetiego i klarncisty Benny'ego Goodmana. Jest przykładem późnego stylu Bartóka, w którym własne idee kompozytora (m.in. harmonika i forma oparte na układach symetrycznych) oraz przetworzone wątki ludowe łączą się z elementami muzyki późnoromantycznej.

Pierwsza część kompozycji (*Verbunkos*) wykorzystuje tradycyjne węgierskie pieśni rekrutów. Główny temat pojawia się na samym jej początku w partii klarnetu; myśl poboczną wprowadzają skrzypce (to jej jedyne przeprowadzenie). Środkowy odcinek tej części jest rozwinięciem tematu głównego, a ostatni - z wirtuozowską kadencją klarnetu - pełni rolę skróconej reprzyzy.

Część powolna - *Pihenő*, czyli *Odpoczynek* - ma charakter medytacji, pełnej wewnętrznego napięcia. Przypomina pod tym względem inne utwory Bartóka: *Adagio* z *Muzyki na instrumenty strunowe* oraz środkowe ogniwo *Koncertu na orkiestrę*. Jej tworzywo stanowi surowy dwugłos klarnetu i skrzypiec oraz figuracje i tremolo fortepianu.

Finałowe rondo (*Sebes*) opiera się na melodiach tańców bułgarskich i zachowuje ich żywiołowy charakter. Bartók przewidział dla tego ogniwa wymienne użycie dwójga skrzypiec: jedno strojone są konwencjonalnie ($g-d^1-a^1-e^2$), drugie - w układzie $gis-d^1-a^1-es^2$, który pozwala na uzyskanie trytonowych dwudźwięków za pomocą pustych strun (dzięki czemu brzmią one szczególnie wyraziście). Wirtuozowska kadencja skrzypcowa pod koniec utworu jest przeciwagą dla solowego popisu klarncisty w części pierwszej.

Marcin Krajewski

Witold Lutosławski

Interludia na obój i fagot (1943) — 10' [prawykonanie]

Życie Lutosławskiego-kompozytora w latach okupacji niemieckiej wypełniała „praca u podstaw” – eksperymenty dźwiękowe, które miały pozwolić mu na rozwinięcie stylu znanego z *Wariacji symfonicznych* i jego innych utworów sprzed wojny. Lutosławski sprawdzał nowe pomysły głównie w *Wariacjach na temat Paganiniego* na 2 fortepiany, *Dwóch etiudach* na fortepian, a także w *Triu na obój klarnet i fagot*. Równocześnie gromadził szkice do kompozycji orkiestrowej o większym rozmiarze, którą okazała się po kilku latach *Symfonia*. Interesującą grupę ćwiczeń warsztatowych stanowi zbiór utworów na zestaw kilku głosów, na dwa lub trzy klarnety i na obój z fagotem, pisanych od 1943 i ukończonych jesienią następnego roku, już po upadku Powstaniu, w czasie pobytu kompozytora w Komorowie pod Warszawą, gdzie razem z matką mieszkał w domu jej siostry, Janiny z Olszewskich Zaporskiej. „Tam – wspominał po latach – gdzie wielu warszawiaków ciągle się meldowało jako bezdomni, mieszkalem na strychu i pisałem różne rzeczy, między innymi [...] ćwiczenia polifoniczne”.

Interludia na obój i fagot – dziś prezentowane po raz pierwszy – to dziesięć studiów dwugłosowego kontrapunktu, atonalnego kształtowania melodii i cierpkiego brzmienia, bliskich muzyce Beli Bartóka (*Duetom* na dwoje skrzypiec oraz *Dialogom* na fortepian), a także eksperymentom pierwszych polskich dodekafonistów: Józefa Kofflera i Konstantego Regameya; radykalny, by tak rzec, linearyzm *Interludiów* przypomina też finałową *Gigue* z ukończonego dekadę później *Septetu* Igora Strawińskiego.

Rękopis miniatur zachował się wśród papierów kompozytora, będących dziś własnością Fundacji Paula Sachera i przechowywanych w jej bazylejskim archiwum. Doniesienia o jakimkolwiek wykonaniu kompozycji nie są znane, jednak adnotacje naniesione do rękopisu ręką autora, a dotyczące właściwej kolejności miniatur w ramach zbioru, sugerują, że zamierzał udostępnić go publiczności.

Dzisiejsza premiera *Interludiów* Lutosławskiego odbywa się za wiedzą i zgodą jego spadkobierców oraz właścicieli rękopisu.

Marcin Krajewski

Konstanty Regamey (1907-1982)

Kwintet na klarnet, fagot, skrzypce, wiolonczelę i fortepian (1944) — 35'

Kompozycja, pisana w latach 1940-1944 i wykonana po raz pierwszy na konspiracyjnym koncercie 17 lutego 1944 roku w Warszawie, stała się prawdziwą sensacją i przyniosła autorowi pierwszy wielki sukces. Utwór składa się z trzech części, pomysłanych częściowo na wzór form klasycznych, a jego nietypowa obsada realizuje ideę „orkiestry w miniaturze”.

Aby wyzyskać specyficzne możliwości kolejno każdego z instrumentów zespołu, Regamey wybrał dla I części formę tematu z wariacjami. Końcem jest tu raczej melodia tematu (rozmaicie przekształcana), a jego treść harmoniczna ulega ciągłym zmianom. Część III, o niefrasobliwym, neoklasycznym charakterze i politonalnym języku harmonicznym, skomponowana została w formie ronda i zaplanowana na wzór finałów klasycznych, przynoszących odprężenie po wcześniejszych częściach. Aby wrażenie to było bardziej wyraziste, poprzedzająca finał część wolna (*Intermezzo romantico*) miała być szczególnie „napięta”. Kompozytor uzyskał ten efekt dzięki użyciu dodekafonii, wprowadzonej też – choć z mniejszą ścisłością – do pozostałych ogniw *Kwintetu*. Gra napięć między *Intermezem* i *Rondem* (a także inne szczegóły utworu) ujawnia związek utworu z Witkacowską teorią Czystej Formy, którą Regamey żywo się interesował.

Stylistykę *Kwintetu* określił trafnie Andrzej Chłopecki: „[...] posłuchaliśmy *Wozzecka*, ale zaraz zabrzmiało *Pietruszką*, po czym odezwał się jakby Weil; kwartowo-septymowe akordy wskazały jednocześnie i na Mahlera, i na Schönberga z *I Kamersymfonie*, zabrzmiało Debussym, i pojawił się gest jakby Messiaenowski. Wszystko to jednak jawi się nam – lub śni – jednocześnie, zaprzeczając temu, by były to reminiscencje czy stylizacje; to nie wielość stylów, lecz styl właśnie, jeden styl Regameya”.

Katarzyna Naliwajek-Mazurek

Sebastian Aleksandrowicz

Urodzony w Bytomiu. Absolwent Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie w klasie oboju St. Malikowskiego i T. Wojnowicza. Od 1996 solista orkiestry Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie, w latach 2000-2003 pierwszy oboista Polskiej Orkiestry Radiowej, a od 2007 do 2014 pierwszy oboista i solista Filharmonii Wrocławskiej (NFM). W latach 2005-2007 pierwszy oboista Filharmonii Narodowej. Współpracował z takimi orkiestrami jak: Philharmonie der Nationen Hamburg (jako pierwszy oboista i solista), Polska Filharmonia Kameralna, Sinfonia Varsovia, Leopoldinum, Orkiestra Kameralna Wratislavia, Orkiestra Akademii Beethovenowskiej, Sinfonietta Cracovia, Morphing Chamber Orchestra Vienna, Vienna Waltzer Orchester. Znaczące miejsce w jego działalności koncertowej zajmuje muzyka kameralna i solowa. Jako solista lub kameralista występował w Polsce, Hiszpanii, Niemczech, Austrii, Rosji i Japonii – z takimi zespołami jak Ensemble de Narol, New Art. Ensemble, Tokyo Solisten, Sinfonia Varsovia Soloist, Sinfonia Varsovia, Filharmonia Wrocławską, Filharmonia Gorzowska, Concerto Avenna, Elbląska Orkiestra Kameralna, Przemyska Orkiestra Kameralna, Gruppo di Tempera, Royal String Quartet, Lutosławski Quartet, kwartetem Camerata, Hilliard Ensemble, w duecie z A. Schollem, J. Gallardo, T. Akasaka, M. Zdunikiem, M. Grzybowski, A. Szyczewską, M. Frąckiewiczem, K. Budnik-Gałążką, R. Groblewskim oraz Ł. Długoszem. Jest wykładowcą Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Kameralnej im. Księżnej Daisy w Książu. Od wielu lat współpracuje z J. Satanowskim, nagrywając jego muzykę teatralną i filmową.

Maciej Grzybowski

2005 – debiut w USA (Nowy York).
2007 – na międzynarodowym festiwalu Sacrum Profanum podczas jednego wieczoru wykonał komplet sonat fortepianowych Charlesa Ivesa.
2008 – debiut w Wielkiej Brytanii (Canterbury). Obok m.in. Marthy Argerich, Ivo Pogorelicha i Grigorija Sokołowa brał udział w Festiwalu „Chopin i jego Europa” (II Koncert fortepianowy op. 4 Andrzeja Czajkowskiego).
2009 – debiut londyński (Saint John's Smith Square); występ w Łodzi na festiwalu mistrzowskich recitali „Piotr Anderszewski i przyjaciele”.
2012 – dwie tury po USA (m.in. Los Angeles) i Kanadzie (m.in. Toronto, Montreal).
2013 – w Bregencji z Wiener Symphoniker pod dyrekcją Paula Daniela wykonał II Koncert Andrzeja Czajkowskiego.
2014 – tura po USA (m.in. Seattle i Sarasota).
2015 – tura po Australii i Nowej Zelandii, recital w National Museum of Korea w Seulu, występy na festiwalu „Chopin i jego Europa”.
Czterokrotnie nominowany do Paszportu „Polityki”. Nagrał dwie płyty (Universal; EMI Classics) nominowane do nagrody Fryderyk.
Swoje dzieła dedykowali mu Paweł Mykietyn (*Epifora*) i Paweł Szymański (*Singletrack*).

Artur Kasperek

Urodzony w Lublinie, gdzie ukończył Liceum Muzyczne im. Karola Lipińskiego w klasie fagotu G. Woć-Kowalik. Studia odbył w Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie w klasie B. Gadawskiego, a umiejętności instrumentalne doskonalił u K. Thunemanna. Jest laureatem konkursów solowych i kameralnych, m.in. III nagrody na konkursie kameralnym w Poczdamie w 1998 roku, współzałożycielem i pierwszym fagocistą kwartetu fagotowego Varsovia oraz wieloletnim członkiem kwintetu

Varsovia Nova, z którym wykonał dziesiątki koncertów na festiwalach w całej Europie.

Od wielu lat współpracuje z czołowymi polskimi orkiestrami. Był między innymi solistą Polskiej Filharmonii Kameralnej (1990-1994) oraz, a w 1999 roku był pierwszym fagocistą Polish Festival Orchestra Krystiana Zimermana, z którą dokonał – uhonorowanego wieloma prestiżowymi nagrodami – nagrania obu koncertów fortepianowych Chopina dla wytwórni Deutsche Gramophon. Obecnie jest kierownikiem sekcji instrumentów dętych Orkiestry Teatru Wielkiego – Opery Narodowej (z orkiestrą współpracuje od 1992), oraz solistą orkiestry Sinfonietta Cracovia i Polskiej Orkiestry Radiowej (od 1994). Współpracuje ponadto z zespołami: Concerto Avenna, Polska Filharmonia Kameralna, Ensemble de Narol, Sinfonia Varsovia, New Art Ensemble, Gruppo di Tempera (z którą we wrześniu 2013 nagrał debiutancką płytę), Sinfonia Iuventus, Akademii Beethovenowskiej oraz Opery w Poznaniu, prowadząc próby z sekcjami instrumentów dętych tych zespołów. Występował z dyrygentami takimi jak: L. Maazel, W. Giergiev, C. Abbado i Ch. Eschenbach. Jako solista i kameralista nagrywa dla Polskiego Radia i Telewizji Polskiej.

Ma na swoim koncie kilkadziesiąt występów solowych w Polsce i za granicą (Niemcy, Szwajcaria, Rosja, Białoruś) z takimi orkiestrami, jak: Filharmonia Narodowa Białorusi, Sinfonietta Cracovia, Concerto Avenna, Polska Filharmonia Kameralna, Capella Bydgosciensis, Śląska Orkiestra Kameralna, Filharmonie w Białymstoku, Lublinie, Szczecinie, Rzeszowie, Orkiestra Kameralna „Orfeusz”, z którymi wykonywał koncerty Mozarta, Webera, Hummła, Vivaldiego, Richarda Straussa, Panufnika i Villa-Lobosa.

Prowadzi seminaria i warsztaty fagotowe, jest jurorem na wielu konkursach.

Jego wychowankowie zdobywają liczne nagrody na konkursach, grają w czołowych orkiestrach i należą do najwybitniejszych młodych polskich fagocistów.

W 2012 roku uzyskał tytuł doktora. W tym samym roku został adiunktem w klasie fagotu w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina.

Aleksandra Kwiatkowska

– skrzypaczka, absolwentka Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w klasie skrzypiec Julii Jakimowicz-Jakowicz, J. Jakowicza i M. Szczepanowskiej oraz w klasie skrzypiec barokowych A. Sapiechy i G. Lalka. Obecnie studiuje podyplomowo pod kierunkiem G. Nikolica i G. Gribajcewica w University of the Arts w Rotterdamie. Laureatka międzynarodowych i ogólnopolskich konkursów kameralnych i solowych. Półfinalistka XXII Międzynarodowego Konkursu im. J. Brahmsa w Pörschach, laureatka III nagrody XV International Academic Music Competition, Chamber Music w Jurmali na Łotwie; II nagrody XVI Międzynarodowego Konkursu Muzycznego im. J. Zarębskiego w Łomiankach; finalistka XVIII Międzynarodowego Konkursu Muzyki Kameralnej im. K. Bacewicza w Łodzi; Grand Prix XII Międzynarodowego Konkursu im. B. Warchala „Talents for Europe” w Dolnym Kubinie na Słowacji.

Koncertowała w wielu miastach w Polsce oraz podczas kilku koncertów i festiwali na Słowacji, Ukrainie, w Holandii i Niemczech. Podczas licznych mistrzowskich warsztatów kameralnych i solowych pracowała pod okiem wielu wybitnych skrzypków i kameralistów takich jak: B. Bryła, O. Krysa, Zb. Zienkowski, J. Stanienda, K. Chorzeński, Zb. Pilch, M. Sławek, członkowie Steude Quartet, Scharoun Ensemble i artyści Filharmonii Berlińskiej.

Do jej zainteresowań muzycznych należy zarówno muzyka współczesna, którą zgłębia m.in. dzięki współpracy z pianistą M. Grzybowskiem a także wykonawstwo historycznej muzyki dawnej. Od 2013 roku jest członkiem profesjonalnego zespołu barokowego Gradus ad Parnassum, z którym koncertowała na wielu prestiżowych scenach Polski. Od marca 2015 roku działa także w Barokowej Orkiestrze Akademii Operowej – przedsięwzięciu operowym realizowanym przez Teatr Wielki w Warszawie.

W czasie studiów trzykrotnie otrzymała stypendium rektora dla najlepszych studentów.

Karol Marianowski

ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną im. F. Chopina, w klasach: T. Strahla, K. Michalika i A. Bauera. W latach 1996–99 był stypendystą Krajowego Funduszu na Rzecz Dzieci. W 2000 roku otrzymał pełne stypendium na studia w The Boston Conservatory (USA) w klasie A. Marka. Uczestniczył w wielu kursach mistrzowskich prowadzonych przez wybitnych pedagogów i artystów: A. Mai, T. Kuhne, D. Szafrana, M. Sadlo, S. Roldugin, T. Tsutsumi, P. Carrai, A. Brendela. Był dwukrotnie stypendystą Holland Music Session w Alkmaar/Bergen (1998, 2004).

Jako solista i kameralista koncertował w Niemczech, Włoszech, Danii, Szwecji, Holandii, Francji, Rosji, Szwajcarii, USA, Japonii i na Litwie występując na festiwalach muzycznych takich jak: Warszawska Jesień, Musica Polonica Nova, Paryżanie, Oda do Europy, Warszawskie Spotkania Muzyczne, Festiwal Arvo Pärta „Człowiek Pogranicza”, Festiwal Stowarzyszenia „De Musica”, Gdańska Wiosna, Festiwal Witolda Lutosławskiego „Łańcuch”, Festiwal Twórczości Pawła Szymańskiego (koncert zarejestrowany na płycie DVD), Rheingau Musik Festspiele, Mecklemburg Vorpommern, Wielkanocny Festiwal L. van Beethovena”, Budapeszt

Spring, Heidelberg Frühling, Festival Radio France Montpellier, Bregenzer Festspiele – dając recitale w wielu prestiżowych salach koncertowych (Beethovenhaus w Bonn, Filharmonii Narodowej w Warszawie, Wigmore Hall w Londynie, czy Musikverein w Wiedniu).

Jako solista wystąpił z orkiestrami filharmonii: Wrocławskiej, Świętokrzyskiej, Jeleniogórskiej, Częstochowskiej, Białostockiej, Olsztyńskiej oraz Orkiestrą Kameralną Akademii Muzycznej w Gdańsku i Orkiestrą Kameralną „Concerto Avenna” pod batutą między innymi: K. Pendereckiego, M. Nałęcz-Niesiołowskiego, Ł. Borowicza, A. Bauera, A. Mysińskiego. Koncertował w Niemczech, Włoszech, Danii, Szwecji, Holandii, Francji, Szwajcarii, Stanach Zjednoczonych, Japonii i na Litwie.

W roku 2005 i 2007 otrzymał stypendium twórcze Ministra Kultury, a w roku 2010 stypendium programu „Młoda Polska”. Od roku 2007 Karol Marianowski jest członkiem „Meccore String Quartet”, z którym kontynuował studia w klasie Artemis Quartet w Universität der Künste w Berlinie oraz w Queen Elisabeth Music Chapel w Brukseli. W Zespole Szkół Muzycznych im. F. Chopina w Warszawie prowadzi swoją klasę wiolonczeli, wykładając równolegle w Katedrze Kameralistyki Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu.

Karol Marianowski gra na niemieckim instrumencie mistrzowskim J. C. Schönfeldera z 1764 roku.

Ważniejsze nagrody: II nagroda oraz trzy nagrody specjalne w Wigmore Hall London International String Quartet Competition (2012); Nagroda Finalisty oraz Nagroda Specjalna w Międzynarodowym Konkursie Kwartetów smyczkowych Premio Paolo Borciani w Reggio Emilia (2011); I nagroda w Międzynarodowym Konkursie Kwartetów smyczkowych im. Maxa Regera w Weiden (2010); I nagroda w Międzynarodowym Konkursie Muzyki Kameralnej im. Maxa Regera w Sondershausen (2009); I nagroda

w National Solo Competition w East Lansing Michigan (2002); I nagroda na Konkursie ASTA (American String Teachers Association) w Bostonie (2001); I nagroda w Ogólnopolskich Przesłuchaniach Klas Wiolonczeli i Kontrabas w Elblągu (1996); pierwsze nagrody w Warszawskim Konkursie Wiolonczelowym w latach 1992–1995.

Julian Paprocki

Ukończył studia w Pöle Supérieur d'Enseignement Artistique w Paryżu w klasach: klarnetu F. Héau, klarnetu basowego J.-M. Volty oraz kameralistyki Ph. Ferro. Studiował ponadto w Université Paris-Sorbonne na wydziale muzykologicznym. Obecnie kontynuuje swą naukę w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach w klasie klarnetu A. Adamskiego.

Swoje umiejętności w zakresie gry na klarnecie wielokrotnie doskonalił u takich mistrzów jak: M. Arrignon, N. Baldeyrou, J. J. Bokun, J. Chabod, K. Dohnal, G. Feidman, I. Františák, S. Hue, P. Meyer, J. Montilla, W. Mrozek, M. Pokrzywiński, R. Sebesta i M. Stachura.

Jako solista występował wielokrotnie z towarzyszeniem orkiestr m.in.: Filharmonii Świętokrzyskiej, Filharmonii Lwowskiej, Słowackiej Orkiestry Kameralnej Bohdana Warchala, Philharmonic Chamber Orchestra Leopold, Orkiestry Kameralnej Filharmonii Lwowskiej „Wirtuozi Lwowa”, Concerto Avenna i Tarnowskiej Orkiestry Kameralnej.

Koncertował w wielu salach koncertowych w Polsce, m.in. w Filharmonii Narodowej, Filharmonii Łódzkiej, Filharmonii Krakowskiej, Opery Narodowej – Teatru Wielkiego w Warszawie, Zamku Królewskim w Warszawie, Pałacu na Wodzie w Parku Łazienkowskim w Warszawie, Pałacu w Wilanowie, ICE Kraków Congress Centre, Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Lusławicach. Niejednokrotnie występował

także poza granicami kraju: w Austrii, Czechach, Francji, Niemczech, Słowacji, Ukrainie, Węgrzech i we Włoszech. Brał udział w festiwalach: „Chopin i jego Europa” w Warszawie, „Muzyka na Szczytach” w Zakopanem, „Sacrum Profanum” w Krakowie, „NeoArte” w Gdańsku, „Emanacje” w Lusławicach, „Querceto International Piano Festival” we Włoszech oraz na festiwalu Stowarzyszenia „De Musica” w Warszawie.

Jego osiągnięcia muzyczne były wielokrotnie nagradzane wysokimi ocenami jurorów. Jest 26-krotnym (w tym 10-krotnym – z pierwszą lokatą) laureatem konkursów międzynarodowych i ogólnopolskich: klarnetowych, organowych, kompozytorskich i kameralnych. Stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2012), Krajowego Funduszu na Rzecz Dzieci (2008–2012) oraz Instytutu Adama Mickiewicza w programie „Kultura Polska za granicą” (2010).

Wrzaz z pianistą M. Grzybowskiem, wiolonczelistą K. Marianowskim oraz puzonistą T. Świątczyńskim tworzy zespół „TRIARTET” specjalizujący się w wykonywaniu muzyki współczesnej.

Współpracuje z czołowym paryskim wydawnictwem muzycznym „Gérard Billaudot Éditeur”.

Niedziela **7 lutego 2016** 19.00
 Studio Koncertowe im. Witolda Lutosławskiego

ul. Z. Modzelewskiego 59

Witold Lutosławski (1913-1994)

Muzyka żałobna na orkiestrę smyczkową (1958) — 13'30"

Prolog

Metamorfozy

Apogeu

Epilog

Grave. *Metamorfozy* na wiolonczelę
 i 13 instrumentów smyczkowych (1982) — 8'

Andrzej Panufnik (1914-1991)

Koncert na wiolonczelę i orkiestrę (1991) — 20'

Adagio

Vivace

[przerwa]

Béla Bartók (1881-1945)

*Muzyka na instrumenty strunowe,
 perkusję i czeleste* (1936) — 24'

Andante tranquillo

Allegro

Adagio

Allegro molto

Maciej Kułakowski - wiolonczela

laureat I nagrody (ex aequo) w X Międzynarodowym Konkursie

Wiolonczelowym im. Witolda Lutosławskiego w 2015 roku

Orkiestra Kameralna Miasta Tychy AUKSO

Marek Moś - dyrygent

Witold Lutosławski (1913-1994)

Muzyka żałobna na orkiestrę smyczkową (1958) — 13'30"

Muzyka żałobna powstawała w latach 1955-1958 jako jedna z pierwszych prób kompozytora w zakresie nowej techniki dźwiękowej, którą wypracował sam, niezależnie od obiegowych wzorów. Kompozycja opiera się na szeregu dwunastu dźwięków, nie jest jednak dodekafoniczna, a zapełnianie uniwersum chromatyki bez powtarzania wysokości nie stanowi tu reguły. W *Prologu* i *Epilogu*, seria – połączona z niezmiennym, choć ruchomym względem niej szeregiem wartości rytmicznych – przechodzi imitacyjnie przez wszystkie głosy orkiestry. Część druga (*Metamorfozy*) demonstruje „rozpraszanie” składników serii w materiale skali diatonicznej – połączone ze wzmaganiem dźwiękowego ruchu i wzrostem napięcia – a kulminacyjne (*Apogeum*) wprowadza sekwencję akordów dwunastodźwiękowych. Partytura zawiera aluzje do dzieł Béli Bartóka, którego pamięci jest poświęcona. Intensywna ekspresja i techniczna perfekcja utworu stawiają go obok najważniejszych w muzyce XX wieku.

Marcin Krajewski [z programu Festiwalu „Łańcuch XII”, 2015]

Witold Lutosławski

Grave. Metamorfozy na wiolonczelę
i 13 instrumentów smyczkowych (1982) — 8'

Grave jest szczególnym, niejako „podwójnym”, świadectwem muzycznych przyjaźni Witolda Lutosławskiego. Utwór przeznaczony został do wykonania podczas koncertu dedykowanego pamięci Stefana Jarocińskiego, wybitnego polskiego muzykologa i bliskiego przyjaciela kompozytora, autora pierwszej poświęconej mu książki oraz wielu entuzjastycznych opinii o jego twórczości. Oddając hołd Jarocińskiemu, twórca przywołał muzykę Claude'a Debussy'ego – przedmiot ich wspólnej fascynacji, a zarazem podstawowy temat wnikliwych studiów muzykologa. Kompozycję rozpoczyna zatem czterodźwiękowy „motyw lasu” z jednego z największych arcydzieł Francuza – opery *Peleas i Melizanda*. Cytat nie sprawia wrażenia obcego elementu, ponieważ kompozytor wysnuł dalszy przebieg melodii ze struktury właśnie tego motywu. Drugi raz pojawia się on w przebiegu kompozycji, otwierając jej przepiękne, eteryczne zakończenie, które – podobnie jak w *Kwartecie smyczkowym* i *Epitafium* – nasuwa skojarzenia z żałobną retoryką.

Sławomir Wieczorek

Andrzej Panufnik (1914-1991)

Koncert na wiolonczelę i orkiestrę (1991) — 20'

„Wiolonczela jest moim ulubionym instrumentem” – zapisał Andrzej Panufnik w nocie programowej swego *Koncertu wiolonczelowego*. Tak się złożyło, że był to jego ostatni utwór. Pisany w 1991 roku i ukończony na kilka tygodni przed śmiercią, zbudowany został precyzyjnie według zasad symetrii, od lat bliskiej poglądom twórczym kompozytora i wyznaczającej strukturę większości jego utworów.

W dwuczęściowej kompozycji, mimo wyraźnego skonstrastowania obu części pod względem tempa i muzycznego wyrazu – po wolnym i przejmująco lirycznym *Adagio* następuje taneczne i rytmicznie energiczne *Vivace* – uderza nastrój intymności i niezwykłego skupienia. Sprzyja temu ograniczenie składu orkiestry (5 instrumentów dętych, smyczki i perkusja), na tle której solowa partia wiolonczeli porusza wyrazistością brzmienia i głębią ekspresji. Instrument solowy nie jest tutaj traktowany *stricte* wirtuozowsko, Panufnik włącza go raczej w dialog z zespołem orkiestrowym, czyniąc ich równorzędnymi partnerami w przekazywaniu ważkich treści emocjonalnych. W rezultacie *Koncert wiolonczelowy* to dzieło dramatyczne i niezwykle poruszające w wyrazie.

Koncert wiolonczelowy jest jednocześnie hołdem oddanym przez Andrzeja Panufnika wielkiemu rosyjskiemu wiolonczeliście, Mścisławowi Rostropowiczowi, z myślą o którym utwór powstał, a także London Symphony Orchestra, która kompozycję zamówiła i z którą łączyły kompozytora więzy długoletniej bliskiej współpracy. Ci właśnie artyści, pod dyrekcją Hugh Wolffa, wykonali też *Koncert wiolonczelowy* po raz pierwszy – 24 czerwca 1992 roku w Londynie, podczas uroczystego koncertu poświęconego pamięci kompozytora.

Beata Bolesławska-Lewandowska

Béla Bartók (1881-1945)

Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i czeleste (1936) — 24'

W 1936 roku szwajcarski dyrygent i finansista Paul Sacher (1906-1999) – człowiek o wybitnych zdolnościach do handlu i jeszcze lepszym smaku – zamówił u Béli Bartóka utwór dla swojego zespołu, kameralnej orkiestry z Bazylei; *Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i czeleste* była odpowiedzią na to zamówienie. Z trudną do pojęcia biegłością i fantazją kompozytor połączył w partyturze ideę koncertowania, ścisłą

polifonię, styl sonatowy, symetrię współbrzmień, wybujałe efekty brzmieniowe i złotą proporcję. Ekspłduje ta mieszanka do dziś przy każdym wykonaniu *Muzyki*.

Część I utworu (*Andante tranquillo*), na równi bartówska i bachowska w swojej kunsztownej ścisłości, jest fugą. Temat wije się chromatycznie w głosach podwójnej orkiestry smyczkowej, a kolejność jego przeprowadzeń wynika z szeregu kwint, przemierzanego równocześnie w górę i w dół od α do es, potem zaś wstecz (i znów dwukierunkowo) – od es do α . Dla podkreślenia punktu kulminacyjnego Bartók dodaje do smyczków talerze, kotły i wielki bęben, a w epilogu – czelestę.

Część II (*Allegro*) kompozytor ukształtował sonatowo. Jej tematy rozpoznać nietrudno dzięki interwałowej strukturze – tercjowo-sekundowej w pierwszym, kwartowo-sekundowej w drugim. Rozbudowane i wirtuozowskie przetworzenie dalece rozwija obie te idee, a reprzyza przypomina je w zasadniczej postaci i pierwotnym porządku.

Budowa części III (*Adagio*) jest ściśle symetryczna. Pojawiają się oto kolejno: introdukcja kotłów i ksylofonu, recytatyw altówek, melodia czelesty i skrzypiec, fantazyjne pasaże, glissanda i tremola we wszystkich partiach, a wreszcie kulminacja, w której dominuje natrętny motyw pięciu dźwięków. Po jej osiągnięciu epizody powracają w odwróconym porządku, kolejno: pasaże, melodia, *recitativo*, a na sam koniec – stukot ksylofonu i glissanda kotłów. Rolę przerywnika gra tutaj odkształcony temat fugi, który niespodziewanie powraca też jako jeden z kupletów rondowej części IV (*Allegro molto*) – w kulminacyjnym punkcie finału i całego dzieła.

Pierwsze wykonanie kompozycji wyszło spod batuty Paula Sachera 21 stycznia 1937 w sali bazylejskiego Stadtcasino, co dziś upamiętnia we foyer stosowna tablica. Po latach Witold Lutosławski wysnuł z pierwszej części utworu swoją *Muzykę żałobną*, a z epilogu części drugiej – *Uwerturę na smyczki*. To właśnie Paul Sacher zamówił później u Lutosławskiego koncert na obój i harfę oraz utwór na skrzypce z orkiestrą znany powszechnie jako *Łańcuch II*.

Marcin Krajewski

Maciej Kułakowski

Urodzony w 1996 roku w Gdańsku.

Grę na wiolonczeli rozpoczął w wieku sześciu lat w klasie wiolonczeli J. Ewald. W latach 2009-2012 kształcił się pod kierunkiem M. Flaksmana w Hochschule für Musik und Darstellende Kunst w Mannheim. Jest stypendystą Musikakademie w Liechtensteinie. Brał udział w wielu kursach muzycznych, gdzie kształcił się m.in. pod kierunkiem F. Helmersona, G. Hoffmanna, P. Mullera, A. Norasa, J. P. Maintza i A. Bauera. Obecnie jest studentem Hochschule für Musik im. F. Liszta w Weimarze w klasie W. E. Schmidta oraz studentem Akademii Muzycznej im. St. Moniuszki w Gdańsku w klasie M. Zdunika.

Jest laureatem I nagrody (ex aequo) oraz nagrody specjalnej na X Międzynarodowym Konkursie Wiolonczelowym im. Witolda Lutosławskiego (2015).

Koncertował w wielu krajach Europy i świata jako kameralista i solista pod batutą takich dyrygentów jak: W. Rajski, T. Wojciechowski, Ł. Borowicz. W lipcu 2010, 2011 oraz 2014 r. uczestniczył w wielkim międzynarodowym przedsięwzięciu – Morningside Music Bridge w Calgary, gdzie pracował pod kierunkiem wybitnych pedagogów. W 2011 roku w ramach tego kursu wystąpił wraz z Calgary Symphony Orchestra, wykonując *Koncert wiolonczelowy h-moll* A. Dworzaka i zdobywając drugą nagrodę na konkursie solistów. Zdobył też pierwsze miejsce w konkursie zespołów kameralnych wraz z młodymi artystami z Chin.

1 października 2011 roku Maciej wystąpił na koncercie inaugurującym działalność Europejskiego Centrum Muzyki w Lusławicach pod batutą K. Pendereckiego.

W roku 2010, 2012 i 2013 otrzymał stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz został laureatem konkursu Narodowego Centrum Kultury – Młoda Polska.

Interesuje się także muzyką rozrywkową – w styczniu 2010 roku w Sali Filharmonii Bałtyckiej wykonał z towarzyszeniem Kassak Brass Ensemble dedykowaną mu kompozycję T. Kassaka „McKulak” W 2014 na Festiwalu Wiolonczelowym w Kronbergu zdobył prestiżową Landgraf von Hessen-Preis dla najlepiej zapowiadającego się wiolonczelisty oraz Grand Prix w Międzynarodowym Konkursie Interpretacji Muzyki XX i XXI wieku w Radziejowicach.

Aktywnie zajmuje się także muzyką kameralną. W 2015 roku wraz z triem klarinetowym z Gdańska zdobył I nagrodę na VII Międzynarodowym Konkursie Muzyki Kameralnej im. Johannesa Brahmsa w Gdańsku.

Marek Moś

Dyrygent, dyrektor artystyczny orkiestry kameralnej AUKSO od czasu jej powstania, a także dyrektor artystyczny festiwalu Letnia Filharmonia AUKSO w Wigrach. Wybitny polski skrzypek i kameralista. Kształcił się w Bytomiu i Katowicach. Jego pedagogami byli K. Dębicki i A. Grabiec. Założyciel i wieloletni prymariusz Kwartetu Śląskiego – zespołu, który w krótkim czasie stał się jednym z najwybitniejszych kwartetów smyczkowych w Europie. Z Kwartetem występował na najbardziej prestiżowych festiwalach i najznakomitszych estradach świata, m.in. w Konzerthaus w Wiedniu, Concertgebouw i Ijsbreker w Amsterdamie, Vredenburg w Utrechcie, Schauspielhaus w Berlinie, Tivoli w Kopenhadze, Tonhalle w Düsseldorfie, De Singel w Antwerpii, Merkin Hall w Nowym Jorku i Jordan Hall w Bostonie. Płyty, w których nagraniu uczestniczy Marek Moś, zdobywają liczne wyróżnienia i nagrody. Obecnie, oprócz prowadzenia działań koncertowych i nagraniowych, Marek Moś wykłada również w Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach.

Orkiestra Kameralna Miasta Tychy AUKSO

W lutym 1998 roku powstał jeden z najciekawszych europejskich zespołów kameralnych. Grupa absolwentów Akademii Muzycznej w Katowicach wspólnie z M. Mosiem, wybitnym skrzypkiem, dyrygentem i kameralistą, powołała do życia orkiestrę, która miała być dla nich czymś więcej niż miejscem pracy – obszarem artystycznych poszukiwań i twórczego rozwoju, wspólnego kreowania sztuki o najwyższej wartości. Tak narodziło się AUKSO – z greckiego: wzrastanie. Nazwa, jaką wybrał zespół, nie jest przypadkowa: stanowi wyraz aspiracji tworzących go muzyków i wyznacza kierunek ich zawodowej drogi. Mówi o potrzebie doskonalenia i konsekwencji, o podejmowaniu wyzwań i otwarciu. Młodzi muzycy, których zainteresowania wykraczają daleko poza ramy repertuaru klasycznego, szczególnie uwagę poświęcają muzyce polskiej, chętnie i z powodzeniem sięgając po dzieła współczesne. AUKSO jest laureatem Nagrody Akademii Fonograficznej „Fryderyk 2011” – w kategorii „Najwybitniejsze nagranie muzyki polskiej” uhonorowano nią album „Wydanie Narodowe Chopina”, zrealizowany wspólnie z J. Olejniczakiem. W tym samym roku orkiestra otrzymała prestiżową nagrodę Marka „Śląskie”, będącą podziękowaniem za znaczący wkład w rozwój województwa śląskiego.

Czwartek **11 lutego 2016** 19.00
Studio Koncertowe im. Witolda Lutosławskiego

ul. Z. Modzelewskiego 59

Witold Lutosławski (1913-1994)

Cztery melodie śląskie

na czworo skrzypiec (1945/1954) — 4'

Zalotny

Gaik

Gąsior

Rektor

Bukoliki na altówkę i wiolonczelę (1952/1962) — 6'

Allegro vivace

Allegro sostenuto

Allegro molto

Andantino

Allegro marciale

Andrzej Panufnik (1914-1991)

Sekstet smyczkowy „Trains of Thought” (1987) — 14'

[przerwa]

Johannes Brahms (1833-1897)

II Sekstet smyczkowy G-dur op. 36 (1865) — 36'

Allegro non troppo

*Scherzo: Allegro non troppo. Presto
giocoso. Allegro non troppo*

Adagio

Poco allegro

Chain Ensemble

Krzysztof Bąkowski - skrzypce
 Anna Kwiatkowska - skrzypce
 Katarzyna Denkiewicz - skrzypce
 Ewa Dyrda - skrzypce
 Aleksandra Golczyńska - skrzypce
 Artur Rozmysłowicz - altówka
 Paweł Czarny - altówka
 Krystyna Wiśniewska - wiolonczela
 Andrzej Bauer - wiolonczela

Chain Ensemble - przyjaźń i fascynacja

Chain Ensemble - tworzony pod patronatem Towarzystwa im. Witolda Lutosławskiego, z misją wykonywania nowej muzyki na najwyższym światowym poziomie - jest projektem o ogromnym potencjale artystycznym i edukacyjnym. Skupia grupę kreatywnych muzyków na pragnieniu tworzenia znaczących wydarzeń artystycznych. Filarem pracy zespołu są działania edukacyjne, realizowane poprzez włączanie do wspólnego muzykowania najzdolniejszej młodzieży i organizację warsztatów muzycznych.

Dzisiejszy koncert Chain Ensemble, koncentrujący się na repertuarze kameralnym, prezentuje miniaturowe dzieła patrona Towarzystwa, *Sekstet smyczkowy* jego wieloletniego przyjaciela Andrzeja Panufnika oraz kompozycję Johannesa Brahmsa - geniusza muzyki późnoromantycznej, którego Lutosławski darzył wielką estymą.

Na estradzie obok uznanych kameralistów - utalentowani studenci; muzyczna młodzież, której zaangażowany wkład w efekt końcowy wspólnej pracy trudno przecenić.

Pamiętam, jak podczas jednej z naszych rozmów Witold Lutosławski mówił z zachwytem o ilości „pomysłów kluczowych” w I części *II Koncertu fortepianowego* op. 83 Johannesa Brahmsa. Praca nad *Sekstetem* op. 36 była dla mnie wspomnieniem tej rozmowy. Wybrałem do wykonania drugi *Sekstet* - rzadziej grywany, ale w moim odczuciu nowocześniejszy i bardziej wyrafinowany w kompozytorskim myśleniu. Bardziej „lutosławski”...

Kolejna odsłona aktywności *Chain Ensemble* wiosną. Zapraszam serdecznie.

Andrzej Bauer

Witold Lutosławski (1913-1994)

Cztery melodie śląskie na czworo skrzypiec (1945/1954) — 4'

Bukoliki na altówkę i wiolonczelę (1952/1962) — 6'

Smyczkowe opracowania fortepianowych *Melodii ludowych* i *Bukolików* rzadko pojawiają się współcześnie na estradach koncertowych, święcąc swoje triumfy (zapewne i upadki) jedynie w szkołach muzycznych. Jest to dla nich - zgodnie z autorskim zamysłem - środowisko naturalne, gdyż Lutosławski, tworząc zarówno oryginalne fortepianowe wersje obu kompozycji, jak i transkrypcje, myślał właśnie o „młodocianych”, jak pisał, wykonawcach. W roku 1945 Tadeusz Ochlewski, twórca Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, zamówił u Lutosławskiego cykl fortepianowych *Melodii ludowych*, otwierających w twórczości kompozytora serię utworów inspirowanych polską muzyką ludową. Dwanaście urokliwych miniatur oparł Lutosławski na muzycznym folklorze z różnych części Polski, zebranych przez Jerzego Olszewskiego. W cyklu wyróżnia się silna grupa ostatnich melodii o śląskiej proveniencji (*Zalotny, Gaik, Gqsior, Rektor*); zapewne właśnie dlatego te cztery opracował Lutosławski w 1954 roku na czworo skrzypiec.

Pochodzące z 1952 roku *Bukoliki* są, zgodnie ze słowami kompozytora, „jakby rozwinięciem pomysłu zawartego w *Melodiach ludowych*”, przy czym podstawę źródłową stanowił wyłącznie folklor regionu kurpiowskiego, zapisany w słynnym zbiorze ks. Władysława Skierkowskiego. Po dziesięciu latach, w 1962 roku, Lutosławski wrócił do utworów, przygotowując wersję na altówkę i wiolonczelę. Wspólną cechą obu kompozycji jest sposób potraktowania folkloru - oryginalne melodie zakomponowane zostały w subtelny, pełny niebanalnych rozwiązań harmonicznym i rytmicznym akompaniament. Pomysłowość Lutosławskiego w tym zakresie, zwłaszcza w *Bukolikach*, jest niemal bajeczna. Docenił ją po ich usłyszeniu Grzegorz Fitelberg w pełnej emfazie wypowiedzi: „Słuchajcie! - to mistrz prawdziwy, takiego nie było u nas od dawna! Szymanowski pewnie, że był wielki - ale takiego rzemiosła jak Lutosławski nie miał - zapewniam Was! Na to trzeba się urodzić muzykiem!”.

Sławomir Wieczorek

Andrzej Panufnik (1914-1991)

Sekstet smyczkowy „Trains of Thought” (1987) —14’

Inspiracją do powstania *Sekstetu smyczkowego „Trains of Thought”* Andrzeja Panufnika stały się wspomnienia kompozytora dotyczące podróży koleją, a przede wszystkim nieodłącznie związanego z jazdą pociągiem monotonnego stukotu kół. Ów hipnotyzujący w swej jednostajności odgłos uzyskany został w utworze poprzez zastosowanie onomatopeicznego ostinato rytmicznego, ponad którym kompozytor rozwija wciągającą i pełną ekspresji muzyczną narrację. Angielski tytuł utworu oddaje dwuznaczność zawartej w nim treści - monotonia rytmu kół prowadzi bowiem do swoistego „pociągu myśli”, które uruchamiają się w głowie podróżnego. Podobnie jest w Panufnikowskim sekstecie: stale powtarzane ostinato rytmiczne, oparte na komórce dźwiękowej e-f-h, wyznacza puls utworu oraz wskazuje drogę, podczas której zaplanowany przez kompozytora „pociąg myśli” „przejeżdża przez różne stacje uczuć i wrażeń - od spokojnych i niespiesznych po gwałtowne i ożywione” (jak czytamy w autorskim komentarzu). W finale *Sekstetu* emocje uspokajają się, a ostinatowe brzmienia z wolna milkną, dając znać, że transowa nieco podróż, w którą zabrał nas Andrzej Panufnik, dobiega końca.

Jednocześnieowy *Sekstet smyczkowy* Andrzeja Panufnika powstał w 1987 roku na zamówienie Park Lane Group, a jego prawykonanie miało miejsce 21 lutego 1988 roku w Londynie; grał Park Lane String Sextet.

Beata Bolesławska-Lewandowska

Johannes Brahms (1833-1897)

II Sekstet smyczkowy G-dur op. 36 (1865) — 36’

Brahms komponował op. 36 w czasie wielkiego zrywu twórczego, który przyniósł także *Trio waltorniowe*, pieśni *O pięknej Magelonie*, *Kwintet fortepianowy f-moll* i kulminował w Niemieckim requiem. Inwencja Brahmsa sięga tu - jak zawsze - „w głąb” (formując finyzyjnie detale) i „wszerz” (do bardzo odmiennych brzmień i nastrojów), w czym znać mistrzostwo, co się zowie, beethovenowskie.

Część I (*Allegro non troppo*) utrzymuje w formie allegra sonatowego. Jego osnową jest kantylena skrzypiec (nad ruchliwym ostinatem), eksponująca połączenie dwóch kwint i półtonu, oraz taneczna melodia wiolonczeli. W przetworzeniu

wykorzystany zostaje pierwszy z tematów, a towarzyszące mu w ekspozycji ostinato zyskuje tu znaczną samodzielność.

Scherzo ukształtował kompozytor konwencjonalnie, wprowadzając jednak do tria wewnętrzny odcinek o nieco kontrastującym charakterze - „trio drugiego stopnia”.

Temat powolnego ogniwa (*Adagio*) ma podobne źródło jak pierwszy temat *Allegra* - rozwija się z motywu dwóch kwart rozdzielonych wielką sekundą. Dalszy rozwój przebiega w pięciu wariacjach (w tym dwie fugowane) i zamiera w majestatycznej kodzie.

Układ finału (*Poco allegro*) jest wyrafinowaną modyfikacją formy sonatowej. Kompozytor wprowadza tu refren (krótką sekwencję z eksponowanym tremolo), który anonsuje oba tematy, otwiera (jako temat fugata) odcinek przetworzeniowy i oddziela reprzyę od kody. Podobne rozwiązania pojawiały się, choć rzadko, u klasyków wiedeńskich. W latach pięćdziesiątych - jak pokazują opublikowane zapiski - formę sonatową z refrenem rozważał też Witold Lutosławski.

Marcin Krajewski

Andrzej Bauer

Zdobywca pierwszej nagrody na Międzynarodowym Konkursie ARD w Monachium oraz laureat Międzynarodowego Konkursu „Praska Wiosna” i nagrody Parlamentu Europy i Rady Europejskiej. Ukończył studia pod kierunkiem K. Michalika, a uzupełniał je pracując m.in. z A. Navarra, M. Sadlo oraz D. Szafranem podczas licznych kursów mistrzowskich. Odbił dwuletnie studia w Londynie, w klasie W. Pleetha, jako stypendysta W. Lutosławskiego.

Andrzej Bauer nagrywał dla wielu zagranicznych rozgłośni radiowych i stacji telewizyjnych, brał udział w międzynarodowych festiwalach. Występował z recitalami i jako kameralista. Koncertował z orkiestrami symfonicznymi i kameralnymi w większości krajów Europy, w Japonii i USA. Płyty artysty

były nagradzane (Nagrodą „Fryderyk” oraz Nagrodą Niemieckiej Krytyki Płytkowej).

Andrzej Bauer wykonuje obszerny repertuar, zawierający wiele dzieł muzyki najnowszej, w tym liczne utwory specjalnie dla niego skomponowane. Kolejna edycja projektu „Cellotronicum”, prezentowana podczas festiwalu Warszawska Jesień, uzyskała w roku 2006 nagrodę „Orfeusz”.

Andrzej Bauer jest założycielem Warszawskiej Grupy „Cellonet”. Współpracuje z wybitnymi twórcami, inspirując powstawanie utworów na wiolonczelę solo i media elektroniczne (projekt „Cellotronicum”). Wykłada w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina oraz w Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Coraz więcej czasu poświęca komponowaniu oraz improwizowaniu muzyki.

Krzysztof Bąkowski

Urodzony w Warszawie; kontynuuje rodzinne tradycje muzyczne. Na skrzypcach zaczął grać pod wpływem i kierunkiem ojca, wybitnego skrzypka i pedagoga. Studiował w warszawskiej Akademii Muzycznej im. F. Chopina oraz na Indiana University w Bloomington w USA m.in. u T. Wrońskiego i J. Gingolda. W 1990 wygrał Konkurs im. T. Wrońskiego na Skrzypce Solo w Warszawie. Krzysztof Bąkowski koncertował na festiwalach muzycznych m.in. w Louisville, Warszawie, Rotterdamie, Krakowie, Lerchenborgu, Poznaniu, Dusznikach-Zdroju, Odense, Mińsku, Arnhem, Katowicach, Wrocławiu, Gdańsku, Apeldoorn, Puebli, Łańcucie, Berlinie i Pekinie, oraz wykładał na klasach mistrzowskich w konserwatoriach w Pekinie i Rio de Janeiro. Występował z czołowymi polskimi orkiestrami – m.in. z NOSPR, Orkiestrą Sinfonia Varsovia i Orkiestrą Filharmonii Narodowej, pod batutą J. Kasprzyka, A. Wita, i J. Maksymiuka. Artysta jest ekspertem w dziedzinie muzyki współczesnej: ma na swoim koncie kilkadziesiąt prawykonań utworów polskich i światowych (m.in. H. M. Góreckiego i P. Szymanńskiego); wiele z nich jest jemu dedykowanych. Dokonał ponad pięćdziesięciu nagrań dla rozgłośni radiowych i telewizyjnych w Polsce, Niemczech, Danii i Holandii. Wśród nich znajdują się premierowe nagrania m.in. koncertów skrzypcowych R. Palestra i G. Bacewicz. Nagranie *Partity i Łańcucha II* W. Lutosławskiego z WOSPR pod dyrekcją A. Wita zarejestrowane na CD przez firmę NAXOS odniosło znaczący sukces pod względem ilości sprzedanych płyt oraz doskonałych recenzji. *Financial Times* z 4 września 2012 napisał: „Mutter's recording demonstrates how well Lutoslawski understood the violin's sound-colours, but Krzysztof Bakowski on Naxos is even more brilliant”. Płyta utrzymuje się już kolejny rok w sprzedaży na całym świecie, otrzymując nagrody i wyróżnienia, m.in. prestiżowe wyróżnienie

krytyków francuskich Diapason d'Or. Obecnie artysta chętnie uprawia kameralistykę; jest m.in. członkiem założonego przez Władysława Szpilmana słynnego Kwintetu Warszawskiego. Krzysztof Bąkowski jest profesorem UMFC oraz koncertmistrzem Orkiestry Filharmonii Narodowej.

Paweł Czarny

Urodził się w 1990. Naukę gry na skrzypcach rozpoczął w wieku 8 lat w Państwowej Szkole Muzycznej I i II stopnia im. M. Karłowicza w Mielcu pod kierunkiem K. Zollner. Po 3 latach w tejże szkole rozpoczął, w tej samej klasie, naukę gry na altówce. Od 2004 uczęszczał do Państwowej Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej II stopnia im. F. Chopina w Krakowie. W klasie altówek kształcił się pod kierunkiem M. Gizy-Piątek. Od października 2009 jest studentem UMFC w Warszawie w klasie P. Reicherta i K. Budnik-Gałązki. Uczestniczył w wielu kursach, konkursach i festiwalach: Warsztatach Muzycznych w Nowy Sączu, Międzynarodowym Kursie Muzyki Kameralnej „Musica Mundi” w Rixensart (Belgia), Europejskich Warsztatach Muzycznych w Kołobrzegu, Festiwalu Muzyki Kameralnej w Książu i Letniej Akademii Muzycznej w Żaganii. W 2005 wywalczył III miejsce (w grupie młodszej), a w 2007 – III miejsce i nagrodę specjalną za najlepsze wykonanie utworu obowiązkowego na Ogólnopolskim Konkursie Młodych Altowiolistów we Wrocławiu. Zajął też I miejsce na Międzynarodowym Konkursie Muzyki Kameralnej „Talents for Europe” w Dolnym Kubinie na Słowacji (2007), III miejsce na Międzynarodowym Konkursie Kwartetów Smyczkowych w Radomiu (2011) oraz II miejsce na VII Międzynarodowym Konkursie Muzycznym im. M. Spisaka (2013). Jest stypendystą Krajowego Funduszu na Rzecz Dzieci i stypendystą Ministra Kultury. W 2009, dzięki wygranej w konkursie, wziął udział w międzynarodowym przedsięwzięciu YouTube Symphony Orchestra – koncercie w Carnegie Hall w Nowym Jorku.

Katarzyna Denkiewicz

Skrzypaczka, altowiolistka, kameralistka. Laureatka wielu konkursów, zarówno solowych, jak i kameralnych. Uczestniczyła w prestiżowych kursach mistrzowskich oraz festiwalach muzycznych m.in. w Kanadzie, Niemczech oraz we Włoszech. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a także projektu „Młoda Polska Filharmonia”. Jako członek zespołu Szymanowski Piano Trio miała okazję pracować z wybitnymi muzykami w Polsce i zagranicą. Pasjonuje się muzyką dawną i wykonawstwem historycznym; wielokrotnie uczestniczyła w kursach z zakresu wykonawstwa muzyki dawnej. W ubiegłym roku artystka zagrała na festiwalu Musethica, którego wymiar społeczny jest jej szczególnie bliski. Obecnie Katarzyna Denkiewicz studiuje w klasie skrzypiec prof. Krzysztofa Bąkowskiego w Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina w Warszawie.

Ewa Dyrda

Urodziła się w 1992 w Tychach. Naukę gry na skrzypcach rozpoczęła w Szkole Muzycznej I st. im. F. Rybickiego w swoim rodzinnym mieście. Naukę kontynuowała w Szkole Muzycznej I i II st. im. St. Moniuszki w Bielsku-Białej. Obecnie jest studentką V roku w Uniwersytecie Muzycznym im. F. Chopina w Warszawie w klasie prof. K. Bąkowskiego. Uczestniczyła w wielu warsztatach o profilu kameralnym i orkiestrowym.

Aleksandra Golczyńska

Absolwentka Państwowej Podstawowej Szkoły Muzycznej im. F. Chopina przy ul. Namysłowskiej oraz Państwowej Szkoły Muzycznej II stopnia im. F. Chopina przy ul. Bednarskiej w Warszawie. Studentka tamtejszego Uniwersytetu Muzycznej im. F. Chopina w klasie prof. Krzysztofa Bąkowskiego.

Anna Kwiatkowska

jest absolwentką krakowskiej Akademii Muzycznej w klasie skrzypiec M. Szlezera. Pracowała pod kierunkiem M. Mellinger (Ensemble Recherche) i E. Kovacica. Czołowi kompozytorzy polscy młodego pokolenia dedykują jej swoje utwory, których jest pierwszym wykonawcą (m.in. W. Z. Zych, J. Szmytka, W. Blecharz, S. Wojciechowski). Koncertuje na festiwalach (Warszawska Jesień, Musica Polonica Nova, Musica Electronica NovaAudio Art, Instalacje, Poznańska Wiosna Muzyczna). Współorganizuje i prowadzi cykl warsztatów dla dzieci i młodzieży „Harmonie i hałasy” poświęcony nowej muzyce. Współpracuje z zespołem muzyki nowej musikFabrik z Kolonii, z którym brała udział m.in. w festiwalu Musikfest w Berlinie (*Hymnen* Karlheinz Stockhausena), w prawykonyaniu opery kameralnej *Nocturno* Georga Friedricha Haasa w Bonn oraz w koncercie muzyki przestrzennej w Jahrhunderthalle w Bochum.

Artur Rozmysłowicz

– prowadzący grupę altówek w Orkiestrze Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu, członek Lutosławski Quartet. Urodzony w Warszawie. Absolwent Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie w klasie altówki B. Sroczyńskiego. W latach 2004–2006 stypendysta Guildhall School of Music and Drama w Londynie w klasie mistrzowskiej prof. J. Glickmana. Uczestnik wielu kursów mistrzowskich m.in. w Łańcucie, Puebli (Meksyk), Londynie, Ottawie i Książu. Doskonalił swe umiejętności m.in. u P. Zukermana, M. Tree, S. Kamasy, S. Popowa oraz członków kwartetów smyczkowych Guarneri, Takács, Heine oraz Kwartetu Śląskiego.

Zapraszany na festiwale muzyczne, takie jak: Warszawska Jesień, Międzynarodowy Festiwal Kameralistyk Ensemble, Wratislavia Cantans, Festiwal Beethovenowski, Festiwal Witolda

Lutosławskiego „Łańcuch”, La Frentana, Jazztopad, Pacific Music Festival (Sapporo), Paxos International Music Festival (Grecja), festiwal Muzyka na Szczytach, Chopin i jego Europa, Muzyczne przestrzenie, Tansmania oraz Klara Festival w Brukseli. Jako kameralista występował również na festiwalach teatralnych, m.in. Edinburgh Festival Fringe, i SESC Belenzinho (São Paulo).

Współpracował z London Symphony Orchestra, National Basque Orchestra, Sinfonia Iuventus, Polską Orkiestrą Radiową, World Orchestra For Peace. Koncertował z wieloma wybitnymi dyrygentami, m.in.: J. Kasprzykiem, G. Chmurą, M. Tilsonem Thomasem, W. Gergiewem, C. Davisem, Y. Kreizbergiem. Występował w większości krajów Europy, Azji oraz obu Ameryk.

Krystyna Wiśniewska

urodziła się 3 stycznia 1996

w Warszawie. Naukę gry na wiolonczeli rozpoczęła w 2002 w Szkole Muzycznej im F. Chopina w Warszawie w klasie J. Świąs. Ukończyła naukę w klasie A. Orkisz w Ogólnokształcącej Szkole Muzycznej im. Z. Brzewskiego w Warszawie, a od 2014 studiuje w Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina w Warszawie w klasie A. Bauera. Jest laureatką ogólnopolskich konkursów: w Sochaczewie (I nagroda w 2005 i 2007), we Wrocławiu (III nagroda, 2007), Konkursie Wiłkomirskiego w Poznaniu (II i III nagroda, odpowiednio 2008 i 2010), Łomiankach (I nagroda w 2009, I miejsce i nagroda specjalna w 2011), Rybniku (II miejsce), na Turnieju Wiolonczelowym w Warszawie (I i III nagroda), konkursie wiolonczelowym w Radomiu (I nagroda), przesłuchaniach Centrum Edukacji Artystycznej (III nagroda), Konkursie Kaprysów na Morningside Music Bridge w Calgary (I nagroda, 2013), XI Płockim Konkursie Muzyki Współczesnej (wyróżnienie, 2013) IX Ogólnopolskim Forum Młodych Instrumentalistów im. Karola i Antoniego

Szafranków w Rybniku (I nagroda, 2013), 24. Międzynarodowym Konkursie Flame w Paryżu (I nagroda, 2013), VII Ogólnopolskim Konkursie im. W. Lutosławskiego dla Dzieci i Młodzieży w Warszawie (I nagroda, 2013), Międzynarodowym Konkursie im. J. Zarębskiego w Łomiankach w kategorii duetów (II nagroda, 2015). W 2014 została finalistką konkursu Młody Muzyk Roku, a rok później – półfinalistką XXII Międzynarodowego Konkursu im. J. Brahmsa w Pörtlach (Austria). Pracowała jako solistka i kameralistka z wieloma pedagogami na całym świecie, takimi jak A. Orkisz, C. Reichardt, T. Strahl, G. Popp, O. E. Ree, Ø. Birkeland, A. Zieliński, J. Shaw, J. Berger, A. Diaz, D. Hoebig, J. Kadz, Paul Katz, Na Mula, J. Perron, H. Jensen, Wei Yu i B. Kozia. W 2015 roku została wybrana do udziału w XII Międzynarodowym Festiwalu Kameralistyki im. Księżnej Daisy w Książu. Krystyna Wiśniewska była stypendystką Krajowego Funduszu na Rzecz Dzieci (2007-2014) oraz stypendystką burmistrza miasta Marki, Fundacji Vide Supra (2013-2014), Fundacji im. Teresy Sahakian (od 2013), Fundacji „Będę Kim Zechcę”, Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2013); otrzymała też stypendium Młoda Polska i stypendium m.st. Warszawy im. Jana Pawła II. Została zaangażowana do projektu Polish-Norwegian Academy of Music Young. Występowała z towarzyszeniem orkiestry smyczkowej w Łańcucie oraz w Filharmonii Podkarpackiej w Rzeszowie. Brała udział w Leopold Mozart Junior Academy wraz z czterema młodymi wiolonczelistami z Rosji, Katalonii, Japonii i Anglii. W V 2013 uczestniczyła w IX Rosyjsko-Polskim Festiwalu „Młodzieżowa Akademia Muzyki” w Państwowym Muzeum A. Puszkina (z towarzyszeniem R. Urasina oraz Orkiestry Symfonicznej Centrum P. Słobodkina w Moskwie pod dyrekcją I. Gajcina). W sezonie 2015-2016 uczestniczy w Akademii Sinfonia Varsovia.

Sobota 13 lutego 2016 19.00

Studio Koncertowe im. Witolda Lutosławskiego

ul. Z. Modzelewskiego 59

Witold Lutosławski (1913-1994)

Łańcuch II. Dialog na skrzypce i orkiestrę (1985) — 19'

Ad libitum

A battuta

Ad libitum

A battuta. Ad libitum. A battuta

III Symfonia (1983) — 28'

[przerwa]

Jan Krenz (*1926)

III Symfonia (2003) — 25'

Preludio. Elegia. Postludio

Dies irae

Canzona quasi cadenza

Finale: Purgatorio

Jakub Jakowicz - skrzypce

Tomasz Bińkowski - waltornia (partia solowa)

w III Symfonii Jana Krenza)

Orkiestra Sinfonia Varsovia
Jerzy Maksymiuk - dyrygent

Witold Lutosławski (1913-1994)

Łańcuch II. Dialog na skrzypce i orkiestrę (1985) — 19'

Łańcuch II, dookreślony w tytule jako dialog na skrzypce i orkiestrę, nie jest rozmową o niczym; przeciwnie – ton wiodących w niej skrzypiec jest od początku poważny, doniosły i pełen świętego zapału. Chociaż to skrzypce są na pierwszym planie, orkiestra stale im towarzyszy. Nawet w chwilach, gdy nie dobywa z siebie dźwięku, zdaje się słuchać uważnie skrzypcowych suplik i replik. Zdarza się, że potakuje ochoczo, przejmując od skrzypiec ich ton i budując z niego wspaniałe konstrukcje, równie chętnie jednak się z nimi spiera, pozostaje nieprzekonana i daje to do zrozumienia. Niekiedy jest to dla skrzypiec powodem introwertycznego wycofania, na które jest miejsce zwłaszcza we fragmentach *ad libitum*, częściej jednak staje się zarzewiem jeszcze gorętszej argumentacji. Ostatnie zdanie wypowiedziane wspólnie – porozumienie zostało osiągnięte.

Formalnie dialog ten rozgrywa się w czterech częściach, z których pierwsza i trzecia są swobodne – *ad libitum* – a druga i czwarta dyrygowane – a battuta (czwarta ma w środku fragment *ad libitum*). Kolejne myśli muzyczne zająkują się w formie łańcuchowej. W tym dialogu rozmówcy słuchają się uważnie, odgadując swoje intencje, nim jeszcze zostaną do końca wypowiedziane, a czasem niecierpliwie przerywają sobie, nie pozwalając na dokończenie myśli. Jednostka (solista) postawiona jest tu wobec zbiorowości (orkiestry) – to ona mówi jednak głosem bardziej zdecydowanym, to ona przekonuje do swoich racji.

Słuchając, stajemy się świadkami rozmowy, w której nie pada ani jedno słowo, a jednak rozumiemy, że to spotkanie dla obu stron ma charakter niezwykle doniosły.

Paweł Siechowicz

Witold Lutosławski

III Symfonia (1983) — 28'

III Symfonię Witolda Lutosławskiego, komponowaną w latach 1972-1983, pierwsi słuchacze związali z niepokojem stanu wojennego i okalających go wydarzeń. Sam Lutosławski nie wykluczał, że atmosfera tego czasu odbiła się na jego psychice, rzucając cień na rodzące się w jego głowie muzyczne myśli. Arcydzieło, stanowiące sumę doświadczeń kompozytorskich Lutosławskiego, cechuje niezwykła moc przyciągania. Raz schwytna, uwaga słuchacza trzymana jest przez kompozytora na wodzy do ostatniego dźwięku.

Symfonia atakuje słuchacza ostrzegawczą fanfara. Ta czterokrotna repetycja pojedynczego dźwięku powraca wielokrotnie, zawsze pozostawiając po sobie moment ciszy pełnej niepokoju; przywołując nas do stanu gotowości, jak rozdzierający spokój nocy dźwięk syreny alarmowej.

W odpowiedzi na ostrzeżenie, orkiestra nieśmiało i niepewnie dochodzi do głosu, zaczynając od fletów i schodząc stopniowo w dół. Kolejne ostrzeżenie spotyka się z taką samą reakcją. Dopiero za trzecim razem ostrzegawczy sygnał rozpoczyna właściwą akcję.

Poruszenie w podzielonych na dziewięć samodzielnych partii instrumentach smyczkowych przejmują po chwili instrumenty dęte i powiązane z nimi harfy. Rozpoczyna się rozmowa. Rozbrzmiewają kolejne kombinacje grup instrumentów – nie mówią jednak nigdy jednym głosem, zawsze przekrzykując się jedne przez drugie. Przez chwilę przysłuchujemy się intymnemu dialogowi klarnetów i fagotów, który będzie jeszcze powracał refrenicznie. Ostrzegawcza fanfara znów stawia uwagę na baczność. Po dwóch kolejnych epizodach nie dających emocjonalnego rozstrzygnięcia ostrzeżenie zostaje zwielokrotnione. Rozpoczyna się część druga, kulminacyjna.

Akcja nabiera tempa i ożywienia. Kulminacja budowana jest długo i cierpliwie, nie zostaje osiągnięta za pierwszym podejściem, ale dopiero w kolejnym. Zbiorowy, wspólny krzyk *tutti* przygotowywany jest pieczołowicie stopniowym zagęszczaniem faktury. Kolejne partie, kolejne instrumenty niespiesznie i jak gdyby z wahaniem dołączają się do rozbrzmiewających poprzedników. Orkiestrowy krzyk rozpada się w glissandowych jękach, pełnych przerażenia i skargi. Kulminacje nie prowadzą do triumfu, ale raczej przestraszą siłą własnego głosu.

Po rozpaczliwej próbie zjednoczenia wielu głosów we wspólnym wołaniu, smyczki podejmują wysiłek zespolenia swych działań. Melodia intonowana w unisonie szybko rozpada się jednak w mnogości niecierpliwych partii.

W ostatnich taktach dominuje intonowana przez rogi melodia – pełna wewnętrznego ciepła, którego wcześniej nie doświadczyliśmy. Nie możemy zapomnieć o wcześniejszym niepokojem, zostaje on jednak teraz przełamany tonem lirycznego śpiewu. Na koniec klamra formy zostaje domknięta – rozbrzmiewa ostrzegawczy sygnał. To przestroga, by nie zapomnieć.

Paweł Siechowicz

Jan Krenz (*1926)

III Symfonia (2003) — 25'

III Symfonia Jana Krenza łączy dwa nurty bodaj najważniejsze dla twórczości tego kompozytora – muzykę symfoniczną i tę, która – przez wybór tekstu, programu lub rodzaj ekspresji – wyraża ideę żałoby i powagę spraw ostatecznych. Na skrzyżowaniu obu nurtów powstały również: mistrzowska I Symfonia (1949), monumentalne Epitaphion (1990) i dramatyczna Elegia katyńska (2009) – echa wojennych przeżyć kompozytora i losów jego rodziny.

Posępny dramatyzm III Symfonii i tytuły jej części wskazują chyba na związek utworu z Boską komedią Dantego, a być może i z Symfonią dantejską Liszta oraz z X Symfonią Gustawa Mahlera. Mimo to utwór nie jest otwarciem programowym i nie wiąże się co do stylu z muzyką późnego romantyzmu. Najsilniejsze związki łączą go z Requiem Krenza, powstałym w 2007 roku; uważny słuchacz dopatry się też może pewnych zbieżności z XIV Symfonią Dymitra Szostakowicza.

Obsada Symfonii Krenza jest nietypowa – partytura przewiduje udział orkiestry smyczkowej z fortepianem, perkusją i dwiema harfami oraz koncertującą partię waltorni. Część I utworu (Preludio. Elegia. Postludio) rozpoczyna się od szeregu recytatywów rozdzielonych między waltornię i smyczki. Nagromadzone tu napięcie znajduje ujście w żywiołowej Elegii i rozładowuje się w statycznym Postludium. W drugim ogniwie Symfonii (Dies irae) dominuje „niekończąca się melodia” smyczków, a w trzecim – kantylena waltorni z towarzyszeniem harf i perkusji. Finał (Purgatorio) wysnuwa dalsze muzyczne konsekwencje z materiału części I; jedną z nich jest potężna kulminacja całego utworu.

Marcin Krajewski

Jakub Jakowicz

Gry na skrzypcach uczył się u swojego ojca K. Jakowicza, pod kierunkiem którego studiował w Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie. Był również ostatnim uczniem jednego z twórców polskiej szkoły skrzypcowej – T. Wrońskiego.

Koncertuje od 11 roku życia. Grał ze wszystkimi czołowymi polskimi orkiestrami. W 1998, na zaproszenie K. Pendereckiego,

wystąpił na festiwalu imienia kompozytora w Krakowie, wykonując jego Capriccio per violino e orchestra pod batutą J. Maksymiuka. W 2001 zadebiutował z Filharmonikami Monachijskimi pod dyrekcją P. Steinberga, wykonując I Koncert skrzypcowy K. Szymanowskiego. Od tego czasu występował jako solista z wieloma renomowanymi orkiestrami, m.in. z Orkiestrą Filharmonii Narodowej w Warszawie,

Orchestra del Maggio Musicale we Florencji, Filharmonią Czeską w Pradze, Orchestra di Santa Cecilia w Rzymie, Filharmonią Drezdeńską, Orchestre de la Suisse Romande w Genewie, Orquesta Nacional w Madrycie, Royal Stockholm Philharmonic, Orquestra Sinfónica do Estado de São Paulo i Concerto Köln. Współpracował z takimi dyrygentami jak P. Steinberg, J. Semkow, A. Wit, J. Maksymiuk, J. Kasprzyk, K. Kord, J. Krenz, Y.-P. Tortellier, E. Oue, M. Pijarowski, K. Penderecki, A. Duczmal, K. Karabits, M. Jurovski, M. Minkowski czy S. Solyom. W latach 2009 oraz 2011 na zaproszenie A. Wita artysta brał udział jako solista w tournée koncertowych Orkiestry Filharmonii Narodowej w Wielkiej Brytanii.

Jako kameralista J. Jakowicz od lat tworzy skrzypcowy duet z ojcem, Krzysztofem. Od 2000 roku gra z pianistą B. Bednarczykiem – wspólnie nagrali płyty Subito (Polskie Radio), Beethoven Violin Sonatas (Subito Records), oraz krążek z Partitą W. Lutosławskiego (CD Accord). Artysta występował ponadto z takimi muzykami jak H. Holliger, P. Gulda, J. K. Broja, M. Lethiec, A. M. Staśkiewicz, R. Kilius, K. Budnik-Gałązka, R. Groblewski, A. Levitan, U. Smith, D. Müller-Schott, A. Bauer, R. Kwiatkowski, M. Zdunik, K. Marianowski oraz Z. Plessev.

Od 2006 roku muzyk jest członkiem Zehetmair Quartett, zespołu stworzonego przez austriackiego skrzypka i dyrygenta Th. Zehetmaira. Kwartet ten przygotowuje zwykle jeden program koncertowy rocznie, większość utworów wykonując z pamięci. Płyta zespołu (ECM) z utworami B. Bartóka i P. Hindemitha otrzymała nagrodę Diapason d'Or de l'Année 2007.

J. Jakowicz w Zehetmair Quartett występował m.in. w Filharmonii Berlińskiej, Wigmore Hall w Londynie, Santory Hall w Tokio, Gulbenkian Center w Lizbonie, Konzerthaus w Wiedniu, Zankel Hall i Y Hall w Nowym Jorku,

a także na słynnych festiwalach muzycznych, m.in. w Schleswig-Holstein, Salzburgu, Lucernie, Aldeburgh czy Edynburgu. W 2014 roku zespół otrzymał prestiżową Nagrodę im. P. Hindemitha Miasta Hanau.

J. Jakowicz jest laureatem pierwszych nagród na konkursach skrzypcowych w Lublinie (1993), Wattleos we Francji (1995) i Takasaki w Japonii (1999). W 2001 roku został jednym z trzech zwycięzców Międzynarodowej Trybuny Młodych Wykonawców w Bratysławie, organizowanej pod auspicjami Europejskiej Unii Radiowej i Międzynarodowej Rady Muzyki UNESCO. W 2002 otrzymał nagrodę Fundacji Przyjaźni Polsko-Japońskiej dla najlepiej zapowiadającego się skrzypka młodej generacji. Jest także laureatem Paszportu „Polityki” za rok 2003. W 2007 został uhonorowany nagrodą „Orfeusz” podczas Festiwalu „Warszawska Jesień”.

Artysta nosi tytuł doktora sztuk muzycznych, od 2004 roku uczy gry skrzypcowej na Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina w Warszawie. Gra na instrumencie N.-F. Vuillaume'a dzięki uprzejmości A. Abada z Walencji.

Orkiestra Sinfonia Varsovia

W 1984 roku, na zaproszenie Waldemara Dąbrowskiego, dyrektora naczelnego Centrum Sztuki Studio im. St. I. Witkiewicza w Warszawie oraz Franciszka Wybrańczyka, dyrektora Polskiej Orkiestry Kameralnej, na występy w Polsce w charakterze solisty i dyrygenta przybył legendarny skrzypek Yehudi Menuhin. By sprostać wymaganiom repertuaru, orkiestra zaprosiła do współpracy wybitnych muzyków z całego kraju. Pierwsze koncerty zespołu dyrygowanego przez Menuhina spotkały się z entuzjastycznym przyjęciem publiczności i uznaniem krytyków, a Menuhin przyjął propozycję dyrekcyjną objęcia funkcji pierwszego gościnnego dyrygenta nowo powstałej orkiestry Sinfonia Varsovia.

Sinfonia Varsovia występuje w najbardziej prestiżowych salach koncertowych oraz na najważniejszych festiwalach, współpracując ze światowej sławy dyrygentami i solistami. Zespół zrealizował wiele nagrań płytowych, radiowych i telewizyjnych dyskografia liczy ponad 270 płyt uhonorowanych prestiżowymi nagrodami. W 1997 roku dyrektorem muzycznym, a w 2003 roku dyrektorem artystycznym orkiestry został K. Penderecki.

Organizatorem Orkiestry Sinfonia Varsovia jest Miasto Stołeczne Warszawa. W 2015 roku w obecności prezydenta m.st. Warszawy H. Gronkiewicz-Waltz, architekt Th. Pucher i dyrektor Orkiestry J. Marynowski podpisali umowę na projekt wykonania dokumentacji projektowej nowej sali koncertowej i zagospodarowania architektonicznego nieruchomości przy ul. Grochowskiej 272; miejsce to ma stać się siedzibą zespołu.

www.sinfoniavarsovia.org

Tomasz Bińkowski

Urodził się w 1969 roku w Łodzi. Naukę gry na instrumencie rozpoczął w klasie skrzypiec w Podstawowej Szkole Muzycznej. Edukację w zakresie gry na waltorni rozpoczął w Państwowym Liceum Muzycznym im. H. Wieniawskiego w Łodzi pod kierunkiem Cz. Szczukowskiej. Średnią szkołę ukończył w 1989 roku i w tym samym roku rozpoczął studia w Warszawskiej Akademii Muzycznej im. F. Chopina, w klasie J. Jezewskiego.

Już podczas studiów współpracował z wieloma warszawskimi orkiestrami i zespołami kameralnymi, m.in. Zespołem Kameralistów Polskich „Camerata Vistula”, Ensemble de Narol, Polską Orkiestrą Radiową oraz orkiestrą Sinfonietta Cracovia, z którą to orkiestrą współpracuje na stałe do dzisiaj. W 1992 rozpoczął pracę w orkiestrze Sinfonia Varsovia. Równolegle, od 1993, był pierwszym waltornistą w Warszawskiej Operze Kameralnej.

W okresie tym często współpracował i koncertował z Menuhin Festival Orchestra (pod dykcją Y. Menuhina), a także Penderecki Festival Orchestra (pod dykcją Krzysztofa Pendereckiego). W roku 1998, jako pierwszy waltornista, nawiązał stałą współpracę z międzynarodową orkiestrą Philharmonie der Nationen, prowadzoną przez Justusa Frantza.

Jest jednym z założycieli kwintetu instrumentów dętych blaszanych Chamber Brass oraz sekcji instrumentów dętych drewnianych Gruppo di Tempera. Obecnie jest pierwszym waltornistą-solistą Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie.

Jerzy Maksymiuk

urodził się w Grodnie. Jego studia muzyczne zwieńczyły trzy dyplomy: z fortepianu (klasa J. Lefeldta), kompozycji (klasa P. Perkowskiego) i dyrygentury (klasa B. Madeya).

Jest laureatem wielu konkursów muzycznych: Ogólnopolskiego Konkursu Pianistycznego im. Ignacego Jana Paderewskiego w Bydgoszczy (1961, I nagroda), Ogólnopolskiego Konkursu Improwizatorskiego w Katowicach (1962, I nagroda), Konkursu Kompozytorskiego im. Artura Malawskiego w Krakowie oraz Konkursu Kompozytorskiego im. Grzegorza Fitelberga w Katowicach. W latach 1970–72 był dyrygentem w Teatrze Wielkim w Warszawie.

W 1972 stanął na czele zespołu wyłonionego z Warszawskiej Opery Kameralnej, który, od 1973 pod nazwą Polska Orkiestra Kameralna, zyskał międzynarodowy rozgłos. Zespół ten w 1984 przekształcił się w orkiestrę Sinfonia Varsovia. W 1973 Jerzy Maksymiuk podjął współpracę z Wielką Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia, z którą odbył tournée m.in. po Austrii, a w 1974 i 1976 – po Stanach Zjednoczonych. W latach 1975–77 stał na jej czele jako pierwszy dyrygent i kierownik artystyczny.

Sukcesy odniesione podczas pierwszego tournée z Polską Orkiestrą Kameralną w 1977, zwłaszcza w Anglii, zaowocowały kontraktem na nagrania płytowe w firmie EMI i licznymi występami z orkiestrami brytyjskimi, m.in. z London Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, English Chamber Orchestra, Scottish Chamber Orchestra, BBC Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra. Występował również gościnnie z takimi orkiestrami jak: Israel Chamber Orchestra, Los Angeles Chamber Orchestra, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, Orchestre National de France, Sydney Symphony Orchestra, Calgary Symphony Orchestra, Buffalo Symphony Orchestra, Indianapolis Symphony Orchestra. W 1979 wystąpił z Polską Orkiestrą Kameralną w Carnegie Hall w Nowym Jorku, w 1981 odbył z nią kolejne wielkie tournée koncertowe po Japonii, Australii, Nowej Zelandii, Stanach Zjednoczonych i Niemczech. W latach 1983–93 stał na czele BBC Scottish Symphony Orchestra w Glasgow. Z zespołem tym koncertował także w Polsce – w Krakowie, Wrocławiu, Bydgoszczy i w Warszawie, również – dwukrotnie – na Festiwalu „Warszawska Jesień”.

W 1990 debiutował na koncertach BBC Proms w Royal Albert Hall w Londynie. Podjął też współpracę z English National Opera, z którą przygotował premiery *Don Giovanniego* Wolfganga Amadeusa Mozarta (w 1991) i *Zemsty nietoperza* Johanna Straussa (w 1993).

Jerzy Maksymiuk jest wybitnym promotorem muzyki współczesnej. Przez wiele lat współtworzył Festiwal „Warszawska Jesień”, jako członek Komisji Repertuarowej. Z jego inicjatywy powstało wiele utworów dla Polskiej Orkiestry Kameralnej.

Jego działalność w Wielkiej Brytanii, wysoko ceniona przez krytykę, przyniosła mu tytuły: w 1990 – doktora honoris causa

Strathclyde University w Glasgow i dwukrotnie laureata Gramophone Award: w 1993 – za *The Confession of Isobel Gowdie* J. MacMillana (EMI) oraz w 1995 – za *II i III Koncert fortepianowy* N. Medtnera (Hyperion). W 1993 otrzymał honorowy tytuł Conductor Laureate BBC Scottish Symphony Orchestra. W Polsce jego nagrania wielokrotnie otrzymywały Nagrodę Fryderyka: 1996 – za album nagrany z Polską Orkiestrą Kameralną, 2002 – za album „Fryderyk Chopin – Wydanie Narodowe”, 2003 – dwie nagrody w kategoriach: „Muzyka Współczesna” i „Najwybitniejsze Nagrania Muzyki Polskiej” za album z muzyką H. M. Góreckiego, 2004 – za album z muzyką W. Lutosławskiego.

Ponadto Jerzy Maksymiuk został uhonorowany m.in. Nagrodą Prezesa Rady Ministrów za twórczość dla dzieci i młodzieży (1971), Nagrodą Przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji (1976), Nagrodą Ministra Spraw Zagranicznych (1979), Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski (1998), Złotym Medalem „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis” (2005), Diamentową Batutą Polskiego Radia (2006) i Nagrodą Telewizji Polskiej „SuperWiktora” (2007).

Jest honorowym obywatelem Białegostoku.

Jerzy Maksymiuk to także kompozytor, twórca muzyki symfonicznej (*Epizody*, 1967; *Metafory*, 1970), koncertującej (*Koncert na dwoje skrzypiec*, 2006; *Muzyka na flet, harfę i orkiestrę*, 2008), oratoryjnej (*Oratorium oświęcimskie*, 1975; *Arbor vitae*, 2002/2006; *Norwidiana*, 2008), kameralnej (*Trio smyczkowe*, 1966; *A Lonely Star over Beer-Sheva*, 2010), scenicznej (balet *Metafrazy*, 1971), pieśni oraz ilustracji do filmów (*Kamienne tablice*, 1983; *Sanatorium pod Klepsydrą*, 1973).

Impreza towarzysząca

Koncerty dla dzieci z cyklu "Łańcuszek"

Sobota **13 lutego** 14.30 i 16.00

Sala Prób Orkiestry Sinfonia Varsovia

ul.Grochowska 282

Ptasie Plotki

W. Lutosławski

Pióreczko

Ptasie plotki

Spóźniony słowik

Wróbelek

C. Saint-Saens

Kukulka w głębi lasu z Karnawalu zwierząt

R. Strauss

Walc Odgłosy wiosny - fragment

P.I. Czajkowski

Taniec łabędzi z baletu Jezioro Łabędzie

H.I.F. Biber

Kura i kogut, Słowik

W. Lutosławski

Partita na skrzypce i fortepian - cz.2

Piosenka Kukulka

Adriana Wdziękońska - animacja

Justyna Stępień - sopran

Grzegorz Lalek - skrzypce

Jacek Dziołak - klarnet, klarnet basowy

Mirosław Feldgebel - fortepian

Tomasz Pokrzywiński - wiolonczela

Marcin Krajewski

Elżbiecie Markowskiej i Katarzynie Naliwajek-Mazurek

Geniusz i wspólnota. W kręgu Witolda Lutosławskiego

Nie dość mieć talent! Trzeba jeszcze mieć zezwolenie wasze, przyjaciele moi!

Nietzsche

Plan festiwalu „Łańcuch XIII” wyniknął z prostego zamiaru: zestawić wybrane kompozycje tak, by ujawniły się związki Witolda Lutosławskiego z kręgiem ludzi duchowo mu bliskich. Dodajmy do tego zestawu – choć wytłumaczyłyby się chyba sam – poniższe uwagi o Lutosławskim – geniuszu we wspólnocie.

Punkt wyjścia

Uwagi te należałoby zakotwiczyć w gruncie myślowo jak najsolidniejszym.

Wybieramy tu w pierwszym rzędzie pewne idee antropologiczne Artura Schopenhauera, dalece rozwinięte przez polskich myślicieli, Bogusława Wolniewicza¹ i Pawła Okołowskiego². Tak przygotowani, uzasadnimy pogląd, że związki geniusza ze wspólnotą zachodzą z powodów zasadniczych (wynikają z jej i jego natury), a tym, co je tworzy i umacnia, jest to, co – w sensie właściwym – wartościowe.

¹ B. Wolniewicz, *Z antropologii Schopenhauera*, [w:] tegoż, *Filozofia i wartości. Rozprawy i wypowiedzi. Z fragmentami pism Tadeusza Kotarbińskiego*, Wydział Filozofii i Socjologii UW, 1993, s. 101-19.

² P. Okołowski, *O geniuszu antropologicznym. Wariacje schopenhauerowskie*, [w:] *Skłonność metafizyczna. Bogusławowi Wolniewiczowi w darze*, red. M. Omyła, Wydział Filozofii i Socjologii UW, Warszawa 1997, s. 241-65.

Przyjmijmy, że grupę ludzi nazwiemy wspólnotą wtedy, gdy łączą ich istotne wartości, które wspólnie wyznają. Wartością istotną (wartością we właściwym sensie, a dalej krótko: wartością) jest przy tym nie to, co zaspokaja jakąś potrzebę bądź pragnienie i ma pewną cenę (*pretium*), lecz jest obdarzone godnością (*dignitas*) i budzi cześć³.

Jako geniusza określimy twórcę arcydzieła, a mianem geniuszu – tę cechę psychiczną dzięki której arcydzieło może zostać stworzone. Arcydziełem będzie tu każdy stan rzeczy, w którym odzwierciedlają się któreś z głównych rysów rzeczywistości⁴, to, „jak się rzeczy mają”.

Czytamy u Josepha Conrada (w przedmowie do *Murzyna z załogi „Narcyza”*, cytowanej często przez Lutosławskiego):

Sztukę [...] można określić jako wysiłek ducha, dążący do wymierzenia najwyższej sprawiedliwości widzialnemu światu przez wydobycie na jaw prawdy – wielorakiej i jedynej – ukrytej pod wszelakimi pozorami. Jest to usiłowanie, aby wykryć w kształcie prawdy, w jej barwach, w jej świetle, w jej cieniach – w zmienności materii i w przejawach życia – to, co jest podstawowe, co jest trwałe i zasadnicze; jedyne cechę, która wyjaśnia i przekonuje – rdzeń wszelkich zjawisk⁵.

III Symfonia

Odnieśmy tę ideę arcydzieła do najważniejszej chyba z partytur Lutosławskiego – do jego *III Symfonii* (1983).

Utwór nie zawiera tekstu słownego, ani jawnego programu. „Rdzeń wszelkich zjawisk” został tu uchwycony inaczej, dzięki możliwościom wyłącznie materiału dźwiękowego.

Narracja instrumentalna – pisze Karol Berger – nie należy [...] do muzyki programowej; nie ilustruje konkretnej opowieści. Zarazem jednak nie musi pozostawać całkowicie niepowiązana z pozamuzyczną sferą ludzkich spraw. Jej forma czasowa może wyrażać ogólny sens tego, „jak sprawy mają się do siebie”, jak życie dalej się potoczy⁶.

„Forma czasowa” *Symfonii*, jej „fabuła”, rysuje się klarownie: jest nią mozolne formowanie pewnej całości z rozproszonych elementów.

³ B. Wolniewicz, *Myśl Elzenberga*, [w:] tegoż, *Filozofia...*, op. cit., s. 69-94.

⁴ P. Okołowski, op. cit., s. 242.

⁵ J. Conrad, *Przedmowa*, [w:] tegoż, *Murzyn z załogi „Narcyza”. Opowiadanie o kasztelu*, tłum. J. Lemański, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/conrad-murzyn-z-zalogi-narcyza.html>. Dodajmy tu jeszcze myśl Paula Valéry'ego (tegoż, *Eupalinos, czyli Architekt*, tłum. J. Guze, „Res Facta” 1972, nr 6, s. 161-91): *Muzyka i Architektura każą nam myśleć o czym innym niż o nich samych; są na tym świecie niby pomniki innego; albo jak tu i ówdzie rozrzucone przykłady struktury i trwania – nie bytów wszakże lecz form i praw.*

⁶ K. Berger, „Ballada g-moll” op. 23 Chopina i rewolucja intelektualistów, tłum. A. Tenczyńska, „Zeszyty Literackie” 2010, nr 110, s. 55.

Inicjalny sygnał utworu (uderzenie dźwięku e, trzykrotnie powtórzone) dostarcza koniecznej energii. Gdy ta wyczerpuje się w chaotycznym ruchu (epizod I części wstępnej, nr. 3-10 partytury), sygnał zostaje ponowiony (nr 11). Dzieje się tak jeszcze dwukrotnie (nr. 11 i 19), impet reakcji słabnie jednak stopniowo: wartości rytmiczne w epizodach II i III wydłużają się (nr. 11-7 i 19-23), a cenna energia marnuje. Odmianę przynosi dopiero kolejny powrót sygnału – w rozpaczliwym zwielokrotnieniu (32 nuty!; nr 31). Odpowiada mu akcja o wielkim rozmachu, uformowana sonatowo – z dwoma tematami (motorycznym oraz kantylenowym, od nr. 32 i 37), rozległym niby-przetworzeniem (40-64) i repryzą o heroicznym wyrazie (65-76). Kulminację przerywa dysonansowe cięcie (nr 77). Cała z tak wielkim trudem wzniesiona budowla obraca się w gruzy. Chór smyczków (nr 81-3) ogaduje katastrofę, nawiązując do *Trois poèmes* (1963) Lutosławskiego: do „zamazanych” kwestii chóru mieszanego z III części cyklu i śpiewanych tam słów Henriego Michaux: *Je suis ta ruine (Jestem twoją ruiną)*. Pocieszenie przynosi teraz, po klęsce, szeroka melodia smyczków z dyskretnym kontrapunktem (nr 84-87), echo *III Symfonii g-moll* op. 42 (1930) Alberta Roussela. Chwilę później wygasa jednak i ten wątek; pozostaje tylko gadanina smyczków i drwiący chichot wspartej nimi blachy (nr 89-92).

Na tym kończy się „fabuła”, choć nie kończy *Symfonia*. Jej ostatni odcinek (od nr. 93) – epilog przy opuszczonej kurtynie – komentuje niedawne zdarzenia, wskazując, jak powinny były się zakończyć: szeroka melodia smyczków powraca tryumfalnie, podjęta najpierw przez róg a potem całą orkiestrę, czemu towarzyszą ozdobne kontrapunkty oraz akordy fortepianu z perkusją i harfą, naśladujące brzmienie dzwonów.

Morał *Symfonii* jest gorzki. Skrajnie uproszczając można by go wysłowić tak: W zwyczajnych warunkach ład wymaga nieustannych zabiegów, jedynie chaos nieodmiennie pleni się sam; dlatego, co dobre, wynika z wysiłku i woli – i ostatecznie wygrywa tylko w idealnym świecie.

Potraktujmy to wysłowienie odpowiednio. Brzmi ono – gdy je zestawić z partyturą – naiwnie, bo też i wypowiada z treści utworu to tylko, co daje się tu wypowiedzieć. Istota treść znajduje się w nutach, a jak jest złożona i jak mało banalna, ujawnić może tylko uważne słuchanie. Wyraża ją w pełni jedynie sam utwór, dlatego skomponowano go właśnie tak, nie inaczej⁷. Lutosławski wiedział to dobrze i unikał jak ognia wypowiedzi, w których rzeczywista treść jego muzyki (treść muzyczna, choć poza-dźwiękowa) byłaby jakkolwiek relacjonowana. Zapewne nie myślał też o niej

7 W podobnym duchu wypowiedział się Konstanty Regamey (tegoż, *Uwagi o uwagach w sprawie aleatoryzmu*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie K. Naliwajek-Mazurek, Universitas, Kraków s. 196): [...] po długich i żmudnych poszukiwaniach pewnego rozwiązania ma się nagle absolutną pewność, że to i tylko to jest tym, czego się po omacku szukało, i że właśnie tego nic zastąpić nie może.

wiele, wiedząc i to, że „rdzeń wszelkich zjawisk” sam odzwierciedli się muzyce, gdy tylko uformuje się ją odpowiednio.

[...] gdy się nie silimy, by wyrazić to, co niewyraźne – pisał inny geniusz – nic się nie zatracą. Niewyraźne jest bowiem wtedy – niewyraźnie – w wyrażonym zawarte!⁸

III Symfonia mówi coś o asymetrii chaosu i ładu w rzeczywistym świecie – i mówi trafnie, bo rzeczy tak właśnie się mają.

Etyka Czystej Formy

Odzwierciedlenie, o którym tu mowa, liczy się z artystycznych i poznawczych względów, ale ma także inny wymiar – dla tych uwag najważniejszy.

Czy muzyka – pytał Lutosławski – ma jakieś aspekty etyczne, jeśli nie operuje tekstem ani programem literackim? [...] Najbardziej abstrakcyjne dzieło muzyczne może być wyrazem czegoś bardziej ogólnego niż sama muzyka. Może być konstruktywne lub destruktywne, może być wyrazem chęci zadowolenia lub podrażnienia czy wręcz spowodowania cierpienia słuchacza. Może być w końcu wyrazem dążenia do porządku lub chaosu. [...] Dążenie do porządku w twórczości muzycznej jest wyrazem wiary w porządek wyższego rzędu, jaki leży u podstaw istniejącego świata. Instynkt prowadzi twórcę w kierunku porządku w samym tworzywie, jak i w ostatecznym wyniku pracy nad utworem⁹.

Autor tych słów (podobnie zresztą jak inni – ze Strawińskim na czele) dążył do wyrażenia „ładu w rzeczach”, a zatem stanu, który jest normą nie w naszym, ale w idealnym świecie (*III Symfonia* wyraża go nawet „podwójnie”, razem z porządkiem zjawisk odzwierciedlając też nieudaną próbę ich uporządkowania).

Utwór wewnętrznie uporządkowany – *ponad to, co jest, wynosi, co być powinno*. Ukazuje zatem – choć nie wprost – o co należy zabiegać, co chronić, czemu się poświęcać i tak wymierza *sprawiedliwość widzialnemu światu*¹⁰.

8 L. Wittgenstein, list do P. Engelmana z 9 IV 1917, [w:] P. Engelmann, *Letters from Ludwig Wittgenstein with a Memoir*, trans. L. Furtmüller, ed. B. MacGuinness, Blackwell, Oxford 1967, s. 84; przekład polski B. Wolniewicz [za:] tegoż, *O Traktacie*, [w:] L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przełożył i wstępem opatrzył B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. XXXVI.

9 W. Lutosławski, *Wystąpienie w czasie V Tygodnia Kultury Chrześcijańskiej w Krakowie (18 X 1984)*, [w:] tegoż, *O muzyce. Pisma i wypowiedzi*, oprac. Z. Skowron, Towarzystwo im. W. Lutosławskiego, słowo/obraz terytoria, 2011, s. 410-11.

10 Dlatego trudno się z Lutosławskim zgodzić, kiedy przeciwstawia estetyce Conrada zdanie własne. Czytamy: *Joseph Conrad powiedział [...] że zadaniem artysty jest oddanie sprawiedliwości widzialnemu światu. Jestem zdecydowanie przeciwny takiemu pogładowi. Sądzę, że widzialny świat, świat, w którym żyjemy, wyraża się bez trudu bez naszej pomocy. [...] Domeną sztuk jest świat idealny, świat naszych marzeń, pragnień, wizji doskonałości* (W. Lutosławski, *Życie i muzyka*, [w:] *O muzyce...*, op. cit., s. 27). Jak widać, kompozytor utożsamia „oddawanie światu sprawiedliwości” z jego wyrażaniem – choć przecież trudno o większą pomyłkę!

Bywa jednak, że relacja porządku do chaosu nie rysuje się jasno. Etyczna wartość utworów zdaje się w takich razach wątpliwa, nawet gdy pozostają w mocy ich artystyczne i poznawcze walory. Tak należy chyba rozumieć słowa Michała Bristigera, w których Lutosławskiego przeciwstawia Kagelowi:

[Twórczość] Kagela zawiera [...] przesłanie, które próbuje nam w bardzo systematyczny sposób zdeintegrować [...] spójny świat etyczny. [...] Z jednej strony mamy Kagela, a z drugiej na przykład Lutosławskiego [...] Jego twórczość staje się słyszalnym znakiem świata spójnego. Światy zdeintegrowane miewają swoje uroki estetyczne i nie chciałbym tu lansować przekonania, że należy je ograniczać. [...] Jedno mogę powiedzieć na pewno: trzeba wiedzieć, czy świat jest spójny, czy niespójny i dlaczego jest taki czy inny, bo inaczej [...] nie zamieszkujemy budowli kultury w sposób właściwy, a poczucie bezdomności, które staje się bardzo silne u współczesnych odbiorców sztuki, wzrasta¹¹.

Etyczny wymiar dzieł sztuki – taki, jakim chcemy go tutaj rozumieć – niewiele ma jednak wspólnego z moralistyką, z „ideowym zaangażowaniem”. Najtrafniej wyraził ten pogląd Vladimir Nabokov; powtórzmy więc za nim:

Opowiadanie [mowa o *Płaszczu* Gogola – M. K.] rozwija się w ten oto sposób: bełkot, bełkot, fala liryzmu, bełkot, fala liryzmu, bełkot, fantastyczny punkt kulminacyjny, bełkot, bełkot i powrót do chaosu, z którego wszystko powstało. Na tym wyjątkowo wysokim poziomie artyzmu literatury [i sztuki w ogóle – M. K.] nie interesuje oczywiście współczucie dla skrzywdzonych i poniżonych czy przeklinanie uprzywilejowanych. Odwołuje się ona do tajemniczej głębi duszy ludzkiej, gdzie cienie innych światów przesuwają się jak cienie bezimiennych, bezseleśnych statków¹².

Utwór prozatorski [i każdy inny – M. K.] istnieje dla mnie tylko o tyle, o ile daje mi coś, co bez ogródek nazwę rozkoszą estetyczną, czyli poczucie, że zdołałem jakoś, któregoś nawiązać łączność z odmiennymi stanami bytu, w których sztuka (ciekawość, czułość, dobroć, ekstaza) stanowi normę¹³.

Każde arcydzieło (w tym: wartościowe etycznie) jest, jak przyjęliśmy, wytworem geniuszu. Zakres pojęcia „geniusz” ograniczymy dla wygody, nazywając odtąd geniuszem jedynie twórcę arcydzieła wartościowego etycznie (a także – konsekwentnie – właściwość psychiczną, która umożliwia tworzenie takich arcydzieł).

Natury genialne tworzą arcydzieła i dążą ku wspólnotom z uwagi na właściwą sobie strukturę osobowości. Dlatego właśnie jej należy się teraz nasza uwaga.

11 M. Bristiger, *Dzieło artystyczne jest nie tylko darem, jest zadaniem. Z Michałem Bristigerem rozmawia Małgorzata Dziwulska*, [w:] *Transkrypcje. Pisma i przekłady, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010, s. 554.

12 V. Nabokov, *Nikołaj Gogol*, przełożył i postłowiem opatrzył L. Engelking, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA S. A., Warszawa 2012, s. 153.

13 V. Nabokov, *Vladimir Nabokov o książce pod tytułem „Lolita”*, [w:] tegoż, *Lolita*, tłum. M. Kłobukowski, Mediasat Poland Sp. z o. o., Kraków [bez daty], s. 313.

Struktura osobowości i charakter geniusza

Przyjmujemy tu za Pawłem Okołówskim¹⁴ trójpodział osobowości i rozróżniamy jako jej składowe – charakter, inteligencję i usposobienie. Usposobienie określa ten zakres rzeczywistości, który dana osobowość postrzega ze szczególną ostrością, w którym porusza swobodnie, jemu głównie poświęcając uwagę i zasoby pamięci. Charakter „wyznacza praktyczny stosunek człowieka do świata wartości”¹⁵, wskazując to, co powinno i godne, o co zatem należy zabiegać. Środki służące takim dążeniom pozwala wybrać inteligencja; od niej zależy skuteczność dążeń kierowanych przez charakter. Gdyby osobowość porównać do siły, to usposobienie, inteligencja oraz charakter byłyby odpowiednio jej kierunkiem, wartością i zwrotem.

Między kompozytorem i muzykologiem zachodzi różnica usposobienia. Uwaga ich obu nakierowana jest wprawdzie na muzykę, jednak pierwszy usposobiony jest artystycznie, a drugi – naukowo. Twórcę wybitnego różni od grafomana inteligencja. Odmiennie dobierają środki do swoich celów: decyzje pierwszego są trafne, drugiego – chybione¹⁶. Wreszcie zaś charakterem – o ile przyjąć uwagi Michała Bristigera – różniłby się od siebie Kagel i Lutosławski.

Inteligencja i usposobienie pozostają względem wartości etycznych całkiem neutralne. Nieobojętny na nie jest jedynie charakter, toteż nim zajmiemy się bliżej.

Rozróżniamy cztery składowe charakteru (pobudki etyczne)¹⁷: sprawiedliwość (S), egoizm (E), złośliwość (Z) i współczucie (W); sam charakter jest ich wypadkową. Egoizm każe powiększać własną korzyść, złośliwość – cudze cierpienie. Współczucie dąży, by było ono jak najmniejsze, a sprawiedliwość – by jak najmniejsza była krzywda, własna lub cudza, czyli suma krzywdy w świecie¹⁸. Współczucie i egoizm („wola życia”) to pobudki przyziemne, zawsze mające na względzie czyjś interes; dwie pozostałe („wola transcendentálna”) działają bezosobowo i bezinteresownie. (Egoizm – jak mówi Wolniewicz¹⁹ – jest cechą zwierzęcą, złośliwość – diabelską, współczucie – ludzką, a sprawiedliwość – boską.)

14 P. Okołowski, op. cit., s. 248–52.

15 B. Wolniewicz, *Z antropologii...*, op. cit., s. 104.

16 P. Okołowski, op. cit., s. 251.

17 B. Wolniewicz, *Z antropologii...*, op. cit., 108–11; P. Okołowski, op. cit., s. 252–3.

18 Wyjaśnienia wymagałyby wzajemny stosunek pojęć „krzywda”, „korzyść” i „cierpienie” – brakuje tu jednak na nie miejsca. Dla właściwego postawienia sprawy należałoby chyba utożsamić korzyść z brakiem szkody i skrzywdzając odpowiednio zakresy trzech kluczowych pojęć oraz dopełnienia tych zakresów (biorąc m. in. pod uwagę, że w ogólności pokrzywdzeni są zarazem cierpiący, lecz nie odwrotnie, gdyż niektórzy cierpiący cierpią za służenie). Uzyskane w ten sposób cztery kombinacje zakresów trzeba wtedy rozważyć odpowiednio do podziału doznań na własne i cudze. To dopiero pozwoliłoby zdać sobie dokładnie sprawę z różnic między składowymi charakteru.

19 B. Wolniewicz, *Z antropologii...*, op. cit., 117–8.

Układ pobudek etycznych w genialnym charakterze spełnia cztery warunki: bezinteresowności, szlachetności, trzeźwości oraz przewrotności²⁰.

Działanie geniusza jest bezinteresowne. Tworzy bez względu na czyjekolwiek (w tym: własne) cierpienie lub krzywdę, a strata lub zysk po stronie tej czy innej osoby nie ma tu pierwszorzędno znaczenia. Innymi słowy: „wola transcendentalna” dominuje nad „wolą życia” (w poglądowym zapisie: $S + Z > E + W$). *Do góry, do góry* – napominał artystę Gombrowicz – *leż bez wytchnienia, nie oglądając się za siebie, choćbyś kark miał skrócić, choćby tam, na szczycie, nie było nic prócz kamieni*²¹. Lutosławski przyznawał po prostu, lecz w podobnym duchu: [...] *najpilniejszym zadaniem było dla mnie powiedzenie tego, co chciałem powiedzieć*²².

Geniusz działa szlachetnie – sprawiedliwość góruje nad innymi, gdy je brać z osobna, pobudkami w strukturze jego charakteru ($S > Z$; $S > W$; $S > E$). Kto dąży do wyrównania krzywd, stara się tym samym sprawić, by było tak, jak być powinno i ma na względzie świat idealny. Genialny artysta daje temu światu wyraz w swojej sztuce. Nie jest jednak fantazją, tzn. nie traktuje wyobrażonych światów, jak gdyby były realne, lecz zachowuje należyty tu dystans. Dążenia naprawcze geniusza są więc jakoś przez jego charakter ograniczane, a odpowiada temu związek: $S < Z + E + W$. Geniusz jest trzeźwy.

Czwarta zależność wyraża przekonanie, że wiele wytworów geniuszu to dzieła prowokujące i „niewygodne” (przykładem ostatnie opusy Beethovena). Geniusz wszczyna niepokój – i robi tak bez względu na własny i cudzy interes. Przyjmujemy zatem, że $Z > E + W$. Przewrotność jest cechą geniuszu²³.

Z koniunkcji trzech ostatnich warunków wynika, że sprawiedliwość jest w charakterze genialnym współmierna ze złośliwością ($Z < S < 2Z$)²⁴. Ich wzajemne ścieranie, ma decydujący wpływ na postawę geniusza wobec wspólnoty (o czym dalej)²⁵. To ono wywołuje też u niego skłonność do rygoryzmu, łagodzącego konflikt pobudek etycznych. Bywa, że postronni widzą to tak:

20 Por. P. Okołowski, op. cit., 252-259.

21 W. Gombrowicz, *Dziennik 1957-1961*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 230.

22 *Lutosławski 1913-2013*, koncepcja albumu, wybór i opracowanie E. Markowska, Towarzystwo im. W. Lutosławskiego, Muzeum Historyczne m. st. Warszawy, Warszawa 2013, s. 31.

23 Bierzemy tu ciałę pod uwagę „dobrego” geniusza. Anty-geniusz – jego przeciwieństwo – nie jest szlachetny, ale nikczemny ($Z > S$; $Z > E$; $Z > W$), choć tak samo bezinteresowny, trzeźwy i przewrotny, dokładnie taki jak np. bohater Witkacowskiej *Sonaty Belzebuba* – Baleastadar.

24 Wielkości S , Z , E i W możemy sobie wyobrazić jako nieujemne liczby rzeczywiste. Z warunku przewrotności mamy: $Z > E + W$, czyli: $-Z < -E - W$, a z założenia o trzeźwości geniusza: $S < Z + E + W$. Po dodaniu stronami dwóch ostatnich nierówności dostajemy: $S - Z < Z$, czyli: $S < 2Z$. Uwzględnienie faktu, że geniusz jest szlachetny, daje nierówność trójstronną: $Z < S < 2Z$.

25 Udział sprawiedliwości w charakterze anty-geniusza jest na tyle niewielki, że nie dochodzi w nim do podobnego starcia. Osobowość anty-genialna jest etycznie bezkonfliktowa.

Niewylewny, oszczędny i dbający o formę – pisał o Lutosławskim Zygmunt Mycielski – wydaje się nieco suchy w swoim rozsądku. Wielu go krytykuje, ale te zarzuty o brak bezpośredniości uważam raczej za komplement dla niego, zwłaszcza tu, w naszym rozrzedzonym, nieporządnym kraju, wśród ludzi, którzy pustkę i niedouczenie pokrywają wylewnością i brakiem precyzji, mającym świadczyć o jakichś talentach. Lutosławski tego nie lubi. Lubi wszystko docisnąć, lubi precyzję myślenia i wyrażania tych myśli. Jak w nutach, gdzie nie znosi rozgardiaszu²⁶.

Zagrożenie moralnej równowagi geniusza przewagą „woli życia” nad „wolą transcendentalną” (przy niewątpliwej prawości charakteru) sygnalizują słowa, które Stefan Jarociński przesłał Lutosławskiemu w liście z 14 XI 1948:

Kiedy się obcuje z Tobą, doznaje się uczucia pokory nie tylko w stosunku do Ciebie jako artysty, ale i w stosunku do Ciebie jako człowieka. Te dwie strony natury mogą iść z sobą w parze tylko w osobniku genialnym i to pod warunkiem, że są w równowadze. [...] Ale istnieje w Twojej naturze niebezpieczeństwo: że człowiek może wziąć górę nad artystą, bo jest w Tobie taka skłonność i nie zawsze umiesz się jej przeciwstawić²⁷.

Wspólnota

Dyscyplina wprowadza do działań geniusza to, czego nie może zapewnić im jego charakter: równowagę. Musi zatem pochodzić z zewnątrz, a jej źródłem mogą być jedynie charaktery innych ludzi. Kiedy – zorientowane tak samo względem tych samych wartości – tworzą one wspólnotę, potrafią też nadać geniuszowi kierunek duchowy. Zmniejsza się dzięki temu chwiejność jego działań wynikła z rozbieżności pobudek. Paweł Okołowski pisze:

Rygorystyczne zasady życia, o ile ktoś je przyjmie, temperują charakter, dostarczając mu dzięki pamięci stałych i potężnych motywów wewnętrznych. Blokują one w jakimś stopniu złośliwość i egoizm, a stymulują dobrą wolę, czyli wolę tworzenia dobra. [...] o ile tkwimy w miernej wspólnocie, nic z geniusza nie będzie. Bez dobrego wychowania, nauczyciela, autorytetu, a przy wielkim talencie, mamy do czynienia jedynie z szaleńcem²⁸.

Ciążenie geniusza ku wspólnocie bierze się z jego charakteru, łączącego bezinteresowność, szlachetność, przewrotność i trzeźwość. Ten sam charakter – gdy idzie w parze z odpowiednią inteligencją i usposobieniem – umożliwia tworzenie arcydzieł wartościowych etycznie. Utwory Witolda Lutosławskiego – *III Symfonia*, a w dużym

26 Z. Mycielski, *Dziennik 1950-1959*, red. Z. Mycielska-Golik, Iskry, Warszawa 1999, s. 177.

27 *Lutosławski...*, op. cit., s. 184.

28 P. Okołowski, op. cit., s. 262.

stopniu także i inne²⁹ – głoszą przewagę ofensywnego, by tak rzec, chaosu nad stale biernym porządkiem. Wobec tej gorzkiej prawdy afirmują jednak zawsze porządek, a przez to i cnoty potrzebne zwłaszcza wtedy, gdy walczy się po stronie słabszego: pomysłowość, wierność, poświęcenie i odwagę. Również więc trzon duchowy wspólnoty, mającej je za wartości istotne, znajduje przez to u Lutosławskiego swój wyraz.

Krąg Lutosławskiego

Przywiązanie kompozytora do kręgu bliskich mu ludzi dokumentują znakomite książki Grzegorza Michalskiego³⁰ i Elżbiety Markowskiej³¹. Teoretyczny komentarz do ich treści powiedziałby znacznie mniej niż ona sama – niech więc, przynajmniej w tym miejscu, ustąpi surowym świadectwom. Wybierzmy z nich dwa – rezygnując już z dopowiedzeń, zupełnie w tym przypadku zbędnych.

Ja bym nigdy nie spodziewał się – mówił Andrzej Wajda – widzieć Witolda Lutosławskiego siedzącego w kościele św. Stanisława i czuwającego w nocy, kiedy doszła do nas wiadomość, że zamordowano księdza Popiełuszkę. Całą tę noc Witold przesiedział w tym kościele wśród tłumu zupełnie obcych ludzi. Widocznie uważał, że – niezależnie od tego, jakie są jego artystyczne przekonania, jakie są jego kryteria i jego dyscyplina artystyczna – są takie chwile w życiu polskiego artysty, w których trzeba się znaleźć właśnie w miejscu, gdzie znajdują się inni, którzy wcale nie muszą być słuchaczami jego muzyki³².

[...] to był ktoś taki – wspominał kompozytora Ryszard Kapuściński – kogo się chciało zapraszać, mieć w swoim otoczeniu, bo się wiedziało, że on nie tylko podnosi rangę otoczenia, ale że będzie kompanem wnoszącym dużo światła, pogody i równowagi. To był ktoś, kogo się chciało mieć przy sobie. Wiadomo było, że w jakichś tarapatkach zawsze by pomógł. Potrafił przejąć się czyjąś biedą, nieszczęściem. Kiedy się czasem mówi, że ludzie dzielą się na dobrych i złych, to on należał zdecydowanie do tych pierwszych³³.

29 Przykładem choćby *Koncert wiolonczelowy* (1970).

30 G. Michalski, *Lutosławski w pamięci. Dwadzieścia rozmów o kompozytorze*, Towarzystwo im. W. Lutosławskiego, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.

31 *Lutosławski...*, op. cit.

32 G. Michalski, op. cit., s. 231.

33 Tamże, s. 150-1.

O Festiwalu

Potrzeba łączności ze wspólnotą jest taka, jak sam charakter i zdolność tworzenia arcydzieł – wrodzona i trwałe³⁴. Trudno więc nie dowierzać Lutosławskiemu, gdy mówi: *Żarliwe pragnienie łączności z ludźmi poprzez sztukę – stale mi towarzyszy*³⁵.

W głównym nurcie „Łańcucha XIII” znajdują się właśnie te kompozycje, które z pewnych względów – poprzez autorstwo, treść muzyczną i pozamuzyczną, dedykację lub okoliczności powstania – wiążą się z kręgiem Witolda Lutosławskiego. Program Festiwalu przypomina zatem o wyjątkowym porozumieniu, jakie łączyło kompozytora ze Stefanem Jarocińskim i Janem Krenzem; o jego podziwieniu dla wirtuozerii wykonawczej Krenza, Anne-Sophie Mutter i Mścisława Rostropowicza; o przyjaźni z Konstantym Regameyem i współpracy z Andrzejem Panufnikiem; o bliskiej Lutosławskiemu osobowości twórczej Henriego Dutilleux i – dalekiej tylko z pozoru – postawie György Ligetiego; przypomina o tym wreszcie, jak wiele zawdzięczał Brahmsowi i Bartókowi, których wybrał sobie na patronów.

Szczególnie ważne w myślowym porządku „Łańcucha” jest wykonanie *III Symfonii*. To przecież w niej – jak chcieliśmy pokazać – geniusz Lutosławskiego wyraża z osobliwą siłą wartości istotne dla swojej wspólnoty.

Zdumiewający urok tej muzyki nie byłby może tak cenny, gdyby nie gorzkie przesłanie. Tym, których miałoby ono zasmucać, przepiszmy – z myślą nie tylko o *Symfonii* czy o Festiwalu:

W tej muzyce pełnej dyskrekcji i godności żadne ucho nie dosłucha się fałszu, także moralnego. [...] Jego muzyka jest czysta – jak „tży biedaka”, jak *Liryki lozańskie*. Czysta w takim sensie, w jakim czysta była muzyka Mozarta, to znaczy muzyka będąca samą radością, „iskrą bogów”, co w przypadku Lutosławskiego znaczy: pocieszeniem³⁶.

34 B. Wolniewicz, *Z antropologii...*, op. cit., s. 107-108.

35 W. Jamrozak, *Rozmowa z Witoldem Lutosławskim*, „Nurt” 1976, nr 1.

36 K. Karasek, *Twarz muzyki. W 75. rocznicę urodzin Witolda Lutosławskiego*, [za:] *Lutosławski...*, op. cit., s. 201.

Organizatorzy i partnerzy:

Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego
Instytut Muzyki i Tańca
Program 2 Polskiego Radia
Filharmonia Narodowa

Koncepcja tematyczna festiwalu: Marcin Krajewski

Koncepcja programowa koncertów:

31.01 Marcin Krajewski

06.02 Maciej Grzybowski, Marcin Krajewski

07.02 Marcin Krajewski

11.02 Andrzej Bauer

13.02 Jerzy Maksymiuk

Prezes Towarzystwa im. Witolda Lutosławskiego: Elżbieta Markowska

Koordynatorzy festiwalu: Grażyna Teodorowicz, Aleksandra Braumańska

Redakcja książki programowej: Marcin Krajewski, Krzysztof Teodorowicz

Autorzy not w książce programowej: Andrzej Bauer, Beata Bolesławska-Lewandowska,

Karolina Kolinek-Siechowicz, Marcin Krajewski, Katarzyna Naliwajek-Mazurek,

Paweł Siechowicz, Sławomir Wieczorek

Projekt skład i łamanie: LAVENTURA Maciej Sawicki

Druk: SINDRUK

Zdjęcie na okładce: Jan Styczyński

www.lutoslawski.org.pl

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

Organizatorzy dziękują Archiwum i Centrum Badawczemu Muzyki XX i XXI Wieku
Fundacji Paula Sachera w Bazylei (Archiv- und Forschungszentrum für die Musik
des 20. und 21. Jahrhunderts, Paul-Sacher-Stiftung, Basel) za udostępnienie rękopisu
Interludiów na obój i fagot Witolda Lutosławskiego, a także spadkobiercom kompozytora,
Gabrieli i Marcinowi Bogusławskim, za zgodę na wykonanie tych utworów.

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

Towarzystwo im. WITOLDA LUTOŚLAWSKIEGO
the WITOLD LUTOŚLAWSKI society

instytut muzyki i tańca




Projekt współfinansuje m.st. Warszawa



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

INSTITUT
FRANÇAIS
POLOGNE

www.lutoslawski.org.pl