

ŁAŃCUCH XVII

25.01-8.02 2020
WARSZAWA

FESTIWAL
WITOLDA
LUTOŚLAWSKIEGO



FESTIWAL WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO **ŁAŃCUCH**
25.01-8.02 2020 **XVII**
WARSZAWA

Ważność zjawisk bywa pojmowana rozmaicie, szacowana wedle różnych miar. Także według miary, którą wskazał mimochodem pewien sławny autor, czuły na hierarchię spraw, również muzycznych: „Jeżeli mówimy, że coś jest «ważne», nie oznacza to nic innego, jak bogactwo powiązań”. Komuś, kto w ten sposób myśli o zjawiskach sztuki, bliską będzie chyba skromna idea „Łańcucha”, festiwalu oddanego – już na stałe, choć nie na wyłączność – autorowi *Mi-parti*.

Rezygnacja z wyłączności uwydatnia bowiem wagę sprawy głównej. Ważność bierze się z bogactwa związków. Miejsce, które Witold Lutosławski ma w muzycznym świecie, jest mu przypisane również i na Festiwalu. Jego styl i myśl stanowią punkt przecięcia rozmaitych linii, łączą inne style i osobowości twórcze, pozwalają przeczuć ich ukrytą jedność.

Plan „Łańcucha” nie jest wobec tego całkiem przypadkowy: proponuje określoną kompozycję wątków, powinowactw i pokrewieństw. Myśl o barwie i harmonii jako elementach połączonych i nawzajem się przenikających, tak istotna u Lutosławskiego, przywołuje tutaj bliską konstelację Chopin–Debussy, ale także Messiaenowskie tęcze współbrzmień i kolorystyczny strukturalizm dzieł Weberna. *Łańcuch II* i *Koncert podwójny* eksponują połączenie ścisłej kantyleny z fantazyjnym ornamentem w sposób spójny i na równych prawach; połączenie to prowadzi

ponad granicami epok do romantyzmu (Chopin), klasycyzmu (Mozart) i do sonat klawiszowych Scarlattiiego. Osobliwy ton *Koncertu i Łańcucha II* – ton liryczno-groteskowy – łączy obie kompozycje z Prokofiewem (op. 19). Idea dramatu czysto instrumentalnego oraz wielkiej formy wiąże z Lutosławskim (*Kwartet i Symfonia Wielką fugę* op. 133 i *Sonatę* op. 109 Beethovena. W tej domenie ma też swoje miejsce Krzysztof Penderecki. Nowe zestawienia odwracają nieraz perspektywę z góry ustaloną. Jest możliwe, że sąsiedztwo Penderecki–Lutosławski uwypukliło to, co w ich twórczości sytuuje się na dalszym planie: u pierwszego – logikę interwałową i finezję faktur, u drugiego – zmysł sonorystyczny i jaskrawość barw. Przesunięcia takie mieszczą się w naturze Festiwalu; jako wynik oddziaływań stylistycznych są też w pełni uprawnione, choć nie zawsze można je przewidzieć.

Sposób, w jaki kompozycje modulują nawzajem swój sens, daje poznać ich żywotne siły. Stawką w grze skojarzeń repertuarowych jest więc ostatecznie pewne głębsze doświadczenie i przeżycie. Jeśli zaistnieje, cel naszego Festiwalu będzie osiągnięty.

Organizatorzy

ŁAŃCUCH
XVII

25.01

SOBOTA 25.01.2020 19.00

STUDIO KONCERTOWE POLSKIEGO RADIA
IM. WITOLDA LUTOŚLAWSKIEGO
UL. Z. MODZELEWSKIEGO 59

CHARLES IVES (1874–1954)

The Unanswered Question
na orkiestrę (1908/1935) 7'

KRZYSZTOF PENDERECKI (*1933)

I Symfonia (1973) 31'

Arché I

Dynamis I

Dynamis II

Arché II

[PRZERWA]

WITOLD LUTOŚLAWSKI (1913–1994)

II Symfonia (1967) 32'

Hésitant

Direct

**Narodowa Orkiestra Symfoniczna
Polskiego Radia w Katowicach**
Paolo Bortolameolli dyrygent

ŁAŃCUCH
XVII

Koncert otwierający festiwal w nieoczywisty sposób łączy trzy pozornie dość odległe od siebie utwory, które jednak w tym zestawieniu ujawniają zaskakująco bliskie cechy myślenia kompozytorskiego – abstrakcjonizm poparty egzystencjalnym namysłem i konstrukcjonizm formalny.

Zaledwie kilkuminutowy utwór *The Unanswered Question* to wizjonerski traktat muzyczno-filozoficzny – skrajnie klarowny, a jednocześnie opalizujący odwołaniami symbolicznymi. Szczególna koncepcja Ivesa (1874–1954) polega na wyrazistym przeciwstawieniu trzech odrębnych warstw instrumentalnych, które nie tylko są prowadzone w różnych tempach, ale mają też być dla siebie nawzajem niewidoczne (stąd smyczki grają poza sceną). Idea ta wyrasta z założeń programowych opisanych przez kompozytora. Powolnie ewoluujące, wyciszone, eufoniczne akordy smyczków, powtarzające swój zapętlony quasi-hymniczny i nieomal statyczny, pozornie niezmienny przebieg reprezentują „Ciszę druidów, którzy niczego nie wiedzą, nie widzą i nie słyszą”. Na tym tle pojawia się solo trąbki, z uporem zadającej to samo „odwieczne pytanie egzystencjalne”. Odpowiedź na nie próbuje znaleźć grupa „bojowych odpowiadających” – kwartet instrumentów dętych drewnianych. Siedem kolejnych prób robi wrażenie nerwowej improwizacji, za każdym razem coraz bardziej dysonującej i nieskładnej. Jedyne, co ostatecznie „bojowcom” pozostaje, to kpiny z owego wielkiego Pytania. Trąbka zadaje je po raz ostatni – tym razem odpowiedzią jest milczenie. W ten sposób na placu boju pozostają „cisze druidów” w swej „niczym niezakłóconej samotności”. Trudno nie dostrzec ironii w tak opisanym obrazie warstwy kapłanów, których władza (w kulturze celtyckiej) obejmowała zarówno teraźniejszość duchowości i spraw pragmatycznych (sądownictwo), jak i przyszłość (autorytet wróżebny). Statyka tradycji, która siłą powtarzalności rytuału potrafi uciszyć wszelkie pytania? Zakończenie całości akordem G-dur interpretuje się właśnie jako wieczność wygrywającą z rozpaczliwymi i nieskutecznymi wysiłkami ludzkości. Tłem tej wizji kompozytora był (zgodnie z tezą wybitnego znawcy spuścizny Ivesa, Wayne’a Shirley’a) poemat *The Sphinx* transcendentalisty Ralpa Waldo Emersona z 1847 roku. W tym spotkaniu-rozmowie poety ze sfinksiem padają hieroglificzne słowa, skierowane do człowieka: „to ty jesteś pytaniem bez odpowiedzi”, „każda odpowiedź jest kłamstwem”, „pytaj dalej, przyobleczona wieczności, / Czas to

odpowieź fałszywa". („Thou art the unanswered question; / Couldst see they proper eye, / Alway it asketh, asketh; / And each answer is a lie. / So take thy quest through nature, / It through thousand natures ply; / Ask on, thou clothed eternity; / Time is the false reply.”)

The Unanswered Question, zostało pierwotnie pomyślane przez Charlesa Ivesa jako część *Dwóch kontemplacji* (1908), wraz z drugim nowatorskim utworem: *Central Park in the Dark*. Znacznie później, w latach 1930–35, Ives wprowadził zmiany do partytury, dodając 13-taktowy wstęp, a także więcej dysonansów w partiach instrumentów dętych drewnianych oraz wskazówek dynamicznych i artykulacyjnych. Motyw pytania zadawanego przez trąbkę, w pierwotnej wersji kończący się tym samym dźwiękiem, od którego się zaczynał, w ostatecznej wersji pozostaje nierozwiązany. Podobnie jak wiele innych dzieł tego kompozytora-wizjonera, znacznie wyprzedzającego swoją epokę, wykonano je – tak jak *Central Park in the Dark* – po raz pierwszy dopiero w roku 1946 przy udziale studentów nowojorskiej Juilliard School.

I Symfonia na wielką orkiestrę (1972–73) Krzysztofa Pendereckiego stanowi zgodnie ze słowami samego kompozytora sumę jego doświadczeń jako twórcy awangardowego: „Moja *I Symfonia* powstała w roku 1973, gdy miałem 40 lat. Jest to czas przekraczania smugi cienia. Podjąłem wtedy próbę podsumowania moich dwudziestoletnich doświadczeń muzycznych – czasu awangardowych, radykalnych poszukiwań. [...] Cztery symetryczne części: *Arche I*, *Dynamis I*, *Dynamis II*, *Arche II* – świadczyły o chęci zbudowania świata od nowa. Wielka destrukcja – zgodnie z logiką awangardowości – oznaczała jednocześnie pragnienie nowej kosmogonii” (K. Penderecki, *Labirynt czasu*, 1997). Sam postrzegał też ten utwór jako naturalne zamknięcie dotychczasowego rozwoju swego stylu kompozytorskiego, polegającego na tworzeniu nowych typów faktur i dramaturgii formalnej z sonorystycznych brzmień uzyskiwanych dzięki nowatorskim sposobom wydobywania dźwięku, przy odrzuceniu wszelkich tradycyjnie używanych elementów, jak melodia i harmonia. Pierwszy raz *Symfonia* (zamówiona przez Perkins Engines, angielski koncern produkujący silniki wysokoprężne na koncert z serii z *Annual Industrial Concerts*) została wykonana w 1973 roku w katedrze w Peterborough, przez London Symphony Orchestra pod dyktando kompozytora, a następnie na „Warszawskiej Jesieni” pod dyktando Witolda Rowickiego.

Krzysztof Droba, wielki znawca twórczości Pendereckiego, napisał w swoim eseju, iż *I Symfonia* wyznacza zarazem „kres sonorystycznej kosmogonii”, w której nowy świat muzyki był tworzony całkowicie na nowo. Futurystyczne płaszczyzny są – jak się okazuje w przebiegu utworu – wsparte na potężnych wspornikach konstrukcyjnych o charakterze tonalnych centrów:

Można zatem *Symfonii* słuchać t o n a l n i e i w wyróżnionych w niej dźwiękach „a” i „c” szukać punktów oporu, swoistych pręseł tonalnych, na których wspiera się półgodzinna akcja muzyczna. Można słuchać k l a s y c z n i e, śledząc symetrię formy, gdzie części skrajne układają się w relację ekspozycji (*Arche I*) i repriży (*Arche II*), a rozbudowane części środkowe (*Dynamis I*, *Dynamis II*), są obszerną przestrzenią przetworzeniową. Ale można wciąż jeszcze słuchać *Pierwszej s o n o r y s t y c z n i e*, jako muzyki zrodzonej ze strzelania z bata. Otóż ten strzał z bata, to impuls, znak dla muzyki, by pognała przez wertepy faktur, przez sonorystyczne góry i doliny, obiegła kawał świata i na koniec, wyhasana, wróciła do domu. Najbardziej lubię *Pierwszą* Pendereckiego tak właśnie słuchaną. [...] W zakończeniu utworu następuje odwołanie do jego początku: kontrabasy powtarzają siedem razy dźwięk A (*Arché I* rozpoczęło się siedmioma „strzałami” z bata).

Podobnie jak w przypadku Ivesa abstrakcyjna koncepcja spleta się z myśleniem filozoficznym – *Arché* i *Dynamis* to imiona aniołów oglądanych przez kompozytora na mozaikowych sklepieniach jednej z bazylik Rawenny...

II Symfonię (1965–67) Lutosławski skomponował na zamówienie hamburskiego radia Norddeutscher Rundfunk, przy czym najpierw powstała jej część druga – *Direct*, wykonana w Hamburgu w 1966 roku pod dyktando Pierre’a Bouleza. W całości symfonia zabrzmiała po raz pierwszy w 1967 roku w Katowicach – sam kompozytor dyrygował wówczas Wielką Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia. Rok później nagranie to otrzymało pierwszą lokatę na paryskiej Trybunie Kompozytorów organizowanej przez Międzynarodową Radę Muzyczną przy UNESCO. Od *I Symfonii* (1941–47) upłynęły dwie dekady, które są jak lata świetlne w rozwoju techniki kompozytora. Lutosławski podkreślał, że forma tego utworu „nie ma nic wspólnego z klasyczną, romantyczną czy neoklasyką symfonią”, a jednak „wybór tego staromodnego tytułu [...] nie jest z pewnością czystą fantazją”, gdyż – choć *II Symfonia* nie jest utrzymana w klasycznej formie sonatowej – pozostaje prawdziwą symfonią. Wynika to z pojmowania przez kompozytora istoty wielkiej formy muzycznej jako

zestawu relacji pomiędzy poszczególnymi odcinkami utworu i w obrębie całej formy, co ma pozwalać słuchaczowi na postrzeganie całości jako pojedynczego doświadczenia, a nie jedynie jako sekwencji zjawisk dźwiękowych, zawierających pewne pomysły muzyczne. W swoim błyskotliwym eseju napisanym przed wykonaniem *II Symfonii* w Katowicach w 1967 roku (można go przeczytać w pismach kompozytora wydanych pod redakcją Zbigniewa Skowrona przez Towarzystwo im. W. Lutosławskiego, „O muzyce”, 2011) Lutosławski klarownie wyjaśnił jej konstrukcję, stwierdzając zarazem prowokacyjnie, że jest to tylko jej zewnętrzna strona, „fasada, za którą kryje się – jak w każdym utworze – prawdziwe jego życie. Niewątpliwie ono to właśnie jest ważniejszą, istotniejszą częścią utworu muzycznego. Co mógłbym o tym wewnętrznym życiu powiedzieć? Czym ono jest? Czy ma coś wyrażać? Na szczęście na ten temat nie mogę mieć nic do powiedzenia”. Zakomunikowanie tej istoty jest bowiem możliwe zdaniem kompozytora jedynie poprzez samą muzykę. Budowę utworu objaśnił zaś następująco:

Moja *II Symfonia* składa się z dwóch części nierozdzielonych żadną przerwą. Ostatnie zdanie, należące do pierwszej części, jeszcze rozbrzmiewa, gdy druga część już się rozpoczęła. W ten sposób utwór stanowi nierozdzieloną całość. Między obu częściami, pod wieloma względami kontrastującymi między sobą, zachodzi ścisła zależność: część pierwsza skomponowana jest w taki sposób, aby stanowić przygotowanie do części drugiej, ta zaś – aby być naturalną konsekwencją pierwszej. Mówiąc ogólnie, część pierwsza ma być tylko muzyką angażującą słuchającego w muzyczną „akcję”, muzyką skłaniającą do oczekiwania na właściwe muzyczne „wydarzenie”, którym ma być dopiero część druga. [...] Rolą części pierwszej jest więc – jeżeli mogę użyć trochę trywialnego porównania – zaostrenie apetytu na właściwe, podstawowe danie.

Ta pierwsza część, zatytułowana *Hésitant*, ma pewne cechy zbliżające ją do *The Unanswered Question* Ivesa. Budujące ją epizody o analogicznym, „niezdecydowanym”, „nieśmiałym” charakterze wprowadzają krótką, „próbną” frazę – ta milknie, a następnie rozpoczyna się przebieg, rozpędzający się do wyczerpania energii, który się urywa, a kolejne próby kontynuowania wątku są daremne i zostają zarzucone. Epizody te są oddzielone od siebie przez powolne refreny grane przez trzy instrumenty niebiorące udziału w epizodach, a cała konstrukcja celowo pozbawiona jest kulminacji, tak by pozostawić uczucie niedosytu. Ostatni refren w swoim zakończeniu zawiera „surowe, umyślnie niemal brzydkie brzmienie, aby tym bardziej pogłębić kontrast z rozpoczynającymi część

drugą kontrabasami *arco pp*, wnoszącymi natychmiast swą zupełnie odmienną, szlachetną barwę”. To właśnie w tym momencie dochodzi do łańcuchowego połączenia obu części. Składająca się z pięciu faz część druga, *Direct*, rozwija się natomiast „w sposób ciągły, bez przerw. Poszczególne idee muzyczne często przenikają się wzajemnie, tworząc nieprzerwany dyskurs. Rozwój ten zmierza wprost, bez żadnych dygresji, do ostatecznego rozwiązania”. Pojawiają się tu po raz pierwszy smyczki, a wcześniejszy „solowo-kameralny charakter ustępuje tu pełni brzmienia dużych mas dźwiękowych, zaś ruchliwe tempo i przewaga krótkich nut w epizodach pierwszej części – powolnym, ciągłym, nieraz śpiewnym liniom melodycznym części drugiej w jej pierwszym stadium”. Przejawia się tu też w drugim stadium części zasada obecna u Ivesa, zgodnie z którą muzyka płynie jednocześnie w różnych tempach – tu dokonana przez nałożenie szybkich przebiegów na powolny ruch smyczków. Podczas gdy cała symfonia utrzymana jest w technice aleatoryzmu kontrolowanego, gdzie wykonawcy realizują swoje partie indywidualnie, prowadząca do kulminacji czwarta faza tej części jest jedynym odcinkiem zapisanym tradycyjnie i tradycyjnie dyrygowanym. W momencie kulminacji odbywa się nagle powrót do aleatorycznej zespołowej gry *ad libitum* i aż do końca nie powraca już wspólny puls, po czym narracja zostaje wygaszona w epilogu.

NARODOWA ORKIESTRA SYMFONICZNA POLSKIEGO RADIA

Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia (NOSPR) pełni rolę ambasadora kulturalnego, reprezentującego kraj na międzynarodowej scenie muzycznej. Współpracowała z najwybitniejszymi polskimi kompozytorami II połowy XX wieku: Witoldem Lutosławskim, Henrykiem Mikołajem Góreckim i Krzysztofem Pendereckim, prezentując pierwsze wykonania ich dzieł.

Zespół utworzył w 1935 roku w Warszawie i prowadził do wybuchu II wojny światowej Grzegorz Fitelberg. W roku 1945 orkiestrę reaktywował w Katowicach Witold Rowicki, a w 1947 dyрекcję artystyczną objął ponownie Fitelberg. Po jego śmierci (1953) zespołem kierowali kolejno: Jan Krenz, Bohdan Wodiczko, Kazimierz Kord, Tadeusz Strugała, Jerzy Maksymiuk, Stanisław Wisłocki, Jacek Kasprzyk, Antoni Wit, Gabriel Chmura, ponownie Jacek Kasprzyk, Alexander Liebreich. We wrześniu 2000 roku dyrektorem naczelnym i programowym NOSPR została Joanna Wnuk-Nazarowa, a od września roku 2018 funkcję tę pełni Ewa Bogusz-Moore. Obecnie dyrektorem artystycznym i pierwszym dyrygentem NOSPR jest Lawrence Foster, a stanowisko pierwszego dyrygenta gościnnego piastuje Domingo Hindoyan.

W swoim dorobku fonograficznym zespół ma – oprócz nagrań archiwalnych dla Polskiego Radia – ponad 200 albumów, w tym liczne wydane przez najbardziej renomowane wytwórnie i wyróżnione nagrodami, m.in. Diapason d'Or i Grand Prix du Disque de la Nouvelle Académie du Disque. Z NOSPR

występowało wielu znakomitych dyrygentów i solistów. Orkiestra koncertowała podczas tournée i festiwali niemal we wszystkich krajach Europy, w obu Amerykach, Japonii, Hongkongu, Chinach, Australii, Nowej Zelandii, Korei Płd. i państwach Zatoki Perskiej. Zrealizowała szereg projektów, które spotkały się z uznaniem międzynarodowej krytyki, m.in. „Maraton twórczości Góreckiego”, „Pociąg do muzyki Kilara” czy „Muzyczne podróże morskie”.

Od 2005 roku NOSPR jest organizatorem Festiwalu Prawykonań Polska Muzyka Najnowsza, którego 7. edycja była nominowana do nagrody Koryfeusz Muzyki Polskiej 2017 w kategorii Wydarzenie Roku, a także – od 2015 – dorocznego Festiwalu Katowice Kultura Natura.

W 2018 roku orkiestra otrzymała nagrodę specjalną International Classical Music Award (ICMA), a w 2019 NOSPR została przyjęta do międzynarodowej organizacji ECHO skupiającej najlepsze sale koncertowe Europy.

PAOLO BORTOLAMEOLLI

Kalendarz Paola Bortolameollego, chilijsko-włoskiego kapelmistrza, ostatnio mianowanego dyrygentem Los Angeles Philharmonic, wypełniają liczne koncerty w obu Amerykach, Azji i Europie. Oprócz stanowiska w Los Angeles jest także głównym gościnnym dyrygentem w Teatro Municipal w Santiago.

Najważniejsze wydarzenia w nadchodzącym sezonie to występy w Hollywood Bowl i Los Angeles, występy z orkiestrami symfonicznymi Houston, Cincinnati, Detroit i Vancouver, a także trasy koncertowe z Orchestra

della Toscana (Florencja), Gulbenkian Orchestra (Lizbona) i Orchestra of the Americas (Meksyk). Ponadto artysta zadebiutuje z Narodową Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia i Filharmonią w Hongkongu na festiwalu w Hongkongu, podczas którego poprowadzi *Das Lied von der Erde* Mahlera w spektaklu, który miał swoją premierę w Los Angeles w Disney Hall w zeszłym sezonie.

Paolo Bortolameolli dyrygował każdą znaczącą orkiestrą w swojej chilijskiej ojczyźnie, za co został trzykrotnie doceniony przez Stowarzyszenie Krytyków Sztuki – jako Dyrygent Symfoniczny i Operowy Roku. W tym sezonie powraca do Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, aby poprowadzić światową premierę *Koncertu fortepianowego* Jorge Peña Hena, oraz z *VII Symfonia* Mahlera do Orquesta Filarmónica de Santiago w Teatro Municipal w Santiago. W ramach rozszerzania swojego repertuaru operowego poprowadzi też *Latającego Holendra*.

Oprócz tych nadchodzących zobowiązań, ostatnie wizyty Paola Bortolameollego w świecie facyńskim obejmowały koncerty z Orquesta Sinfónica Simón Bolívar (Wenezuela), Orquesta Clásica Santa Cecilia (Hiszpania), Orquesta Filarmónica de Buenos Aires (Argentyna), Orquesta Sinfónica del SODRE (Urugwaj) i Orquesta Sinfónica de Minería (Meksyk).

Artysta z pasją angażuje się w tworzenie nowej muzyki i szukanie młodych jej odbiorców, opracowując innowacyjne projekty, takie jak „RiteNow”, w stulecie *Święta wiosny* Strawińskiego, oraz „Ponle Pausa” – projekt mający na celu zrewolucjonizowanie edukacji muzycznej poprzez realizację krótkich filmów i koncertów skierowanych do użytkowników sieci społecznościowych. Paolo

Bortolameolli poprowadził także *Atlas*, przełomową produkcję innowacyjnej opery Meredith Monk, wykonaną w Walt Disney Concert Hall w Los Angeles.

W 2018 roku był wykładowcą TED Talk w Nowym Jorku.

Paolo Bortolameolli ma tytuł magistra muzyki (Yale School of Music, 2013), Graduate Performance Diploma (Peabody Institute, 2015), dyplom z fortepianu (Universidad Católica de Chile, 2006) oraz dyrygentury (Universidad de Chile, 2011).

26.01

NIEDZIELA

26.01.2020

18.00

STUDIO KONCERTOWE POLSKIEGO RADIA
IM. WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO
UL. Z. MODZELEWSKIEGO 59

WITOLD LUTOSŁAWSKI (1913–1994)

Mała suita na orkiestrę (1951) 12'

Fujarka

Hurra polka

Piosenka

Taniec

SERGIEJ PROKOFIEW (1894–1953)

I Koncert skrzypcowy D-dur op. 19
(1917) 20'

Andantino

Scherzo: Vivacissimo

Moderato. Allegro moderato

[PRZERWA]

CHARLES IVES (1874–1954)

*A Set of Pieces for Theatre or Chamber
Orchestra* (1906/1911) 9'

In the Cage

In the Inn

In the Night

ŁAŃCUCH
XVII

WITOLD LUTOSŁAWSKI

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

Ad libitum

A battuta

Ad libitum

A battuta – Ad libitum – A battuta

Anna Maria Staśkiewicz skrzypce
Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie
Michał Klauza dyrygent

Doświadczenia muzyczne Lutosławskiego z czasów studiów w Warszawie w latach 1931–1937 wpłynęły na jego całe twórcze życie. Miał wtedy okazję słyszeć wielkich kompozytorów grających swoje utwory: obok Ravela, Szymanowskiego i Hindemitha, wspominał recital solowy i koncerty fortepianowe grane przez Prokofiewa. Interpretacje te stały się dla niego „wielką lekcją rozumienia sztuki, wykonywania muzyki i inspiracją do dyrygowania swoimi własnymi dziełami”. W programie dzisiejszego koncertu odnaleźć można wielokierunkowe powiązania między poszczególnymi utworami, zaś dwie kompozycje Lutosławskiego wyznaczające jego ramy, należące do dwóch odmiennych epok i światów muzycznych, ukazują ewolucję jego stylu kompozytorskiego.

Mała suita powstała w roku 1950 na zamówienie Romana Jasińskiego dla Orkiestry Polskiego Radia, która wówczas, w czasach stalinowskich, grała głównie repertuar popularny i folklorystyczny. Pierwotnie przeznaczona na orkiestrę kameralną, wkrótce została przeinstrumentowana na orkiestrę symfoniczną, i w tej wersji wykonana w kwietniu 1951 roku przez Wielką Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga w Warszawie. Kompozytor sięgnął tu po melodie ludowe pochodzące z rzeszowskiego. Jak pisał Andrzej Chłopecki, *Małej suity* warto słuchać jako wirtuozowsko zrealizowanej stylizacji muzyki ludowej, tak typowej dla nurtów neoklasycystycznych i narodowych pierwszej połowy XX wieku. Mieści się ona ponadto w nurcie muzyki użytkowej; po zniszczeniach, do jakich doprowadziła II wojna światowa, Lutosławski, tak jak inni polscy kompozytorzy starał się wzbogacić repertuar, który łączyłby charakter edukacyjny z wysokimi walorami artystycznymi. Co najistotniejsze jednak, utwór ten stanowił – jak często w przypadku muzyki użytkowej Lutosławskiego, także tej pisanej dla teatru i radia – studium przygotowawcze do arcydzieła, jakim stał się jego *Koncert na orkiestrę*, ukończony trzy lata później. Świadectwem tego jest pozornie sielankowe pierwsze ogniwo cyklu, gdzie tytułowa *Fujarka* zostaje żartobliwie i lekko sportretowana przez flet piccolo, z towarzyszącym mu jednak nieco wojskowym w wydźwięku werblem, a zarazem pojawiają się tu na chwilę motoryczne groźne odcinki, stanowiące – wraz z analogiczną kantyleną fletu – tak istotny element narracji w I części *Koncertu na orkiestrę*. Można wręcz podziwiać, jak doskonale Lutosławski przemycił tu owe poważniejsze treści, stwarzając zarazem wrażenie (przez wielokrotnie

powtarzanie motywu fletu piccolo), że to, czego tu słuchamy, to jedynie niegroźna dla systemu ludowa fujarka. Drugie ogniwo *Małej Suity*, pełna motorycznej energii *Hurra polka*, której sam tytuł można postrzegać w tym kontekście jako żart, ma charakter scherza, w którym dwudzielne metrum ludowego oryginału zostaje przekształcone w trójdzielne, z dominacją instrumentów dętych. Z kolei na początku powolnej *Piosenki* dialogujące i przejmujące od siebie melodię dęte drewniane tworzą atmosferę znów pozornie sielską, a jednak w rzeczywistości pełną melancholii, i budującą dramatyczne spiętrzenie, z alarmistycznie brzmiącymi trąbkami. Końcowy *Taniec* łączy stylizację szybkiego lasowiaka w skrajnych odcinkach, z wolniejszą liryczną pieśnią pośrodku. Współistnienie elementów humorystycznych ze stonowanym liryzmem i mistrzostwem instrumentacji łączy ten utwór z estetyką wczesnej twórczości Prokofiewa i Szostakowicza.

Z kolei ***I Koncert skrzypcowy*** Prokofiewa wiele zawdzięcza impulsom pochodzącym od muzyków polskich. Otwierającą całość liryczną melodię, napisaną w 1915 roku pod wpływem miłości do Niny Mieszczer-skiej, dopełniły kolejne inspiracje. To *Mity* na skrzypce i fortepian op. 30 Karola Szymanowskiego, usłyszane przez młodego kompozytora w Petersburgu w interpretacji Pawła Kochańskiego, dostarczyły mu pomysłów do napisania pozostałych dwóch części koncertu, pierwotnie planowanego jako mniejszych rozmiarów concertino. Kochański miał to nowe dzieło wykonać w roku 1917, jednak Prokofiew w międzyczasie zajął się komponowaniem swojej opery *Gracz* i powrócił do *Koncertu* dopiero w lecie 1917 roku, gdy toczyła się już epopeja rewolucji. Ostatecznie pierwszym wykonawcą dzieła był Marcel Darrieux, w 1923 roku w Paryżu.

Utwór ma klasyczną formę trzyczęściową, jednak układ temp odbiega od tradycyjnego modelu, gdzie kontrast polega na zestawieniu zewnętrznych części szybkich ze środkową wolną. Już sam początek w metrum trójkowym 6/8 i w nieśpiesznym tempie *Andantino* jest niezwykle – rozpoczyna się tajemniczo od tremola altówki *pianissimo*, na którego tle pojawia się rozmarzona (określona w partyturze jako *Sognando*) i wznosząca się w wysokie rejestry melodia skrzypiec solo; do niej powoli dołączają się klarnety i flety. Zupełnie inny charakter ma dynamiczny i wyrazisty, nieco groteskowy temat drugi, który ma być według wskazówek kompozytora opowiadany *recitando*, w stylu deklamacyjnym. W zawrotnie szybkiej (*Vivacissimo*) części drugiej, *Scherzo*, dochodzi do

głosu groteskowo-sarkastyczny charakter Prokofiewa, a skrzypce solo prezentują całą wachlarz efektów kolorystycznych i wirtuozowskich, ze wnoszącymi się glissandami flażoletowymi, grą *sul ponticello* i pizzicatami na przemian z dźwiękami granymi smyczkiem. Ten duch dominuje też w trzeciej części, równoważony bardziej lirycznymi fragmentami. We wstępie *Moderato* na tle równomiernego ósemkowego akompaniamentu pojawia się humorystyczny fagotowy temat, a następnie śpiewna melodia solowych skrzypiec. Skrzypce też dalej, w *Allegro moderato*, często powracają do jakby nieprzystającego, często złożonego z dysonujących dwudźwięków, akompaniamentu dla melodii prowadzonych przez instrumenty smyczkowe, lub też grają szeroką kantylenę, by później swoimi falującymi w dół i w górę biegnikami towarzyszyć groteskowo przyciężkiej melodii w niskich rejestrach granej przez tubę, kontrabasy i wiolonczele. Zakończenie brzmi rajsco, słonecznie rozświetlone wyrazistym zakończeniem w D-dur z trylowaną melodią skrzypiec solo w wysokich rejestrach, gdzie znów słyhać ślady inspiracji *Mitami* Szymanowskiego.

Set for Theatre Orchestra to kompozycja z założenia niespójna, stworzona przez Ivesa około roku 1914 z wcześniej skomponowanych utworów i wykonana dopiero w 1932 roku, w Nowym Jorku. Tworzą ją trzy części: *In the Cage*, *In the Inn*, *In the Night*. Szczególną genezę pierwszej z nich, będącej instrumentacją pieśni o tym samym tytule, wyjaśnił sam kompozytor:

Pierwsza część jest rezultatem spaceru pewnego gorącego popołudnia w Central Parku z Bartem Yungiem (pół-orientalnym) i Georgem Lewitem (nieorientalnym), kiedy w 1906 roku mieszkaliśmy razem przy 65 Central Park West... Siedząc na ławce blisko menażerii, patrzyliśmy na klatkę z leopardem i małego chłopca (który najwyraźniej od dawna patrzył na leoparda) – to właśnie pobudziło orientalny fatalizm Barta – i stąd tekst w partyturze i w pieśni:

A leopard went around his cage
from one side back to the other side;
he stopped only when the keeper came around with meat;
A boy who had been there three hours
began to wonder, "Is life anything like that?"

...Bęben ma odzwierciedlać łapy leoparda chodzące tam i z powrotem. Pod względem technicznym zasadnicza kwestia, jeśli chodzi o tę część, to wykazanie, że pieśń nie musi być w żadnej z tonacji, by mieć sens z punktu widzenia muzycznego.

Nieregularna, wahająca się rytmika jest efektem stale zmieniającego się metrum, a ponadto poszczególne warstwy instrumentalne zachowują wobec siebie znaczną niezależność – melodię prowadzi obój z rożkiem angielskim, druga warstwa to partia kotłów (leopard), trzecia zaś to smyczki z plamami kolorystycznymi fortepianu. Modernistyczna aforystyczność jest charakterystyczna także dla drugiej części, *In the Inn*, noszącej dodatkowo podtytuł *Potpourri*, w której niespójność realizowana jest w innym wymiarze. Obecne tu jazzowe brzmienia to efekt nawarstwiania porwanych skrawków ragtime'ów, w tym pierwszego *Four Ragtime Dances*. Jak wspominał kompozytor, te ragtime'owe inspiracje pochodzą z czasów studiów w college'u, gdy był częstym gościem kawiarni, w której przy pianinie królowała jego znajomy George Felsberg. Potrafił on jednocześnie czytać gazetę i grać (*notabene* podobnie jak przyjaciel Lutosławskiego Konstanty Regamey), i to „lepiej niż niektórzy pianiści potrafią grać nawet bez żadnej gazety”.

W trzeciej części, *In the Night*, zakodowany jest konkretny obraz – „serce starego człowieka, umierającego samotnie w nocy, pełnego smutku, złamanego, któremu przychodzi na pomoc Bóg przywołując jego ukochanych. To główna linia, substancja. Wokół niej, reszta muzyki to cisza i dźwięki nocnych dzwonów w oddali”. Tu z kolei Ives czerpie z innych swoich utworów, cytuje też pieśń *De Little Cabins All Am Empty Now*, wpisując jej tekst do partytury pod prowadzącą melodię partią rogu (*Oh, I hear the owl ahootin' in the darkness of the night, and it brings the drops of sweat on my brow: and I git' so awful lonely that I almost die of fright, for the little cabin all is empty now*).

Napisany w ostatniej dekadzie drogi twórczej Lutosławskiego **Łańcuch II. Dialog na skrzypce i orkiestrę** (1984-85) to jedno z wielkich arcydzieł kompozytora. Podczas gdy u Prokofiewa inspiracje *Mitami* Karola Szymanowskiego słyszalne są w kolorystyce gry skrzypcowej, ujęte jednak rygor tradycyjnej tonalności, tu potraktowane są jako symboliczny punkt wyjścia, poprzez odległe, aluzyjne przywołanie w początkowej części utworu flażoletowej fletni Pana z *Mitów*. Utwór składa się z czterech części: I. *Ad libitum*, II. *A battuta*, III. *Ad libitum*, IV. *A battuta – Ad libitum – A battuta*, których nazwy oznaczają dwa różne sposoby formowania i realizacji – aleatoryczny (*ad libitum*), o charakterze wstępnym, w którym wykonawców nie łączy wspólne metrum, lecz realizują przypisane sobie partie w wyznaczonych ramach, oraz dyrygowany

(*a battuta*), znacznie bardziej wyrazisty, gdzie umieszczone są główne punkty ciężkości formy. Rok wcześniej, w 1983, Lutosławski skomponował *Łańcuch I* na zespół 14 solistów, zaś rok później *Łańcuch III* na orkiestrę symfoniczną, podkreślał jednak, że *Łańcuchy* nie stanowią cyklu, są niezależnymi utworami. Łączy je natomiast zasada formowania, która jest sugerowana w tytule, i którą opisał sam kompozytor w odniesieniu do *Łańcucha I*:

Muzyka jest rozdzielona na dwa pasma. W każdym z pasm poszczególne odcinki rozpoczynają się i kończą w różnych miejscach. Innymi słowy, początek odcinka w jednym paśmie przypada na środek odcinka w paśmie drugim. Powyższą zasadę stosowałem już w niektórych wcześniejszych utworach bądź to jako podstawę kształtowania którejś z faz formy, bądź też dla całych ustępów (np. *Passacaglia* z *Koncertu na orkiestrę*).

Łańcuch II, zamówiony przez Paula Sachera i jemu dedykowany, został wykonany pod jego dyрекcją w styczniu 1986 roku w Zurychu przez Anne-Sophie Mutter z zespołem Collegium Musicum. Od czasu tego artystycznego spotkania sztuka wykonawcza skrzypaczki stała się inspiracją dla przyszłych skrzypcowych utworów Lutosławskiego.

W dialogach między solowymi skrzypcami a resztą instrumentów fragmenty pełne łagodności i liryzmu (jak na początku III części, *Ad libitum*, z melodią skrzypiec na początku), gdzie faktury orkiestrowe tworzą zachwycające, magiczne, załamujące się i nakładające się na siebie warstwy, ustępują drapieżności i ironicznej groteskowości. Końcowy zrywy *A battuta* tworzy energetyczny finał, zwieńczenie godne wielkiej tradycji koncertu skrzypcowego.

ANNA MARIA STAŚKIEWICZ

Jest laureatką III nagrody na XIII Międzynarodowym Konkursie im. H. Wieniawskiego w Poznaniu w 2006 roku, laureatką I nagrody i nagrody specjalnej na V Międzynarodowym Konkursie im. K. Szymanowskiego w Łodzi, zwyciężczynią Ogólnopolskich Przesłuchań Skrzypków w Elblągu, XVI Ogólnopolskiego Konkursu Bachowskiego w Zielonej Górze.

Skrzypaczką ukończyła z wyróżnieniem Akademię Muzyczną im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu w klasie skrzypiec prof. Marcina Baranowskiego. Swoje umiejętności doskonaliła również pod kierunkiem prof. Wandy Wiłkomirskiej.

Artystka koncertowała w: Albanii, Austrii, Brazylii, Bułgarii, Chinach, Estonii, Gruzji, Japonii, Niemczech, Rosji, Rumunii, Słowacji, Szkocji, Szwajcarii, Szwecji, Turcji, Stanach Zjednoczonych, we Włoszech, na Ukrainie, Litwie i Łotwie, a także w wielu miastach Polski. Współpracowała z większością krajowych zespołów filharmonicznych (Bydgoszcz, Gdańsk, Kraków, Lublin, Łódź, Poznań, Toruń, Warszawa, Zielona Góra), a ponadto z Narodową Orkiestrą Polskiego Radia w Katowicach, Orkiestrą Polskiego Radia „Amadeus”, Polską Orkiestrą Radiową, Polish Art Philharmonic, Orkiestrą Kameralną Miasta Tychy „Aukso”, Orkiestrą Kameralną „Leopoldinum”, Orkiestrą Kameralną „Wratislavia”, a także orkiestrami Sinfonietta Cracovia, Sinfonia Iuventus, Sinfonia Varsovia, Sinfonia Viva. Wśród zagranicznych zespołów, które jej partnerowały, znajdują się orkiestry kameralne z Kaliningradu i Zurychu oraz symfoniczne z Ankary, Getyngi, Tirany i São Paulo.

Anna Maria Staśkiewicz wystąpiła jako solistka na estradach wielu renomowanych sal, m.in. Municipal Theatre w São Paulo, Kaisersaal we Frankfurcie nad Menem, Laeiszhalle, Grosser Konzertsaal w Hamburgu, Konzertsaal im Kulturpalast w Dreźnie, Musikvereinsaal w Wiedniu, Raitt Recital Hall w Malibu (Stany Zjednoczone), Hatch Recital Hall, Eastman School of Music w Rochester (Stany Zjednoczone), Grossmünster w Zurichu, Kioi Hall w Tokio, Auli UAM w Poznaniu, Filharmonii Narodowej w Warszawie, Studia PR im. W. Lutosławskiego w Warszawie, Zamku Królewskiego w Warszawie.

Anna Maria Staśkiewicz jest sześciokrotną stypendystką Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Fundacji Yamaha Europa oraz laureatką programu stypendialnego „Młoda Polska”.

Od 2015 roku jest koncertmistrem w orkiestrze Sinfonia Varsovia.

ORKIESTRA POLSKIEGO RADIA W WARSZAWIE

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

Po wojnie, w 1945 roku, kierownictwo Orkiestry objął Stefan Rachoń, skrzypek i dyrygent; jej kolejnymi dyrektorami artystycznymi byli: Włodzimierz Kamirski, Jan Pruszek i Mieczysław Nowakowski. W 1990, za kadencji Tadeusza Strugały (1990–1993), jako Polska

Orkiestra Radiowa, zespół rozpoczął próby i koncerty w nowej siedzibie – Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego.

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

W latach 2007–2015 zespołem kierował Łukasz Borowicz. Tradycją stało się wówczas rozpoczynanie kolejnych sezonów artystycznych koncertowym wykonaniem nieznanych lub zapomnianych polskich oper. Wśród nich znalazły się m.in. *Maria* Statkowskiego, *Flis*, *Verbum nobile* Moniuszki, *Monbar* czyli *Flibustierowie* Dobrzyńskiego i *Zemsta za mur graniczny* Noskowskiego.

W 2015 dyrektorem artystycznym orkiestry został Michał Klauza. Repertuar zespołu wiąże rozwój profesjonalizmu wykonawczego z realizowaniem podstawowej misji Polskiego Radia, toteż muzyka polska stanowi główny nurt jego działalności.

Kolejne sezony, zgodnie z wieletoletnią tradycją, rozpoczynały się koncertowymi wykonaniami dzieł wokalnie-instrumentalnych polskich kompozytorów – zamówionymi przez dyrekcję Programu 2 Polskiego Radia: *Zélis i Valcour*, czyli *Bonaparte w Kairze* Ogińskiego, *Powrót syna marnotrawnego* Nowowiejskiego, *Szarlatan* czyli *wskrzyszanie umarłych* Kurpińskiego oraz *Hagith* Karola Szymanowskiego, której wykonanie zostało zarejestrowane na płycie. Za kadencji Michała Klauzy Polskie Radio wydało też

pierwsze w historii fonografii nagrania utworów symfonicznych Henryka Warsa: *Maalot*, *Szkice miejskie*, *Koncert na fortepian i orkiestrę* oraz *I Symfonia*. Zostały one wykonane na podstawie partytur odkrytych przez wdowę Elżbietę Wars pod koniec lat 90.

Orkiestrą Polskiego Radia w Warszawie dyrygowali między innymi: Jerzy Maksymiuk, Jacek Kasprzyk, Antoni Wit, Jan Krenz, Tadeusz Strugała, José Maria Florêncio, Marek Moś, Paweł Przytocki, Andrzej Straszynski, Christian Vásquez, Mikhail Agrest, Daniel Raiskin, Jonathan Brett, Amos Talmon, Murad Annamiamidow, Christoph Campestrini, Daniel Inbal, Guillaume Tourinnaire.

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

W ciągu ostatnich 30 lat zespół zarejestrował wiele nagrań płytowych z polską muzyką symfoniczną i operową. W sezonie 2008/2009 była to opera *Maria* Romana Statkowskiego, a w kolejnych latach m.in. *Bezdomna jaskółka* Szymona Laksy w oryginalnej francuskiej wersji językowej, i opera *Monbar* czyli *Flibustierowie* Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego. Płyta z solowym udziałem Dominika Połońskiego,

otrzymała w 2007 nagrodę Fryderyk. W 2009 roku z okazji 100. rocznicy urodzin i 40. rocznicy śmierci Grażyny Bacewicz zostały nagrane i wydane jej trzy koncerty skrzypcowe oraz opera radiowa *Przygoda króla Artura*. Radiowe rejestracje utworów Andrzeja Panufnika pod dyrekcją Łukasza Borowicza zostały wydane na czterech płytach, a w styczniu 2015 uhonorowane nagrodą International Classical Music Award (ICMA).

Orkiestra wielokrotnie występowała na koncertach w ramach renomowanych festiwali i konkursów: Festiwal Witolda Lutosławskiego „Łańcuch”, Międzynarodowy Festiwal „Szalone Dni Muzyki”, Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena, Międzynarodowy Konkurs Wiolonczelowy im. Witolda Lutosławskiego, finał krajowych eliminacji Konkursu Eurowizji „Młody Muzyk Roku”, Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, Laboratorium Muzyki Współczesnej, Warszawskie Spotkania Muzyczne, Festiwal Muzyki Oratoryjnej „Musica Sacromontana”.

Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie jest obecnie jedynym zespołem artystycznym w strukturze narodowego nadawcy radiowego – Polskiego Radia SA.

MICHAŁ KLAUZA

Dyrektor Artystyczny Orkiestry Polskiego Radia w Warszawie. Od kwietnia 2016 gościnny dyrygent Teatru Bolszoi w Moskwie, gdzie przygotował i poprowadził premiery *Don Pasquale* Donizettiego oraz *Idioty* Mieczysława Weinberga. W 2019 roku w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej przygotował i poprowadził premierę wystawionej po raz pierwszy w Polsce opery *Billy*

Budd Benjamin Brittena. W latach 2013–2015 był kierownikiem muzycznym Opery i Filharmonii Podlaskiej, gdzie obok koncertów symfonicznych przygotował i poprowadził premiery *Traviaty*, *Czarodziejskiego fletu* i *Carmen*. W latach 2009–2015 pracował jako drugi dyrygent Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia.

W lipcu 2015 roku wystąpił w Royal Opera House w Londynie, dyrygując koncertowym wykonaniem opery *Cities of Salt* Zaida Jabriego. W grudniu 2011 roku poprowadził w Narodowej Operze Ukrainy w Kijowie *Króla Rogera* Szymanowskiego w wersji koncertowej, przygotowanego jako finałowe wydarzenie Zagranicznego Programu Kulturalnego Polskiej Prezydencji w Radzie Unii Europejskiej.

W latach 2004–2008 był dyrygentem i zastępcą dyrektora muzycznego Welsh National Opera w Cardiff (Wielka Brytania). Pod jego dyrekcją wystawione zostały: *Carmen*, *Rigoletto*, *Trubadur*, *Aida*, *Falstaff* (z Brynem Terfelem w roli głównej) i *Otello*, *Wesoła wdówka* (spektakl zarejestrowany przez Telewizję BBC), *Wesele Figara* i *Don Giovanni* oraz *Cyganeria*.

W latach 1998–2003 był dyrygentem w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie.

Michał Klauza współpracował z licznymi orkiestrami w kraju i za granicą, takimi jak Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach, Orkiestra Filharmonii Narodowej, Sinfonia Varsovia, zespoły większości polskich Filharmonii i Akademii Muzycznych, Orchestre National du Capitole de Toulouse, Orkiestrą Akademii Beethoveńskiej, Państwową Orkiestrą Symfoniczną Federacji Rosyjskiej i Filharmonią Moskiewską (2002). Koncertował w Francji, Niemczech, Szwajcarii (galowy

koncert poświęcony pamięci Mścisława Rostropowicza z Ivanem Monighettim, Sol Gabettą i Miszą Maiskym), Wielkiej Brytanii, Włoszech, Brazylii, Armenii, Korei, w krajach Zatoki Perskiej.

Współpracował z Operą Bałtycką, gdzie dyrygował spektaklami *Salome* i *Czarodziejskiego fletu*, a także poprowadził premierę spektaklu *Skrzypce Rotszylda/Gracje* (Benjamina Fleischmanna i Dymitra Szostakowicza/Dymitra Szostakowicza i Krzysztofa Meyera). Współpracuje z Opera Nova w Bydgoszczy, gdzie przygotował i poprowadził premierę *Potępienia Fausta*, a także z Teatrem Wielkim w Poznaniu, gdzie poprowadził *Aidę* oraz przygotował i poprowadził premierę *Zemsty nietoperza*.

W swoim dorobku artystycznym posiada szereg nagrań radiowych i telewizyjnych, m.in. z NOSPR dokonał pierwszej studyjnej rejestracji operetki *Loteria na mężów* Szymanowskiego wydanej przez Polskie Radio i nominowanej do nagrody Fryderyk 2019. Pod jego batutą Polskie Radio wydało – nagrane z Polską Orkiestrą Radiową – operę *Hagith* Szymanowskiego oraz utwory symfoniczne Henryka Warsa. W maju 2002 roku z zespołami Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie nagrał spektakl *Król Roger*.

Absolwent Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie w klasie dyrygentury symfoniczno-operowej prof. Ryszarda Dudka oraz dwuletnich studiów podyplomowych w Konserwatorium im. M. Rimskiego-Korsakowa w St. Petersburgu w klasie Ilyi Musina. Uczestnik międzynarodowych kursów dyrygenckich pod kierunkiem prof. Kurta Redla (Rzym 1996) i Valer'ego Gergieva (Rotterdam 1997).

CZWARTEK

30.01.2020

19.30

STUDIO KONCERTOWE POLSKIEGO RADIA
IM. WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO
UL. Z. MODZELEWSKIEGO 59

WITOLD LUTOSŁAWSKI (1913–1994)

3 utwory dla młodzieży (1954)

DOMENICO SCARLATTI (1685–1757)

Sonata A-dur K. 101 5'

Sonata f-moll K. 466 8'

Sonata F-dur K. 17 4'

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Sonata fortepianowa E-dur op. 109 (1820) 20'

Vivace ma non troppo. Adagio espressivo

Prestissimo

*Gesangvoll, mit innigster Empfindung (Andante
molto cantabile ed espressivo)*

[PRZERWA]

CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)

Preludia na fortepian (1910, 1912)

I^e Livre

IV. *Modéré* (... "Les sons et les parfums tournent
dans l'air du soir") 4'

VII. *Animé et tumultueux* (... *Ca q'a vu le vent
d'Ouest*) 3'30"

II^{ème} Livre

VII. *Lent* (...*La terrasse des audiences du clair
de lune*) 4'30"

- IV. *Rapide et léger* (... "Les Fées sont d'exquises danseuses") **3'30"**
 VIII. *Scherzando* (... *Ondine*) **3'30"**
 XII. *Modérément animé* (... *Feux d'artifice*) **4'30"**

[PRZERWAJ]**FRYDERYK CHOPIN (1810–1849)**

Preludia na fortepian op. 28 (1838) **40'**

- Preludium C-dur: Agitato*
Preludium a-moll: Lento
Preludium G-dur: Vivace
Preludium e-moll: Largo
Preludium D-dur: Molto allegro
Preludium h-moll: Lento assai
Preludium A-dur: Andantino
Preludium fis-moll: Molto agitato
Preludium E-dur: Largo
Preludium cis-moll: Molto allegro
Preludium H-dur: Vivace
Preludium gis-moll: Presto
Preludium Fis-dur: Lento
Preludium es-moll: Allegro
Preludium Des-dur: Sostenuto
Preludium b-moll: Presto con fuoco
Preludium As-dur: Allegretto
Preludium f-moll: Molto allegro
Preludium Es-dur: Vivace
Preludium c-moll: Largo
Preludium B-dur: Cantabile
Preludium g-moll: Molto agitato
Preludium F-dur: Moderato
Preludium d-moll: Allegro appassionato

Jan Krzysztof Broja fortepian

Drodzy słuchacze!

Na wstępie chciałbym podziękować organizatorom festiwalu za pokładane we mnie zaufanie. Zaufanie, które zapewne było potrzebne do zaakceptowania raczej nietypowej formy, a częściowo także nieoczywistej treści zaproponowanego przeze mnie dzisiejszego programu.

Do programu wybrałem wyłącznie moje ukochane utwory. Rozumiem przez to nie te, które gram dla czystej rozrywki, z poczucia obowiązku, sięgając po nie przypadkowo, lecz tylko te wybrane z pasji i wewnętrznej potrzeby. Takie utwory mi nie powszednieją i mimo że nie są moimi kompozycjami, stają się z czasem czymś bardzo osobistym i bliskim. Prawie jak własne dzieci – nawet podobnie z czasem się zmieniają, dorastają, dojrzewają i aż chce się je pokazać innym.

Recital będzie długi, ale jego odbiór nieco ułatwi krótki czas trwania poszczególnych utworów lub ich części, ponieważ chciałbym także, aby tych ukochanych utworów było jak najwięcej i tak różnorodnych, jak to możliwe. Może to zabrzmieć jak przepis na bałagan, ale tak nie jest. Utwory są pogrupowane w cykle, a w cyklach pisanych przez mistrzów osiągnięta jest spójność dzięki całemu arsenałowi wyrafinowanych „magicznych sztuczek” kompozytorskich.

Wybór programu zdeterminowany oceną emocjonalną wydaje się z początku samolubny. Jednak grając dla publiczności, ważne może być to, że często łatwiej jest nam odczuwać wspólnie, niż w ten sam sposób myśleć. I jest jeszcze jeden powód, który popycha mnie w stronę emocjonalnych wyborów w muzyce. Często muzyka po prostu daje nam radość, smutek lub refleksję. Ale czasami potrafi wprowadzić nas w stany, których nawet nie potrafimy nazwać. Tak jakby przekraczała granice naszego poznania. Wtedy wydaje się, że muzyka wkracza do krainy nienależącej już nawet do poezji, która przecież wciąż potrzebuje słów, lecz raczej do tej zamieszkałej też przez magię i miłość.

Jan Krzysztof Broja

JAN KRZYSZTOF BROJA

(ur. 1972) to jeden z najciekawszych polskich pianistów. W roku 1980, po wysłuchaniu w Filharmonii Narodowej występu Ivo Pogorelicha na Konkursie Chopinowskim, zdecydował się zostać pianistą. Jego międzynarodowy debiut solowy w 2000 roku miał miejsce w Wielkiej Sali Moskiewskiego Konserwatorium im. P. Czajkowskiego i został nagrodzony owacją na stojąco. Nieco później, bo w roku 2003, odbył się debiut warszawski w sali koncertowej warszawskiej Filharmonii Narodowej, po którym „Ruch Muzyczny” w recenzji zatytułowanej „Mistrz” porównywał Broję do dwóch słynnych pianistów minionego stulecia i określił go jako „jednego z najwspanialszych muzyków polskich”. W 2009 roku wraz z Antonim Witem i Orkiestrą Filharmonii Narodowej pianista otrzymał nominację do nagrody Amerykańskiej Akademii Fonograficznej Grammy za swoją pierwszą płytę solową.

Edukację muzyczną rozpoczął w roku 1981 w PSM I stopnia im. O. Kolberga przy ul. Świętojerskiej 24 w Warszawie. Następnie uczył się prywatnie u małżeństwa Teresy Rosłoń (repertuar) i Szabolcsa Esztényi (improwizacja). W latach 1984–89 kształcił się w Dr. Hoch’s Konservatorium we Frankfurcie nad Menem u Wolfganga Hessa oraz Karla-Heinza Kämmerlinga w Hanowerze. Na studia powrócił do Polski, aby doskonalić umiejętności na Uniwersytecie Muzycznym im. F. Chopina w Warszawie (wtedy Akademia Muzyczna) u Alicji Palety-Bugaj oraz u Jana Ekiera jako jego ostatni student.

Jan Krzysztof Broja dwukrotnie nagrał wraz z Antonim Witem i Orkiestrą Filharmonii Narodowej *IV Symfonię*

koncertującą Karola Szymanowskiego. Pierwsze nagranie, płyta CD (Naxos), oprócz wielu innych wyróżnień, otrzymała w Stanach Zjednoczonych nominacje do Nagrody Grammy w 2009. Późniejsza rejestracja audiowizualna dokonana podczas koncertu na estradzie Filharmonii Narodowej została wydana w Wielkiej Brytanii na DVD przez ICA Classics. Reprezentowała też TVP Kultura na targach MIDEM w Cannes; została także nominowana do International Classical Music Awards (ICMA) w 2011 roku. Wytwórnia Naxos dodała do swojego katalogu pierwotne nagranie CD w ekskluzywnym formacie Blu-ray-Audio.

Broja nagrał także muzykę kameralną Chopina wraz z Andrzejem Bauerem i Jakubem Jakowiczem w serii „The Real Chopin” Narodowego Instytutu F. Chopina.

Jan Krzysztof Broja jest laureatem wielu nagród na międzynarodowych konkursach pianistycznych, takich jak: konkurs im. P. Hindemitha w Hanau/ Niemcy (1989), Grottrian-Steinweg w Brunzwiku (1991), im. D. Lipattiego w Bukareszcie (1995), XIII Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. F. Chopina w Warszawie (1995), im. M. K. Čiurlionisa w Wilnie (1999), im. S. Rachmaninowa w Pasadenie/ Kalifornia (2002).

Dyrygenci, z którymi współpracował, to m.in. Antoni Wit, Jan Krenz, Jerzy Maksymiuk, Tadeusz Wojciechowski, Tomasz Bugaj, Jerzy Salwarowski, Marek Moś, Marcin Nałęcz-Niesiołowski, Mykola Diadiura, Ligia Amadio, Luis Gustavo Petri, Charles Olivieri-Munroe, Christian Arming and Carlos Païta.

Broja występował jako solista z orkiestrami symfonicznymi: Filharmonii Narodowej w Warszawie, Filharmonii Krakowskiej, Filharmonii Szczecińskiej,

Sinfonia Iuventus, Sinfonia Varsovia oraz innymi polskimi orkiestrami, a także Litewską Państwową Orkiestrą Symfoniczną, Litewską Narodową Orkiestrą Symfoniczną, Symphony Orchestra of Murcia, Pasadena Symphony, Symphony Orquestra of Paraná, São Paulo State Symphony oraz Jordanian National Orchestra oraz wieloma zespołami w Federacji Rosyjskiej, wśród nich Państwową Akademicką Orkiestrą Symfoniczną i Moskiewską Państwową Orkiestrą Symfoniczną.

Dokonał wielu nagrań dla radia i telewizji Polski, Hiszpanii, Portugalii, Niemiec, Wielkiej Brytanii, Francji, Japonii, Kolumbii, Brazylii, Stanów Zjednoczonych oraz Rosji.

Pracował przy produkcji kilku ważnych filmów telewizyjnych i kinowych. Na potrzeby filmu „Pianista” (2002) w reżyserii Romana Polańskiego udzielił odtwórcy głównej roli Adrienowi Brody dziesięciu godzin lekcji wiedzy o muzyce fortepianowej ze szczególnym uwzględnieniem gestów pianisty podczas gry na instrumencie. Broja nagrał też partię fortepianu na ścieżce dźwiękowej do filmu „Tatarak” (2009) w reżyserii Andrzeja Wajdy oraz do filmu „Szron” w reżyserii Šarunasa Bartasa zaprezentowanego na Festiwalu Filmowym w Cannes (2017). W obu przypadkach kompozytorem muzyki jest Paweł Mykietyn. Może najbardziej kreatywną pracę w filmie znalazł Broja jednak już w 1999 roku, gdy nagrał kilka godzin improwizacji mających odtworzyć proces twórczy Chopina komponującego *Sonatę h-mol* op. 58, do spektaklu telewizyjnego w reżyserii Agnieszki Glińskiej „Lato w Nohant” (1999), opartego na dramacie Jarosława Iwaszkiewicza o tym samym tytule.

02.02

NIEDZIELA

02.02.2020

18.00

STUDIO KONCERTOWE POLSKIEGO RADIA
IM. WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO
UL. Z. MODZELEWSKIEGO 59



Sfinansowano ze środków
Fundacji PZU

FUNDACJA

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791)

Koncert C-dur na flet, harfę i orkiestrę KV 299

(1778) 26'

Allegro

Andantino

Rondeau: Allegro

WITOLD LUTOSŁAWSKI (1913–1994)

Koncert podwójny na obój, harfę i orkiestrę kameralną

[wersja fletowa w opracowaniu Jadwigi Kotnowskiej] (1980) 19'

Rapsodico. Appassionato

Dolente

Marciale e grottesco

[PRZERWA]

ANTON WEBERN (1883–1945)

Koncert na 9 instrumentów op. 24 (1934) 6'

Etwas lebhaft

Sehr langsam

Sehr rasch

ŁAŃCUCH
XVII

BRUNO MANTOVANI (*1974)

Concerto de Chambre n° 1 na 17 instrumentów

(2010) 23' [prawykonanie polskie]

Jadwiga Kotnowska flet

Anna Sikorzak-Olek harfa

Chain Ensemble

Andrzej Bauer dyrygent

Te przeżycia nie dają się zamknąć w słowa i zdania. Wszystkie przymiotniki: „czysty”, „krystaliczny”, „doskonały” itd., brzmią pusto i naiwnie, gdy tylko w naszej pamięci usłyszymy pierwsze takty którejkolwiek symfonii, koncertu czy kwartetu Mozarta.

– tak Lutosławski napisał w swoim zwięzłym tekście (który według Zbigniewa Skowrona pochodzi prawdopodobnie z roku 1956), dochodząc do wniosku, że skoro wszelkie słowa, jakie można by napisać na ten temat, wydają mu się „ubogie, blade, niezręczne”, woli „uświadomić sobie jeszcze raz, jak szczęśliwi jesteśmy wszyscy, którym dane jest obcowanie z jego sztuką”.

Wśród czterech skrajnie różnych koncertów dzisiejszego wieczoru jako pierwszy zabrzmiał **Koncert C-dur na flet i harfę** Mozarta. Także w zetknięciu z wyjątkową prostotą tego utworu, czasem wydawałoby się niemal graniczącą z naiwnością – szczególnie w środkowym *Andantino* – można mówić o uczuciu kojącego szczęścia.

Paryska wiosna 1778 roku była dla Mozarta czasem bardzo intensywnej pracy: komponował, koncertował, uczył. I choć nie cenił gustu muzycznego (i nie tylko) paryżan, umiał bezbłędnie diagnozować cechy stylu francuskiego i uwzględniać je w zamawianych utworach zgodnie z oczekiwaniami zlecciodawców. O jednym z nich, diuku Adrien-Louis de Bonnières de Souastre, pisał w liście do ojca: „(...) diuk de Guines, którego córka jest moją uczennicą *en composition*, gra w sposób niezrównany na flecie a ona na harfie, naprawdę *magnifique*”. Córka, do niedawna nieznana z imienia Marie-Louise-Philippine, była oczkiem w głowie ojca i pobierała u Mozarta także lekcje kompozycji – bez sukcesów, za co wszakże niekoniecznie należy winić nauczyciela. Dla tej to pary utalentowanych muzyków amatorów kompozytor napisał swój trzyzęściowy koncert, utrzymany w modnym wówczas w Paryżu stylu symfonii koncertującej – lekki, delikatny, niemal nieważki w swoim wdzięku. Charles Rosen, w niezrównanej księdze *Styl klasyczny*, nazywa go ostrzej – chałturą, i dodaje: „to prawda, że chałtura Mozarta równa jest natchnionemu dziełu pomniejszego kompozytora, a rzemiosło Mozarta nawet tu jest wysokiej próby, ale byłibyśmy niesprawiedliwi wobec twórcy, omawiając ten utwór na równi z wielkimi koncertami”. I mimo wszelkich rozkoszy obcowania z tą muzyką, trudno się z nim nie zgodzić – bo choć mamy tu wszystkie poszlaki mozar-towskiego geniuszu: doskonałość proporcji, melodykę, dowcip, nawet

ślady operowej narracji – to głębi w tym brak, jakby kompozytor uznał, że paryzanie, których uważał za pustych i głuchych, nie zasługują na nic więcej. Wspomnianą nieważkość wzmaga brzmienie instrumentów solowych (szczególnie w interpretacjach na flecie historycznym – cichszym, bogatszym w odcienie, delikatniejszym) – eteryczne, niemal pozbawione możliwości mocniejszego kontrastowania. Harfę kompozytor potraktował jak najbliższy swemu sercu instrument – fortepian. Jednak słuchając przebiegów, opracowań tematów jakby żywcem wyjętych z koncertu fortepianowego, ma się wrażenie pewnej amorficzności tam, gdzie tekst woła o namacalność klawiatury.

Szukający niektórych ówczesnych krytyków **Koncert podwójny na oboj, harfę i orkiestrę kameralną** powstał w latach 1979–1980 na zamówienie Paula Sachera i jest jemu dedykowany, z przeznaczeniem dla szwajcarskiego oboisty Heinza Holligera i jego żony Ursuli, harfistki. Kompozytor dopuścił możliwość zamiany oboju na flet, choć nie jest ona zasygnalizowana ani w partyturze, ani w oficjalnym katalogu jego dzieł. Utwór składa się z trzech części: 1. *Rapsodico*, 2. *Dolente*, 3. *Marciale e grottesco*. W początkowym odcinku *Rapsodico*, utrzymanym w aleatorycznej fakturze *ad libitum* odcinki orkiestrowe występują naprzemiennie z epizodami wykonywanymi przez duet solistów. Dopiero drugi, bardziej dramatyczny, odcinek tej części – *Appassionato*, jest dyrygowany tradycyjnie. Jak zaznaczył Lutosławski w swoim komentarzu, zasadniczy charakter poszczególnych części jest zgodny z ich określeniami umieszczonymi w tytułach, jednak nie powinny być one interpretowane zbyt dosłownie. Wielokrotnie podkreślał bowiem, że wszelka próba opisywania muzyki za pomocą słów „niesie ryzyko błędnego jej rozumienia i nie posiada w sobie żadnej obiektywnej wartości”.

Dzięki Heinzowi Holligerowi – wielkiemu wirtuozowi oboju, który obok klasycznego repertuaru specjalizował się w wykonywaniu muzyki współczesnej i poszukiwaniu nowych środków wyrazu dla swego instrumentu – kompozytor mógł zastosować nowe typy tonów kombinacyjnych. Holliger nagrał dla niego wynalezione przez siebie dźwięki oraz przedstawił mu propozycję ich notacji. Zgodnie ze słowami kompozytora:

Te nowe tony ostro kontrastują swym niezwykłym charakterem ze szlachetnym dźwiękiem, jaki uzyskuje Holliger w wykonaniach klasycznego repertuaru; pojawiają się one przede wszystkim w trzecim epizodzie finałowego marsza (*marziale e grottesco*). Epizod ten świadomie i wyraźnie odbiega swym niezwykłym, karykaturalnym

charakterem dźwiękowym, który graniczy z brzydota, od innych części dzieła mających charakter liryczny, emfaticzny lub sarkastyczny.

To właśnie ta trzecia część *Koncertu* wzburzyła niektórych krytyków. Po pierwszym wykonaniu w Polsce, które odbyło się miesiąc po premierze w Lucernie, podczas festiwalu „Warszawska Jesień” w roku 1980, z udziałem Heinza i Ursuli Holligerów i z Polską Orkiestrą Kameralną pod dyrekcją kompozytora, jeden z nich (Tadeusz A. Zieliński w „Ruchu Muzycznym”) nie zawahał się dokładnie opisać swoich odczuć: „Karykaturalnie banalny (mimo atonalnych środków!) rytmiczny temat III części jest zbyt sprzeczny z moim pojęciem gustu muzycznego, bym mógł go słuchać bez przykrości. Nie przekonuje mnie, wywołuje jakiś niesmak, zwłaszcza że tak dosadnie (bez chwili na najmniejszą refleksję – attacca) przecina wrażenie cudownej II części”.

Ironia i komizm w muzyce nie zawsze muszą zostać zrozumiane...

Muzyka Antona Weberna, to kolejny ważny punkt odniesienia dla Lutosławskiego, który napisał o nim tak: „Wśród licznych odkryć, jakich dokonał ten człowiek, jedno zastanawia mnie szczególnie. Jest to odkrycie świata dźwiękowego mikroskopijnych rozmiarów w którym najkrótsze, migawkowe muzyczne zdarzenie może się stać źródłem silnego przeżycia”. Taki właśnie jest **Koncert na 9 instrumentów** op. 24 napisany przez Weberna w 1934 roku na sześćdziesiąte urodziny Arnolda Schönberga. Trzy części tej aforystycznej kompozycji: I. *Etwas lebhaft* (dość żywo), II. *Sehr langsam* (bardzo wolno), III. *Sehr rasch* (bardzo szybko) są maksymalnie skompromowane do niecałych sześciu minut. Ta wyjątkowo spójna konstrukcyjnie kompozycja dodekafoniczna przeznaczona jest na flet, obój, klarnet, waltornię trąbkę, skrzypce, altówkę i fortepian, których solistycznie potraktowane, punktualistyczne brzmienia-gesty dopełniają się nawzajem w niezwykle wyrafinowany sposób. W części trzeciej można dopatrzeć się nieco parodystycznego zacięcia, bliskiego na swój sposób trzeciej części *Koncertu podwójnego* Lutosławskiego.

Koncert kameralny nr 1 na 17 instrumentów francuskiego kompozytora Bruno Mantovaniego został wyczerpująco opisany w komentarzu do utworu przez samego autora:

Pomiędzy rokiem 2006 a 2009 zajmowałem się głównie komponowaniem na orkiestrę (*Time Stretch*, *Finale*, *Koncert na dwie altówki*) oraz ideą narracji (szereg utworów chóranych, opera *l'Autre côté* według Alfreda Kubina, balet *Siddharta*).

Kiedy Filharmonicy Berlińscy poprosili mnie, by napisać utwór na zespół około 15 wykonawców, bez szczególnych dramaturgicznych założeń, od razu skorzystałem z tej okazji powrotu do formy bardziej teoretycznej, przyjmując, że to dostarczy mi możliwości rozwoju mojego języka, spróbowania nowych rzeczy. Skomponowałem *Koncert kameralny nr 1* podczas przerwy w komponowaniu drugiej opery (inspirowanej życiem poetki Anny Achmatowej), gdy brak libretta [...] stał się dla mnie przeszkodą nie do pokonania. Wobec całkowitej blokady spowodowanej pustymi stronami, zdałem sobie sprawę, że nawet w kontekście „muzyki czystej”, musiałem rozważyć komponowanie utworów jako logiczną sekwencję zdarzeń, w sensie rozwijania łatwych do identyfikacji i rozpoznawalnych „charakterów muzycznych” (zgodnie z terminologią Messiaenowską), która wpływałaby na percepcję zarówno przez swoją kwiecistość, jak i prostotę (co jest dość rzadkie w moim przypadku).

Szereg bardzo podstawowych motywów pojawiło się w licznych szkiecach przygotowawczych: stapiająca się skala i akordy, które przekształcają się w inne mikrotonowymi glissandami. Aby połączyć w jedno te dwie idee, myślałem o początkowej eksplozji, o elemencie, który mógłby zrodzić z siebie te dwa elementy, i zdecydowałem, by połączyć każdy z instrumentów dętych z rezonującym instrumentem perkusyjnym, tak żeby ich zderzenie brzmiało jak wyzwalacz górnołotnych formuł. Usiłowałem jednak odnowić mój język przede wszystkim w dziedzinie formy. Próbowałem, pomimo pewnej ogólnej energii, pracować nad ideą czekania, tak jakby tym razem kierunki w moich partyturach miały się stać mniej linearne, mniej oparte na progresji. Elementy te raczej wzajemnie się odrzucają, niż czerpią od siebie, a w połowie utworu pojawia się skrajnie nowa faktura (z klarncem i skrzypkami przemieszczającymi się do dwóch odległych miejsc na scenie, by stworzyć efekt echa); koniec polega przede wszystkim na repetycji obsesyjnych motywów, przerywanych ciszą. Ostatecznie mój *Koncert kameralny*, jest z całą pewnością najmniej „logicznym” z moich utworów i najbardziej niepokojącym, a jego równowaga wyrasta z nieustających niespodzianek (myślę tu szczególnie o kadencji granej przez dwa zestawy dzwonów rurowych, zapowiadającej kodę).

JADWIGA KOTNOWSKA

Wybitna polska flectistka, jest pierwszą polską laureatką ośmiu międzynarodowych konkursów fletowych, m.in.: im. Królowej Zofii w Madrycie, im. M. Canals w Barcelonie, im. G. B. Viottiego w Vercelli, im. V. Bucchiego w Rzymie i w Bordeaux. Wygrała również konkurs na stanowisko pierwszego flectisty solo w Royal Flanders Philharmonic Orchestra w Belgii.

Absolwentka Akademii Muzycznej w Warszawie w klasie prof. Elżbiety Dastych-Szwarc, swoje umiejętności doskonaliła u takich mistrzów jak Aurèle Nicolet w Szwajcarii oraz Jean-Pierre Rampal i Alain Marion we Francji.

Jako solistka występowała w salach koncertowych na całym świecie, takich jak: Filharmonia Berlińska, Schauspielhaus Berlin, Lincoln Center w Nowym Jorku, Grieg Hall w Bergen, Tivoli Hall w Kopenhadze, Palau de Musica w Barcelonie, Teatro Real w Madrycie, South Bank Centre/Purcell Room w Londynie, De Doelen w Rotterdamie, Salle Moliere w Lyonie, Wielka Sala Moskiewskiego Konserwatorium, KLCC w Kuala Lumpur (Malezja) oraz na festiwalach m.in. Kuhmo Chamber Music Festival (Finlandia), Bergen International Festival – Grieg Hall (Norwegia).

W Polsce koncertowała ze wszystkimi wiodącymi orkiestrami symfonicznymi i kameralnymi, m.in. wielokrotnie z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Narodowej oraz na festiwalach muzyki współczesnej: „Warszawska Jesień”, Festiwal Prawykonawców w Katowicach, Musica Electronica Nova we Wrocławiu, Festiwal K. Pendereckiego w Krakowie, a także inaugurowała Festiwal Mozartowski w Warszawie.

Artystka stała się inspiracją do skomponowania specjalnie dla niej koncertów fletowych przez takich kompozytorów jak: Henryk Mikołaj Górecki, Hanna Kulenty, Marta Ptaszyńska, Jerzy Maksymiuk, Dariusz Przybylski, Maciej Małecki, Krzysztof Knittel, Krzesimir Dębski, Andrzej Jagodziński, Włodek Pawlik. Ma na swym koncie liczne światowe oraz polskie prawykonania, m.in. jest pierwszą polską wykonawczynią koncertów Góreckiego i Pendereckiego.

Dokonała licznych nagrań dla radia w Hiszpanii, Francji, Szwajcarii, Holandii i Stanach Zjednoczonych, a także dla wytwórni: Polskie Nagrania, MDG, Quantum (Paryż), Scotstown Music (Edynburg), Tonpress (płyta Antonio Vivaldi – *Cztery pory roku* była nominowana do nagrody Fryderyk). W swoich projektach łączących muzykę klasyczną z jazzem współpracuje z wybitnymi muzykami takimi jak Andrzej Jagodziński, Krzysztof Herdzin, Mike Richmond i Vitold Rek.

Artystka prowadzi klasę fletu w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy oraz kursy mistrzowskie m.in. w Stanach Zjednoczonych, Malesji, Finlandii, Francji, Włoszech, Hiszpanii oraz w Royal College of Music w Londynie.

ANNA SIKORZAK-OLEK

Absolwentka Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie.

Od wielu lat prowadzi aktywną działalność koncertową jako solistka i kameralistka. Ma w repertuarze kilkadziesiąt koncertów solowych. Jako pierwsza na świecie wykonała i nagrała wiele koncertów polskich kompozytorów: Tadeusza Paciorkiewicza, Marcelego Popławskiego, Piotra Mossa (trzy koncerty), Mikołaja Hertela (trzy koncerty), Macieja

Małeckiego, Bogusława Schaeffera, Stanisława Moryty, Jerzego Maksymiuka i Aleksandra Tansmana. Nagrała archiwalnie dla Polskiego Radia także koncerty Witolda Lutosławskiego, Marty Ptaszyńskiej, Elżbiety Sikory, Marcela Grandjany, Georga F. Haendla, Thomasa Daniela Schlee, Claude'a Debussy'ego, Dona Gillisa i innych.

Jako kameralistka występuje od lat w duetach z fletem, obojem, sopranem (z Nadine Nassar od 2010 roku), ze skrzypcami, z perkusją i na dwie harfy.

Na stałe jest związana z Orkiestrą Polskiego Radia w Warszawie.

Nagrywa również muzykę filmową, współpracując m.in. ze Zbigniewem Preisnerem, Janem A.P. Kaczmarkiem, Pawłem Szymańskim, Krzesimirem Dębskim, Michałem Lorenzem, Maciejem Zielińskim i z wieloma innymi.

Anna Sikorzak-Olek jest również pedagogiem. Zajmuje się promowaniem nauczania początkowego na harfie celtyckiej w Polsce. Założyła Stowarzyszenie „Harfa Dzieciom” i Zespół Harf Dziecięcych „Wiktorska Harp Open”. Wydaje muzykę harfową w założonym przez siebie wydawnictwie nutowym „Polska Muzyka Harfowa”. Komponuje drobne utwory na harfę celtycką dla dzieci.

W 2018 obroniła doktorat w Akademii Muzycznej im. St. Moniuszki w Gdańsku, udowadniając w nim decydujący udział Polaka – Karola Grolla w wynalezieniu mechanizmu współczesnej harfy przed 200 laty. Obecnie jest adiunktem tej uczelni i prowadzi klasę harfy. Jest członkiem Stowarzyszenia „Fides et Ratio”.

CHAIN ENSEMBLE

Orkiestra kameralna działająca pod auspicjami Towarzystwa im. Witolda Lutosławskiego, postawiła sobie za punkt „artystycznego honoru” przestudiowanie w najbliższych latach i włączenie na stałe do repertuaru niemal wszystkich utworów patrona Towarzystwa, przeznaczonych na mniejsze zespoły i orkiestrę kameralną.

Koncerty poświęcone twórczości Witolda Lutosławskiego zespół przedstawia w ramach kolejnych festiwali „Łańcuch”.

W ramach swoich działań edukacyjnych Chain Ensemble angażuje do swojego składu – poza doświadczonymi kameralistami – wielu młodych wykonawców: studentów i młodych absolwentów uczelni muzycznych. Zespół intensywnie pracuje i nieustannie się rozwija – począwszy od 2017 roku dając w Warszawie kilkanaście koncertów w ramach serii Scena Muzyki Nowej w Nowym Teatrze.

ANDRZEJ BAUER

Zdobywca I nagrody na Międzynarodowym Konkursie ARD w Monachium oraz laureat Międzynarodowego Konkursu *Praska Wiosna* i nagrody Parlamentu Europy i Rady Europejskiej. Urodził się w Łodzi. Tu ukończył studia pod kierunkiem Kazimierza Michalika, a uzupełniał je, pracując m.in. z André Navarra, Milošem Sadlo oraz Danielem Szafranem podczas licznych kursów mistrzowskich. Odbił dwuletnie studia w Londynie w klasie Williama Pleetha jako stypendysta Witolda Lutosławskiego.

W ostatnich latach Andrzej Bauer wystąpił z recitalami m.in.

w Amsterdamie, Paryżu, Wiedniu, Hamburgu, Monachium, a także z orkiestrami symfonicznymi m.in. z Filharmonikami Monachijskimi, Orkiestrą RAI w Neapolu, Orkiestrą Filharmoniczną w Strasburgu, Orkiestrą Radia w Stuttgarcie oraz Orkiestrą Radiową w Berlinie. Koncertował jako solista z większością polskich orkiestr symfonicznych i kameralnych, a z zespołami takimi jak Filharmonia Narodowa i Sinfonia Varsovia również podczas ich europejskich tras koncertowych.

Andrzej Bauer nagrywał dla wielu polskich i zagranicznych rozgłośni radiowych oraz stacji telewizyjnych. Brał udział w międzynarodowych festiwalach, występując w większości krajów Europy, a także w Stanach Zjednoczonych i Japonii. Płyta artysty z utworami m.in. Schuberta, Brahmsa i Schumanna (Koch/Schwann) została wyróżniona kwartalną Nagrodą Niemieckiej Krytyki Płytywowej. Na kolejnych płytach wiolonczelista utrwalił utwory Szostakowicza, Prokofiewa, Strawińskiego, Messiaena, Panufnika, a także *Koncert wiolonczelowy* Witolda Lutosławskiego. W 2000 roku w firmie CD Accord artysta opublikował – pierwszy w historii polskiej dyskografii – dwupłytowy album z kompletem *Suit wiolonczelowych* Johanna Sebastiana Bacha, za który otrzymał nagrodę Polskiej Akademii Fonograficznej – Fryderyk 2000.

Obszerny repertuar artysty obejmuje wiele dzieł muzyki nowej i najnowszej, w tym utwory specjalnie dla niego skomponowane. W roku 2002 podczas 44. Międzynarodowego Festiwalu „Warszawska Jesień” Andrzej Bauer wystąpił z recitalemy prawykonań utworów na wiolonczelę solo i media elektroniczne, powstałych z jego inspiracji. Artysta kontynuuje zapoczątkowany wówczas projekt „Cellotronicum”, co owocuje

nagraniami i kolejnymi prawykonaniami, prezentowanymi w ważnych centrach muzyki współczesnej w Europie. Kolejna edycja „Cellotronicum”, mająca miejsce podczas „Warszawskiej Jesieni” w 2006 roku, została uhonorowana nagrodą „Orfeusz”.

Andrzej Bauer jest profesorem Uniwersytetu Muzycznego im. F. Chopina w Warszawie oraz Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy, gdzie prowadzi klasy wiolonczeli. Jest również założycielem i opiekunem artystycznym Warszawskiej Grupy Cellonet oraz zespołu Chain Ensemble, z którym w 2017 roku zainaugurował trzyletnią serię koncertów w warszawskim Nowym Teatrze.

Coraz więcej czasu poświęca kompozycji i improwizowaniu muzyki.

CZWARTEK

06.02.2020

19.30

STUDIO KONCERTOWE POLSKIEGO RADIA
IM. WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO
UL. Z. MODZELEWSKIEGO 59

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791)

Adagio i fuga c-moll na kwartet smyczkowy KV 546
(1788) 7'

WITOLD LUTOSŁAWSKI (1913–1994)

Kwartet smyczkowy (1964) 26'

Część wstępna

Część główna

[PRZERWA]

PAWEŁ SZYMAŃSKI (*1954)

Pięć utworów na kwartet smyczkowy (1992) 17'

ćwierćnuta = 72

ósemka z kropką = 112

ósemka = 72 (*Massimo*)

ćwierćnuta = 90

ćwierćnuta = 48

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Grosse Fuge B-dur na kwartet smyczkowy op. 133
(1825) 16'

Royal String Quartet

Izabella Szałaj-Zimak I skrzypce

Elwira Przybyłowska II skrzypce

Paweł Czarny altówka

Michał Pepol wiolonczela

Jestem zwolennikiem poglądu, że w autentycznym utworze muzycznym wszystko musi być owocem natchnienia. Używam tu słowa niejednokrotnie wyśmiewanego, ale nie ma na to innego określenia. Cóż to jest natchnienie? Oto w wyobraźni kompozytora nagle powstaje coś, czego przed ułamkiem sekundy nie było. Uważam, że od takich momentów olśnienia zależy istnienie utworu muzycznego, a z całą pewnością jego wartość.

Te słowa Witolda Lutosławskiego – wypowiedziane pod koniec życia, w 1990 roku, a dotyczące tajemnic procesu kompozytorskiego – odnieść można do wszystkich utworów dzisiejszego koncertu Royal String Quartet. Arcydzieła te, wyrosłe z momentów natchnień twórców, odnajdujących w każdym z nich nowatorskie rozwiązania, wyznaczają łańcuchy olśniewających odkryć. Jeden z tych wątków to wzajemne inspiracje łączące sztukę malarza Jerzego Stajudy z twórczością Witolda Lutosławskiego i Pawła Szymańskiego oraz intensywnie pulsująca obecność ich utworów kwartetowych na tle wielkich dzieł przeszłości.

Jako pierwsze z nich zabrzmiał *Adagio i fuga c-moll* KV 546 Mozarta – utwór skromnych rozmiarów, lecz o wielkiej sile wyrazu, który powstał w szczególnym momencie życia jego twórcy. „Proszę mnie odwiedzić, zawsze jestem w domu, mieszkam tu dopiero 10 dni, a zrobiłem już więcej niż w poprzedniej kwaterze przez dwa miesiące. Nowe mieszkanie jest wygodne, przyjemne i niedrogi, ale czułbym się lepiej gdyby nie nachodziły mnie czarne myśli, co niestety często się zdarza i z trudem je odpędzam” – pisał Mozart do swojego przyjaciela i konfratra z loży masonskiej Michaela Puchberga 27 czerwca 1788 roku. Przez te dziesięć dni, jak wspomina w komentarzu do listu autor jego przekładu, Ireneusz Dembowski, arcydzieła rzeczywiście powstawały jedno za drugim – Mozart w tym czasie skomponował m.in. *Symfonię Es-dur* KV 543, *Sonatę C-dur „Facile”* KV 545 i wiele innych utworów, a wśród nich *Adagio* na dwoje skrzypiec, altówkę i wiolonczelę, do napisanej pięć lat wcześniej na dwa fortepiany *Fugi c-moll*, którą przy tej okazji przearanżował na kwartet smyczkowy.

Powstał utwór niezwykle z kilku powodów. Po pierwsze, nie wiadomo nic o jakimkolwiek nań zamówieniu, a Mozart bardzo rzadko pisał na zlecenie własnej inwencji. Po drugie patetyczny i posępny charakter szczególnie *Adagia* kłóci się naturą kompozytora, organicznie pozbawioną patosu (chyba że wymaga tego kontekst dramaturgiczny w operze, ale to nie ten przypadek). Trudno powiedzieć, jak bardzo wpłynęły na to wspomniane

w liście „czarne myśli”, a na ile był to świadomy eksperyment twórczy lub po prostu efekt nagromadzenia muzycznych idei w trakcie intensywnej pracy nad tyloma skrajnie różnymi utworami w tym samym krótkim czasie. Nie dziwi jednak, że charakter trwającego nieco ponad trzy minuty *Adagia* musiał mocno przemówić do innego kompozytora, dla którego ten typ ekspresji był krwią z krwi, a kwartet smyczkowy stanowił pole do nieskrępowanych eksperymentów – czyli Beethovena, który przekopiował je sobie do swojego archiwum. Rozpiętą do bólu pomiędzy skrajnymi rejestrami skrzypiec i wiolonczeli introdukcję (*Adagio*) rozładowuje energia fugi – czterogłosowej, jak się uważa, summy studiów Wolfganga nad kontrapunktycznymi łamigłówkami Johanna Sebastiana – perfekcyjnie skonstruowanej i skondensowanej również do około trzech minut. W rezultacie całość KV 546 (oddalonego o galaktykę emocjonalną od poprzedzającej je o zaledwie jeden numer w katalogu *Sonaty „Facile”*, być może napisanej dzień lub dwa wcześniej!) przynosi muzykę – i tu już koniec odstępstw – jakże po mozartowsku skoncentrowaną dramaturgicznie.

Jedyny w twórczości Witolda Lutosławskiego **Kwartet smyczkowy** (1964) wykonany został po raz pierwszy przez słynny Kwartet LaSalle w 1965 roku w Sztokholmie. Prawykonanie polskie odbyło się w tym samym roku na Festiwalu „Warszawska Jesień”. Utwór złożony jest z dwóch połączonych ze sobą części: *Wstępnej* i *Głównej*. Ten dwufazowy model formalny jest charakterystyczny dla większości późniejszych dzieł Lutosławskiego. Na przebieg *Kwartetu* składają się odcinki określone przez kompozytora mianem *mobili*, o różnej długości w poszczególnych partiach, które mają być grane przez wykonawców pomiędzy określonymi punktami w czasie bez ścisłej synchronizacji, a nawet w pewnych momentach tak, jakby nie słyszeli tego, co grają inni. Kompozytor pierwotnie chciał przekazać muzykom jedynie głosy poszczególnych instrumentów, aby uniknąć tradycyjnej notacji, zestawiającej poszczególne partie jedna nad drugą i narzucającej jednoczesne wykonanie nut znajdujących się na tej samej linii pionowej. Na prośbę Kwartetu LaSalle sporządził jednak partyturę, posługując się rozwiązaniem znalezionym przez jego żonę, architektka z wykształcenia: nieściśle zsynchronizowane fragmenty partii czterech instrumentów zostały umieszczone w zestawianych nad sobą prostokątach. Wbrew pozorom zakres swobody wykonawców jest jednak znacznie ograniczony; instrukcje wpisane w poszczególnych głosach tworzą odpowiednie ramy czasowe i wyznaczają momenty przechodzenia

do kolejnych odcinków (np. „powtarzaj aż do wejścia wiolonczeli, po czym przerwij natychmiast i przejdź do następnej sekcji” lub: „daj altowioliście sygnał, że skończyłeś”), co sprawia, że „nie może się zdarzyć nic, co byłoby nieprzewidziane przez kompozytora”. Celem zastosowania tej techniki nie była bowiem wielość wersji, lecz rozluźnienie związków czasowych i uzyskanie specyficznej, nieciągłej faktury.

Utwór otwiera solo pierwszych skrzypiec, którego początkowe trzy dźwięki mają być przez skrzypka powtarzane (*espressivo, eloquente, lecz pianissimo*) „aż do chwili, gdy publiczność zupełnie się uciszy” – i już w tej krótkiej wskazówce widać typową dla kompozytora dbałość o kwestie percepcji, „bycie blisko” słuchacza, być może z pewną domieszką ironii... Lutosławski wykorzystuje tu możliwości swej techniki kontrolowanego aleatoryzmu, czyli – zaplanowanej przypadkowości. Przebieg utworu porównywany był przez kompozytora do rozmowy, w której wypowiedzi poszczególnych osób są przerywane i podejmowane na nowo. W *Części wstępnej* rolę takiego czynnika przerywającego, a jednocześnie wyznaczającego stały punkt odniesienia dla fragmentów aleatorycznych, ekspresyjnych i wyrazistych, pełnią pojawiające się wielokrotnie dramatyczne oktawy C-C. *Część główna*, znacznie bardziej rozbudowana, płynnie rozwija się z poprzedniej po solo wiolonczeli. Od początku jednak wyróżnia się bardziej skoncentrowaną ekspresją, większą ruchliwością i szybszym tempem, zmierzając do odcinka *Appassionato, Presto*, w którym dochodzi do zagęszczenia ruchu i kulminacji osiągniętej przez długie glissando wznoszące się jednocześnie w partiach wszystkich instrumentów, po czym materiał ulega wyczerpaniu. Wyłaniający się z ciszy w odcieniach *piano – morendo, indifferente (zamierając, obojętnie)* fragment, złożony ze współbrzmień zamkniętych początkowo między niskim *Cis* wiolonczeli a eterycznym fażołem *cis* pierwszych skrzypiec, spowolnionych i rozciągniętych w czasie przez zastosowanie fermat, stanowi kolejny etap zamykania formy. Oznaczone wskazówką wykonawczą *Funebre* (przy czym kompozytor odżegnywał się od konotacji pozamuzycznych) intensywne imitacje oscylują z początku wokół *fis* i opadają glissandami, by spotkać się unisono na *as*, po czym zamierają. Gest oznaczony *espressivo, quasi parlando*, w którym niektórzy komentatorzy dopatrują się nawiązania do mowy ptaków, wydaje się próbą podjęcia rozmowy na nowo...

Swoje **Pięć utworów na kwartet smyczkowy**, Paweł Szymański napisał na zamówienie rozgłośni radia BBC w Bristolu dla angielskiego

Brodsky Quartet, który wykonał je po raz pierwszy w studiu radiowym w sierpniu 1993 roku, a rok później wydał na płycie kompaktowej *Lament* wytwórni Silva Classics. Utwór ten, ukończony w październiku 1992, kompozytor poświęcił pamięci zmarłego 21 marca tego samego roku w wieku 56 lat Jerzego Stajudy – wybitnego malarza i krytyka sztuki, którego z kolei Witold Lutosławski określił w swoim wspomnieniu jako „nie tylko wielkiego melomana, lecz także człowieka o wielkich zaletach ducha i ogromnym osobistym wdzięku”. Lutosławski wspominał też o podarowanych mu przez Stajudę pracach: „wspaniałe, wielkie płótno (*Strefa*, 1990, polimery)”, było „źródłem naszej nieustającej radości, zdobiąc, nie tylko: nadając nowe życie! naszemu domowi. Dwie przepiękne akwarele Stajudy są źródłem prawdziwie twórczej atmosfery w mojej pracowni w Oslo” (maszynopis *O Jerzym Stajudzie*, w: Witold Lutosławski, *O muzyce* w redakcji Zbigniewa Skowrona).

W Polsce utwór Pawła Szymańskiego po raz pierwszy wykonał Kwartet Śląski na festiwalu „Warszawska Jesień” ’93 (dokonując też nagrania płytowego dla wytwórni EMI), zaś dwie części cyklu (IV. i V.) zabrzmiały dwa dni później podczas koncertu „Jerzego Stajudy przyjaźnie muzyczne” w Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim w Warszawie, towarzyszącego wystawie poświęconej jego twórczości, na którym wykonano dziesięć utworów, dedykowanych pamięci malarza.

Niezwykle ekspresyjna i wywołująca przestrzenne asocjacje dramaturgia *Pięciu utworów* sprawiła, że nagranie kwartetu Brodsky, dostępne w międzynarodowej dystrybucji, zainspirowało szereg wizji choreograficznych na całym świecie. Już w 1995 sięgnęła po nie kanadyjska choreografka Ginette Laurin, tworząc *Horizon: 1,60* (1995) dla holenderskiego zespołu *Introdans*. Inne realizacje to: *String Quartet Lines* Contemporary Ballet z San Francisco w choreografii Alonzo Kinga, *New Ways – Another Walk* w choreografii Detleva Alexandra i wykonaniu Ballet Braunschweig oraz balet De Groep van Steen w choreografii Janette van Steen w Amsterdamie w roku 2000. Z kolei dla Marii-Pauli Majoor, założycielki kwartetu Matangi, to ostatnie wydarzenie i zetknięcie się z *Pięcioma utworami*, które grała wówczas na żywo, stało się inspiracją do zorganizowania następnej edycji haskiego „Unheard Music Festival” w marcu 2019 wokół twórczości Pawła Szymańskiego.

Royal String Quartet już od kilku lat wykonuje muzykę kwartetową Szymańskiego, dokonując również jej wybitnego nagrania płytowego dla wytwórni Hyperion, razem z *II Kwartetem smyczkowym* Pawła Mykietyna

(Szymański & Mykietyn – *Music for string quartet*, 2015), które otrzymało nominacje do Fryderyków 2016 w kategoriach Najlepszy Album Polski Za Granicą i Najwybitniejsze Nagranie Muzyki Polskiej.

Andrzej Chłopecki napisał o tym utworze wirtuozowski esej, zatytułowany *Pięć wariacji na temat Pięciu utworów na kwartet smyczkowy Pawła Szymańskiego pamięci Jerzego Stajudy*, który cytujemy poniżej we fragmentach:

1. (niespełna trzy minuty)

[...] Szymański, na początku utworu pozostawiając „gołą” płaszczyznę barokowych (ewentualnie wczesnoklasycznych...) bachanaliów, w następnych kilkunastu sekundach rozpoczyna swą sprawę, by dość szybko zafundować nam aferę. Ta sprawa to unieruchomienie, zatrzymanie tego, co obiecywało, że nic się zaskakującego nie wydarzy. Wyjęte z continuum stop-klatki jednego motywu. Jest ruch, lecz go nie ma; jest czas, lecz czas się zatrzymał, jak Zenonowi wisi w przestrzeni strzała, która – jak skądinąd wiemy – po rozstaniu się z ciężką łuką mknie. Seria ujęć, seria slajdów zatrzymuje ruch; tryle drugich skrzypiec nie stają się przyczyną rozwoju, pozostają trzepotaniem w miejscu. Sprawą jest tu zatrzymanie materii w biegu – wydobycie jej z czasu; aferą – wrzucenie jej (a raczej: delikatne i czułe jej przemieszczenie) w przestrzeń.

[...] Pod nutami Szymański rozkołysał pięciolinie i posłuszne mu koło kwintowe. Zatrzymał czas, by przestrzeni wypieścić ukochaną materię. W punkcie kulminacyjnym wydaje się, że rozkołysane relacje między materią i przestrzenią zostały opanowane, lecz jest to chwilowe złudzenie. Gdyby był to koniec kompozycji, rzecz mogłaby się zakończyć odpływem *al niente* z konieczną, po pauzie, pointą. Jest to jednak pierwsze ogniwo cyklu. Z niewinnej materii zjeżdżają na glissandach skrzypiec i altówki trytony, wiolonczela swym uporczywym *con passione C sul ponticello* ogłasza jakieś memento, a końcowe alibi pierwszych skrzypiec i altówki w tercjach nie wierzy w to, że daje pointę. Barokowe formuły za sprawą glissand oddalone w oniryczne powidoki, sprowadzane są na ziemię przez brzmienie uginającej się do gryfu pod ekspresjonistycznym naciskiem struny wiolonczeli.

2. (niespełna dwie minuty)

Paweł Szymański jest mistrzem glissanda. Paweł Szymański jest mistrzem faktury punktualistycznej. Mistrza techniki punktualistycznej poznać można bardziej po tym, jak mu brzmi to, co nie brzmi, niż jak mu brzmi to, co brzmi. Brzmienie pauz, tworzących współbrzmienia z ukłuciami dźwięków staccato i pizzicato, ukośne współbrzmienia następujących po sobie zarwanym strun. [...] Pryśnięcia dekonspirują kanon, który w oczywisty sposób pulsuje pod nutowym papierem: kanon zatykany pauzami. Pauza jako tłumik dźwięku, a nie jako cezura między frazami; pauza nie, jako oddech służący narracji, lecz jako knebel dla elokwencji, uznanej za zbędną. Pauza wie, co utajnia. Wie też, że nieujawnione bywa tym intensywniej obecne. [...] I na koniec – jak w poprzednim utworze – figura barokowej konwencji. [...]

3. (około dwóch i pół minuty)

Centrum cyklu. Flażoletowa elegia. Niektórzy zapisaliby ten utwór dla muzyków kwartetu smyczkowego, zalecając użycie częściowo innego instrumentarium: byłyby to prawdopodobnie pocierane smyczkami kryształowe kieliszki, nastrojone odpowiednią ilością wody. Historia muzyki ostatniego półwiecza zna taki kwartet. Paweł Szymański jest mistrzem gry flażoletowej. Pejzaż zamrożony, odrętwiały, szklany, nierealny, nasycony nadzwyczajnym liryzmem. Hypnagogiczny rysunek niezwykle delikatnej rzeczywistości, który przynosisz na świat, wracając ze snu. Każdy zbyt gwałtowny gest może spowodować, że pryśnie, jak mydlana bańka, i nie będziesz wiedział, co pragnąłeś przed zapomnieniem uchronić. A pragniesz uchronić – wzruszenie. Wiolonczela pozostaje z wysokim c, ślad po trytonie rozplynął się we flażoletach, spośród których wykłwita romantyczny motyw z tryblem. Dzieje muzyki nie wykształciły tak na dobrą sprawę formy haiku, a ekspresja muzyki europejskiej – mimo licznych prób – nie zbliżyła się w swej esencji do dalekowschodniej kaligrafii. Tą częścią Paweł Szymański kaligrafuje łańcuch XVII język muzyczny tak, jak żaden chyba dotąd Japończyk nie ułacinił swej kaligrafii.

4. (niemal pięć minut)

Kaprys na jeden instrument smyczkowy, grający rozłożony trójdźwięk c-moll i następnie powtarzający nutę g, puszczonej w czterogłosowym kanonie czterech instrumentów w prymie, z przesunięciem o jedną szesnastkę. Wzorzec, jakby wyszedł spod ręki kompozytora *pattern music*, pragnącego uruchomić automat swej repetytywnej muzyki. Swoiste wzruszenie budzi kanon, zbudowany na powtarzanej ostinatowo nucie, wywyższonej zabiegiem polifonisty do rangi tematu. [...] Szymański jest mistrzem fakturalnego przyspieszania i zwalniania toku narracji. Jest też mistrzem dekomponowania. Siła odśrodkowa, wmontowana w żywiół tej części, rozmontowuje jej oczywistość. Szymański komponuje tu ściśle oznaczonymi na pięciolinii nutami (a nie liniami) zjawisko glissandowego rozjazdu materii od unisonu do trytonu. Chromatycznie ześlizgujące się trytony pamiętają o częściach poprzednich i przewidują część ostatnią.

5. (prawie cztery minuty)

Tryton *f-h/h-f*, przypisany pierwszym skrzypcom na stałe. Jak krzyk. Krzyk mewy. Mewy nad plażą. I horyzont zainicjowany tymi samymi dźwiękami przez drugie skrzypce i altówkę. Dialog dwóch planów: krzyku i linii, która rusza falą glissanda, by zatrzymać się w znieruchomiałym poziomie tego samego, lecz nie takiego samego interwału. Fascynujące współbrzmienie dwóch postaci tego samego kształtu: jednego opatrzonego znakiem niezgody, drugiego – znakiem przyzwolenia.

Paweł Szymański jest mistrzem w nasycaniu odmiennymi znaczeniami tych samych nut. Na to nie da się dać recepty. Aby te same dwa dźwięki ustawić względem siebie w tak dramatycznym dialogu, trzeba mistrzostwa. Poziom, jak kreska cieniowana do zaniku, zostanie. Szymański jest mistrzem fakturalnego decrescenda. Krzyk trytonu osunie się glissandem w niebyt, milknąc nad linią, która skieruje się w niebyt. Tren. Zanikającym *f* wiolonczeli dzieło wygasa.

I w takim kontekście zabrzmiał na dzisiejszym koncercie utwór ostatni – *Grosse Fuge B-dur* op. 133, arcydzieło odchodzącego w niebyt, lecz bynajmniej nie w decrescendo, Beethovena. Otwiera je potężny akord G-dur. Akord ten, interpretowany „jako wieczność wygrywająca z rozpaczliwymi i nieskutecznymi wysiłkami ludzkości”, wieńczy też rozpoczynający tegoroczny „łańcuch” utwór Ivesa pod znamienym tytułem *Unanswered question*. W *Grosse Fuge* jedyną odpowiedzią na być może podobnie fundamentalne pytania jest chaos, a wręcz apoteoza rozpaczliwych i nieskutecznych wysiłków ludzkości. To odpowiedź tym bardziej przejmująca, że profetyczna i udzielona przez kompozytora, którego wcześniejsze utwory były hołdem składanym ludzkiej mocy i spajającej sile humanizmu.

Grosse Fuge B-dur powstała w 1825 roku jako finał *Kwartetu B-dur* op. 130 – i w takim kontekście została wykonana po raz pierwszy, 21 marca 1826 roku, przez najwybitniejszy wiedeński zespół Schuppanzigha. Nie wzbudziła wówczas entuzjazmu – w odróżnieniu od pozostałych części kwartetu. „Allgemeine musikalische Zeitung” określiło utwór jako „niezrozumiałą chińszczyznę”, a kompozytor Ludwik Spohr jako „nieczytelny, niekontrolowany horror”. Jednak sami wykonawcy i najbliżsi Beethovena widzieli przyczynę problemu po części w niedostatecznej liczbie prób, a po części w ciężarze gatunkowym utworu – przytłaczającym, ich zdaniem, *Kwartet* op. 130. Tę drugą opinię wsparł też wydawca, Artaria, który zasugerował wydanie *Grosse Fuge* jako osobnego utworu i dopisanie do op. 130 nowego finału. Tak też się stało, bo Beethoven świadom był wagi swojej fugi: na wieść, że podczas prawykonania na żądanie publiczności niektóre z części kwartetu musiały być bisowane, zareagował: „A dlaczego nie chcieli bisować Fugi? Ona jedna powinna być powtórzona! Bydło! Osył!”. Nie dziwi więc, że zgodził się opublikować swoją *Grosse Fuge* – wieloczęściowy, jak chcą niektórzy, „poemat symfoniczny w formie sonatowej” – jako odrębne Opus 133, co nastąpiło dwa miesiące po śmierci kompozytora w roku 1827.

Forma *Grosse Fuge* jest przedmiotem wielu analiz i choć wydaje się, że łatwo w niej wyodrębnić elementy struktury (tematy, motywy, poszczególne części) i ich nawiązujące do formy sonatowej relacje, to jako całość wymyka się ona kategoryzacji. Nie forma jednak jest tym, co stanowi o jej żywotnej wciąż sile. Odpowiedzi na pytania: czemu *Wielka fuga* wzbudziła i nadal wzbudza tak świeże emocje, czemu uważana jest za kolebkę Schönberga, czemu Strawiński uznawał ją za muzykę na wskroś

współczesną, która taką pozostanie na zawsze – trzeba szukać w jej treści. Beethoven nasycyca formę treścią skrajnie ekspresyjną, emocjonalną i jednocześnie porwaną, harmonicznie powikłaną, niezsyntetyzowaną – jej moc tkwi w negacji, rozdarciu, nieokreśleniu, chaosie – tak przewrotnie, lecz jakże wzruszająco pojmowanym humanizmie. Jak pisał o późnych utworach kompozytora Theodor Adorno: „Ich istotą jest «utracona tonalność» i dlatego są to katastrofy”.

Beethoven z czasów *Eroiki* czy *V Symfonii* kończył dobitnie każde zdanie, dopełniał je po brzegi spójną treścią. Pracowicie budował i rozwijał muzyczny świat, w którego sens głęboko wierzył. Twórca *Grosse Fuge* świat ten w profetycznym przebłytku zdekonstruował. A raczej – konstruując swoją ostatnią fugę, pokazał jego przyszłą destrukcję. W *Grosse Fuge* każe współistnieć kontrastom, nie łącząc ich. Współistnienie inności bez jedności – czy już to nie brzmi jak pieśń naszych czasów?

Monumentalnym ośmiu wspinającym się chromatycznie dźwiękom głównego tematu przeciwstawiony jest histerycznie rozstrzelony, punktowany temat drugi. Eksplozję pierwszych taktów przerywa nagła cisza, która wydaje się podstawowym tworzywem całej 24-taktowej uwertury. Po wściekłej pierwszej fudze, nieprzerwanym, brutalnym, trwającym bez mała pięć minut forte, przychodzi polifoniczno-homofoniczne fugato – dla odmiany utrzymane niemal w całości w pianissimo. Ten sam materiał *Meno mosso e moderato*, gdy pojawi się po drugiej fudze, przybierze już zupełnie inny charakter. Idylliczną niewinność pierwszego *Meno mosso* zastąpi quasi-triumfalny pochód, który (po drodze ulegając jakby atakowi demencji – bo tak brzmi fragment, w którym słyszymy szczątkowe fragmenty poszczególnych tematów, porozrywane ciszą) doprowadzi nas do kody. Z czym zostajemy na koniec?

Jak pisał Tomasz Mann w „Doktorze Faustusie”:

Kunszt Beethovena przerósł sam siebie; z za dostępnych rejonów tradycji uniósł się na oczach przerażonej ludzkości w sfery wyłącznie już i całkowicie osobiste – jako „ja” boleśnie odizolowane w absolicie, a wskutek zamarcia słuchu również i od świata zmysłów, jako samotny książę w królestwie ducha, który odtąd jedynie niepojętym dreszczem potrafił przenikać najbardziej nawet przychylnych słuchaczy, a w którego przerażających przesłaniach wyjątkowo już i chwilami tylko potrafili się rozeznać. (tłum. Maria Kurecka i Witold Wirpsza)

ROYAL STRING QUARTET

Royal String Quartet to dziś jeden z czołowych europejskich kwartetów. 20 lat wspólnego grania, koncerty na wszystkich kontynentach, 17 płyt docenionych przez międzynarodową krytykę, nagrodzonych dwoma Fryderykami i sześcioma nominacjami do tej nagrody. Do tego 15 lat „Kwartesencji”, czyli własnego festiwalu, podczas którego muzycy przypominają wielką klasykę kameralistyki, przewyżniając kompozycje specjalnie dla nich napisane, ale przede wszystkim pokazują, że muzyka to nie przebrana we frak sztampa, lecz zaskakująca, często niepokojąca sztuka dźwięków, która znakomicie opisuje współczesny świat. W swych ambitnych artystycznie przedsięwzięciach nie uznają granic gatunków i poszukują nowych form wypowiedzi. Tak właśnie narodziły się albumy „Kayah & Royal Quartet” oraz obsypana nagrodami „Nowa Warszawa” ze Stanisławą Celińską i Bartkiem Wąsikiem.

Zespół, założony w 1998 roku w Akademii Muzycznej w Warszawie w klasie Ryszarda Duzia, odbył studia podplomowe w Kolonii u Alban Berg Quartett, kształcił się też pod okiem kwartetów Amadeus i Camerata. Artystów uhonorowano nagrodami na wielu konkursach, m.in. w Banff, Casale, Kuhmo i Krakowie, a także stypendium fundacji Borletti-Buitoni oraz nominacją do prestiżowej brytyjskiej nagrody Royal Philharmonic Society. W latach 2004–2006 zespół objęty był elitarnym programem BBC New Generation Artist. Trwająca od 2008 roku współpraca z brytyjską wytwórnią Hyperion zaowocowała pięcioma płytami, które docenili krytycy m.in. miesięcznika

„Gramophone” (Editor’s Choice), „BBC Music Magazine” (Disc of the Month), „Diapason” i „The Strad”. W kraju RSQ wydał płyty w firmach DUX, BeArTon i Bôłt. Koncertów kwartetu można regularnie słuchać m.in. w Programie 2 Polskiego Radia i BBC 3, a recitale RSQ transmitowane były przez telewizję Mezzo i TVP Kultura.

Zespół pięciokrotnie wystąpił na BBC Proms i aż piętnastokrotnie grał w słynnej londyńskiej Wigmore Hall. Regularnie koncertuje w Studiu im. W. Lutosławskiego, w siedzibie NOSPPr w Katowicach i Filharmonii Narodowej w Warszawie. Grał też m.in. na festiwalach City of London, Aldeburgh, West Cork Music, Schleswig Holstein i Rheingau, „Sacrum Profanum”, „Wratislavia Cantans” oraz w australijskim Perth. RSQ gościł w wielu znakomitych salach, m.in. w Cadogan Hall w Londynie, Concertgebouw w Amsterdamie, National Gallery of Art w Waszyngtonie, Studio 104 w Maison de la Radio w Paryżu, Palais des Beaux-Arts w Brukseli, Konzerthausach w Wiedniu i Berlinie, Sejong Center w Seulu i Beijing Concert Hall. Wśród artystów, z którymi RSQ współpracował, znaleźli się m.in. Angela Hewitt, Mark Padmore, Urszula Kryger, Stephen Kovacevich, Janusz Olejniczak, Martin Fröst, Ingolf Wunder, Maciej Frąckiewicz, Marcin Zdunik, Andrzej Bauer, Wojciech Swiatała, kwartety Śkampa, Śląski i Kwadrofonik.

Muzycy od lat dzielą się swoją wiedzą i doświadczeniem. W latach 2012–2015 byli wykładowcami Queen’s University w Belfaście. Od 10 lat prowadzą własne kursy mistrzowskie w Rybnej. Na co dzień nauczają na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina oraz w warszawskich szkołach muzycznych.

SOBOTA

08.02.2020

19.00

STUDIO KONCERTOWE POLSKIEGO RADIA
IM. WITOLDA LUTOŚLAWSKIEGO
UL. Z. MODZELEWSKIEGO 59

IGOR STRAWIŃSKI (1882–1971)

Cztery etudy na orkiestrę

[1914/1921/1928] 9'

Danse

Excentrique

Cantique

Madrid

OLIVIER MESSIAEN (1908–1992)

Poèmes pour Mi na sopran i orkiestrę

[1936] 28'

I^{re} Livre

Action de grâces

Paysage

La Maison

Épouvante

II^{ème} Livre

L'épouse

Ta voix

Les deux guerriers

Le collier

Prière exaucée

[PRZERWA]

WITOLD LUTOŚLAWSKI (1913–1994)

Interludium na orkiestrę (1989) 6'

IV Symfonia (1992) 22'

Ludmyła Ostasz sopran

Sinfonia Varsovia

Simon Crawford-Phillips dyrygent

Dwa rzadko wykonywane, niezwykle i zaskakujące bogatymi rezonansami utwory Strawińskiego i Messiaena stanowią szczególnie kontekst dla muzyki Lutosławskiego w programie ostatniego koncertu tegorocznego festiwalu „Łańcuch”. Twórczość tych dwóch kompozytorów stanowiła istotny punkt odniesienia dla polskiego mistrza, z jednej strony przez zbliżone korzenie estetyczno-muzyczne, z drugiej – przez wspólną im intensywność i indywidualizm poszukiwań własnych, niezależnych dróg. Lutosławski wyrasta w pewnej mierze z tradycji Rimskiego-Korsakowa, choć nie bezpośrednio – jak Strawiński, dla którego Rimski stał się nie tylko nauczycielem kompozycji, ale wręcz drugim ojcem – lecz pośrednio, przez szkołę swego profesora kompozycji w warszawskim konserwatorium, Witolda Maliszewskiego. Związki te wykraczają jednak daleko poza doskonałą znajomość, wyrafinowanie i nieskończone bogactwa dróg wyobraźni instrumentacyjnej wytyczonych przez Rimskiego, a rozwiniętych w tak nieprzewidywalnych kierunkach przez reprezentujących kolejne generacje kompozytorskie – Strawińskiego i Lutosławskiego. Sam Lutosławski najtrafniej ujął wagę spuścizny swego wielkiego poprzednika:

Dzieło Strawińskiego skupia w sobie tak olbrzymią część tego, co stanowi muzyczną treść jego epoki, że nieraz myślę i mówię o „epoce Strawińskiego”, tak jak się myśli i mówi o epoce Palestriny, Beethovena czy Debussy’ego. Gdy wypada mi mówić o zjawisku tych rozmiarów, trudno nie uciec się do poetyckich porównań: twórczość Strawińskiego jest jak góra wznosząca się na samym środku drogi, którą wszyscy przejść musimy; góry tej nie sposób obejść. Toteż nie ma chyba kompozytora należącego do mojej generacji, który w swoim czasie nie poddał się – chcąc czy nie chcąc – temu porywającemu doświadczeniu, jakim był wpływ muzyki Strawińskiego. Odczuwam najprawdziwszą wdzięczność za jedyną w swoim rodzaju, zdumiewającą i niezniszczalną w swych rezultatach lekcję, jaką było dla mnie studiowanie i przeżywanie jego muzyki.

Jednocześnie tradycja francuska ze swą precyzją w budowaniu kolorystyki i dramaturgii w dużym stopniu za pomocą środków nowoczesnej harmoniki to drugi silnie obecny nurt w myśli kompozytorskiej Lutosławskiego. Pisząc o Messiaenie, podkreślał on, że choć jego muzyka nie miała na niego bezpośredniego wpływu, jej „oblicze i połączona z tym wszystkim wielkość” mają dla niego wielkie znaczenie. Szczególnie wyróżniał tu empiryczne podejście Messiaena do harmoniki, które było mu niezwykle bliskie i które ma kluczowe znaczenie w muzyce obu

kompozytorów. Stworzony przez Messiaena świat harmoniczny Lutosławski określał jako ogromny i niezwykle bogaty. *Poèmes pour Mi* na sopran i orkiestrę z 1937 stanowią osobne, przestrzenne uniwersum rządzące się swoimi prawami, choć organicznie wyrastające z estetyki *Peleasa i Melizandy* Debussy'ego. Do tego symbolistycznego świata – poprzez fuzję quasi statycznej harmoniki rozbudowywanej o kolejne eteryczne sfery brzmieniowe – zdaje się w pewien sposób odwoływać także początek *IV Symfonii* Lutosławskiego, z biciem wielkiego serca smyczków, w którym dominuje głębokie brzmienie i rytmika kontrabasów, przechodzących z powolnego regularnego pulsu do synkopowanego i w ten sposób pozornie przyspieszonego. Na tym tle, które poszerzają dźwięki harfy, w kolejnych odśłonach rozdzielanych sekcjami *ad libitum* pojawiają się frazy klarnetu, fletu, skrzypiec solo – jak reminiscencje z przeszłości.

Ekscentryczne i eksperymentalne **Cztery etudy** (1928) Strawińskiego to orkiestracje jego wcześniejszych kompozycji: *Trzech utworów na kwartet smyczkowy* (1914) i *Etiudy* na pianole (1917), które opatrzył tytułami dla poszczególnych części: I. *Danse. Con moto*, II. *Excentrique. Moderato*, III. *Cantique. Largo*, IV. *Madrid. Allegro*. Pierwsze wykonanie tak powstałego cyklu miało miejsce w Berlinie w roku 1930 pod dyrekcją Ernesta Ansermeta.

Część pierwsza bliska jest rok wcześniejszemu *Świętu wiosny*, z nieregularną pulsacją rosyjskiego tańca, na przemian dwu- i trójdzielną, oraz zapętlaną melodią złożoną z zaledwie czterech dźwięków. Druga z kolei miała być zainspirowana sztuką Little Ticha, słynnego angielskiego komedianta i tancerza, z którym kompozytor zetknął się w roku 1914. Być może sportretował tu zarazem samego siebie – wielkiego kuglarza dźwięków, o ekscentrycznej fantazji. Gdy ponad 20 lat później, w roku 1952, Strawiński zaczął komponować używając techniki serialnej, wprowadził do *Etiud* zmiany – stąd prawdopodobnie zaskakująco punktualistycznie koloryzowane faktury w *Excentrique*. Część trzecia to rodzaj przetworzonego *Dies irae*. Tytuł części czwartej – *Madrid* – odzwierciedla genezę jej pierwowzoru, czyli pianolowej *Etiudy*, zamówionej przez produkującą pianole Aeolian Company – źródłem muzycznej inspiracji do niej była pierwsza podróż kompozytora do Hiszpanii w 1916 roku, w czasie której wieczory spędzał w tawernach, słuchając improwizacji miejscowych muzyków i muzyki ulicy.

Poèmes pour Mi, czyli *Wiersze dla Mi* na sopran i orkiestrę Oliviera Messiaena to utwór rozświetlony miriadami wcześniej nieznanymi brzmień. Messiaen obdarzony był darem synestezji, co pozwalało mu na widzenie silnie zniuansowanych barw, które w jego percepcji odpowiadały poszczególnym współbrzmieniom. Jak pisał w obszernym komentarzu do tego dzieła:

[...] kolor jest tu prawdopodobnie elementem pierwszorzędny. Po pierwsze koloryt harmoniczny. Uzyskiwany jest on albo przez zestawianie ze sobą „modi o ograniczonej transpozycji”, które dają akordy niebiesko-fioletkowe, czerwono-jasnofioletowe, pomarańczowawe, białe i złote (jak w *Pejzażu*), albo też przez nakładanie na siebie tych modi w zabarwione całości (complexes) w ruchu (jak w pieśni *Twój głos, Naszyjnik*, w kanonie rytmicznym na początku *Działania łaski* i w wielkiej wokalizacji na słowie „radość” pod koniec *Wysłuchanej modlitwy*). Barwy orkiestrowe idą za barwami harmonicznymi i wzmacniają je. Bardzo często pojawia się podwójna artykulacja smyczkiem i pizzicato w podzielonych grupach smyczków. Brzmienie jest często rozproszone przez trylowane akordy. Charakter instrumentów dętych drewnianych jest uszanowany (obój i róg angielski mroczne i nosowe, flety poetyczne i jasne, klarnety neutralne lub agresywne, waltornie okrągłe i ciepłe). Wreszcie perkusja (tryle na talerzu, ostinato dzwonów) oraz grupy-rakiety dętych drewnianych lub smyczków mają zarazem podkreślać artykulację, brzmienia i koloryt akordów (Olivier Messiaen, komentarz w programie Festiwalu Musica '96).

Tytułowe „Mi” to pieszczotliwe określenie, pod którym kryje się pierwsza żona kompozytora – skrzypaczka i kompozytorka Claire Delbos. Teksty pieśni autorstwa Messiaena odzwierciedlają jego głęboki mistycyzm religijny, miłość do żony, której dedykował ten utwór, i zachwyt nad naturą. Są ułożone w dwóch tomach: I–IV i V–IX. Pierwsza pieśń (*Działanie łaski*) jest ekstatycznym wyznaniem wiary w Boga, jedność niewidzialnej duszy i wzajemną bliskość dwóch istot w przemieniającym wszystko światło nieśmiertelności. Druga (*Pejzaż*) jest migawką szczęśliwego dnia pomiędzy lśniącym jak błękitny klejnot górskim jeziorem i uśmiechem żony, osłaniającej oczy przed słońcem. Trzecia (*Dom*) mówi o domu-ciele, które trzeba będzie opuścić i o bólu, jaki towarzyszy tej świadomości, który jednak jest zostaje uśmierzony obietnicą wiecznej młodości. Otwierająca się dramatycznymi wykrzyknikami pieśń czwarta (*Przerażenie*) jest gwałtownie ekspresyjną wizją zaklinalnia rozpacz: „Nie grzeb swoich wspomnień w ziemi, nie znajdziesz ich już. / Nie rwij, nie mnij, nie rozdieraj. / Krwawiące strzępy poszłyby za tobą w ciemności / jak trójkątny rzygowiny, / A dźwięczne zderzenie pierścieni na pięciolinii nie do naprawienia

/ Rytmizowałyby twą rozpacz / By nasycić siły ognia". W pieśni piątej (*Poślubiona*) powtarzają się jak refren słowa „Idź, gdzie prowadzi cię duch”, a w metaforze kompozytora-poety żona dla męża jest jak Kościół dla Chrystusa. Szósta pieśń (*Twój głos*) ewokuje głos żony porównany do budzącego się wiosną ptaka i zestawia obraz otwartego okna z pragnieniem wieczności. Waleczna w wyrazie pieśń siódma (*Dwoje wojowników*) to niemal nadrealistyczny obraz walczących z siłami ciemności dwojga tworzących jedno: „Twoje oko i moje pomiędzy posągami, które kroczą, / wśród czarnych wrzasków, zapadających się siarkowych geometrii [...] Naprzód, sakramentalni wojownicy! Radośnie nastawcie swoje tarcze, / Wyrzucielce w niebo strzały oddania zorzy: dotrzecie do bram Miasta”.

W ósmej pieśni (*Naszynnik*), liryczne frazy o rodowodzie z *Peleasa i Melizandy* Debussy'ego, słyszalnym szczególnie w powtarzającym się wykrzykniku „Ah! mon collier!” (Ach! mój naszyjniku!), poszerzane są o psalmodie, którym towarzyszą wciąż inne, rozedrgane, migocące barwy. Pieśń ta tworzy paralelę pomiędzy łańcuchem wyobrażeń – lekkiej tęczy porannej, uśmiechu i łaski, podpory dla znużonych uszu, wielobarwnego wschodniego naszyjnika – a wspomnieniem ramion żony obejmujących męża o poranku. Ostatnia pieśń, *Wysłuchana modlitwa*, to zwieńczenie cyklu o przejmującej dramaturgii muzycznej, maksymalnie intensyfikującej słowa, które rozpoczynają się wezwaniem kierowanym do Boga: „Wstrząśnij samotną, starą górą bólu, / Niech słońce przeniknie pełne goryczy wody mego serca!” i trzykrotnie powtarzaną prośbą o łaskę („O Jezu, żywy chlebnie, który daje życie, / Powiedz tylko jedno słowo, a moja dusza zostanie uzdrowiona. / Daj mi swoją łaskę”). Po pauzie generalnej i zmianie tempa na bardzo szybkie słowom „Dzwoń, moje serce! Wybrzmiewaj mocno, długo i głęboko! Uderzaj, bij, łomocz dla swego króla / dla swego Boga! (Frappe, tape, choque) towarzysząc dźwięki dzwonów, zaś trąbki brzmią jak w quasi-improwizowanych sekcjach *Ad libitum* Lutosławskiego. Zakończenie to ekstatyczny obraz powrotu radości, co obrazowane jest długą wokalizacją na słowie „joie” (radość).

Rytmika budowana jest tu z nieregularnych wartości, zgodnie z wypracowaną przez kompozytora techniką, polegającą na stosowaniu wartości dodanych, kanonów rytmicznych i zapożyczeń z metryki greckiej i rytmów hinduskich; wpływy egzotycznych skal słyszalne są też w melodyce pieśni. Spośród trzech wielkich kompozycji tego typu ten monumentalny cykl pieśniowy jest jedynym, który Messiaen zorkiestrował. *Poèmes pour Mi* po raz pierwszy wykonała w roku 1937, w paryskiej Salle Gaveau,

Marcelle Bunlet i Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire pod dyрекcją Rogera Désormière'a.

Interludium Witolda Lutosławskiego stanowi pewnego rodzaju klamrę nawiązującą do pierwszego koncertu tegorocznego festiwalu „Łańcuch”. Utwór wydaje się kompozytorską odpowiedzią na *The Unanswered Question* Charlesa Ivesa – albo raczej być może tym samym pytaniem postawionym na nowo, w podobnie zwięzłej formule zamykającej się w obrębie niecałych siedmiu minut. Także tutaj na tle pozornie statycznej warstwy smyczków pojawiają się niespodziewane interwencje instrumentów dętych. Równie niespodziewane jest zakończenie – kiedy wszystkie głosy wygasają *perendosi* na dźwięku *F* unisono. *Interludium*, dedykowane Paulowi Sacherowi, powstało w 1989 roku, po skomponowaniu *Łańcucha II* oraz orkiestrowej wersji *Partity* dla Anne-Sophie Mutter, po to, by można było oba te utwory wykonać podczas jednej części koncertu, rozdzielając je kontrastującą z nimi kompozycją. Prawykonanie utworu odbyło się właśnie w takim układzie, w roku 1990 – orkiestrą Filharmonii Monachijskiej dyrygował kompozytor, a partie solowe wykonywała skrzypaczka, której sztuka była dla niego wielką inspiracją – Anne-Sophie Mutter.

Z kolei **IV Symfonia**, wykonana po raz pierwszy 5 lutego 1993 roku przez Los Angeles Philharmonic Orchestra pod dyрекcją kompozytora, rok przed jego śmiercią, jest majestatycznym zwieńczeniem twórczości symfonicznej Lutosławskiego. Symfonia ma budowę dwuczęściową, przy czym pierwsza z nich, rozwijająca się po introdukcji w kolejnych odcinkach, nie ma typowego dla jego twórczości charakteru wstępnego; jest równoważna wobec drugiej, a całość tworzy potężną syntezę wynalezionych przez kompozytora technik i metod konstrukcji formy, na którą składają się „łańcuchowość”, zestawianie muzyki dyrygowanej i niedyrygowanej oraz różnych planów brzmieniowych w dzieło zachwycające mistrzostwem i pięknem.

LUDMYŁA OSTASZ

Sopranistka, urodziła się w 1989 roku w Kijowie. W latach 2004–2007 uczyła się fortepianu w Szkole Muzycznej im. Salomei Kruszelnickiej w Tarnopolu, na Ukrainie. W 2007 roku rozpoczęła studia w Narodowej Akademii Muzycznej w Lwowie: śpiew pod kierunkiem prof. Igora Kuszplera, Narodowego Artysty Ukrainy, oraz fortepian w klasie prof. Lidii Krych. W 2011 roku z wyróżnieniem obroniła licencjat, a w 2012 tytuł magisterski.

Ludmyła Ostasz uczestniczyła w kursach mistrzowskich takich artystów jak Jerzy Artysz (Polska, 2011), Zoriana Kuszpler (Austria, 2011), Kałudi Kałudow (Bułgaria, 2016–17) i Olga Pasiecznik (2018). Jest laureatką Narodowego Konkursu im. T. Terena-Juskiwa we Lwowie (2010) oraz Międzynarodowego Konkursu Wokalistyki Operowej im. Adama Didura w Katowicach (2012), a także stypendystką Stypendium Wagnerowskiego (2015). Począwszy od 2012 roku Ludmyła Ostasz jest solistką Lwowskiej Opery Narodowej.

Repertuar artystki obejmuje m.in. role mozartowskie: Pamina (*Czardziejski flet*) i Elwiry (*Don Giovanni*), a także partie Micaeli (*Carmen*), Mimi (*Cyganeria*), Violetty (*Traviata*), Noriny (*Don Pasquale*), Neddy (*Pajace*), Oksany (*Zaporożec za Dunajem* Semena Hułaka-Artemowskiego), Saffi (*Baron Cygański*), Natałka (*Natałka Połtawka* Mykoły Łysenki), Jolanta (*Jolanta*), and Asa (*Manru*).

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 dyrekcji 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 300 płyt uhonorowanych prestiżowymi nagrodami. W 1997 roku dyrektorem muzycznym, a w 2003 roku dyrektorem artystycznym orkiestry został prof. Krzysztof Penderecki.

Organizatorem Orkiestry Sinfonia Varsovia jest Miasto Stołeczne Warszawa. W 2015 roku w obecności pani Prezydent m.st. Warszawy Hanny Gronkiewicz-Waltz, architekt Thomas Pucher i dyrektor Orkiestry Janusz Marynowski podpisali umowę na projekt wykonania dokumentacji projektowej nowej sali koncertowej Sinfonii Varsovia i zagospodarowania architektonicznego nieruchomości przy ul. Grochowskiej 272.

SIMON CRAWFORD-PHILLIPS

Jest szefem wielu festiwalu, znanym pianistą, pełnym pasji twórcą programów koncertowych promujących współczesny repertuar, a także kameralistą, który regularnie partneruje takim artystom jak Daniel Hope i Lawrence Power w muzyce od Haydna i Schumanna po Adèsa, Byströma, Deana i Reicha. Jego własne zespoły to The Kungsbacka Piano Trio oraz Stockholm Syndrome Ensemble (rezydentzi w Stockholm Konzerthus).

Pikantne i eklektycznie konstruowane programy koncertów Simona Crawford-Phillipsa znajdują odzwierciedlenie w niezwykle różnorodnej karierze dyrygenta, a także solisty. W 2017 roku został mianowany doradcą artystycznym i głównym dyrygentem Västerås Sinfonietta. Ostatnio koncertował też ze Orkiestrą Symfoniczną Radia Szwedzkiego, Aalborg Symphony, Polish Chamber, Nash Ensemble i English Chamber Orchestra, a także, jak co roku, asystował Danielowi Hardingowi, Alainowi Altinoglu i Stanisławowi Kochanowskiemu na festiwalu Verbier.

W roku 2020 artysta zadebiutuje z Zurich Chamber Orchestra podczas dużej europejskiej trasy koncertowej, poprowadzi orkiestrę Sinfonia Varsovia na warszawskim Festiwalu Lutostawskiego „Łańcuch” oraz wystąpi w Australii z Australijską Narodową Akademią Muzyki (Australian National Academy of Music) i Lawrencem Powerem. W lutym, podczas trasy w Wielkiej Brytanii wraz z Västerås Sinfonietta, zadebiutuje utworem *Wild Waves and Woods* w Kings Place z Paulem Watkinsem i Lawrencem Powerem, a 2021 roku wykona program złożony z nowo zamówionego utworu Hansa Ek dla fińskiego pianisty

jazzowego i klasycznego liro Rantali, oraz *Koncertu Es-dur* KV 365 na dwa fortepiany Mozarta.

Simon Crawford-Phillips jest dyrektorem artystycznym Change Music Festival w Norra Halland, Västerås Music Festival i współtwórcą festiwalu muzyki kameralnej Wye Valley. Jako pedagog jest członkiem Royal Academy of Music od 2010 roku, obecnie wykłada w Akademii Muzycznej i Dramatycznej w Göteborgu. Organizacją koncertów Simona Crawford-Phillipsa na całym świecie zajmuje się impresariat Percius.

ŁAŃCUCH
XVII

Organizatorzy:

Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego

Program 2 Polskiego Radia

Koncepcja programowa Festiwalu:

Marcin Krajewski

Koncepcja programowa koncertów:

Marcin Krajewski

Jan Krzysztof Broja (30.01)

Andrzej Bauer (25.01, 2.02)

Prezes Towarzystwa im. Witolda Lutosławskiego:

Andrzej Bauer

Koordynator festiwalu:

Magdalena Dobrowolska

Redakcja książki programowej:

Magdalena Romańska

Tłumaczenie i redakcja tekstu angielskiego:

Max Kapelański

Jan Krzysztof Broja (30.01)

Alicja Rosé (2.02)

Katarzyna Naliwajek (6.02)

Autorzy not w książce programowej:

Katarzyna Naliwajek

Magdalena Romańska (W.A. Mozart *Koncert C-dur na flet i harfę* KV 299,

Adagio i fuga c-moll na kwartet smyczkowy KV 546, L. van Beethoven

Grosse Fuge B-dur na kwartet smyczkowy op. 133)

Jan Krzysztof Broja (30.01)

Projekt graficzny, skład i łamanie:

LAVENTURA **Maciej Sawicki**

Druk:

SINDRUK

Zdjęcie na okładce:

Witold Lutosławski. Autor: **Bolesław Lutosławski**

www.lutoslawski.org.pl

Towarzystwo im. WITOLDA LUTOŚŁAWSKIEGO
the WITOLD LUTOŚŁAWSKI society



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

instytut muzyki i tańca



PARTNERZY



ZAIKS



Sfinansowano ze środków
Fundacji PZU

FUNDACJA



Sinfonia
ORQUESTRA
Warszawa

Institucja Kultury
m.st. Warszawy



ORKIESTRA
POLSKIEGO
RADIA
w Warszawie

Festiwal jest współorganizowany przez Program 2 Polskiego Radia oraz dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Muzyka”, realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca