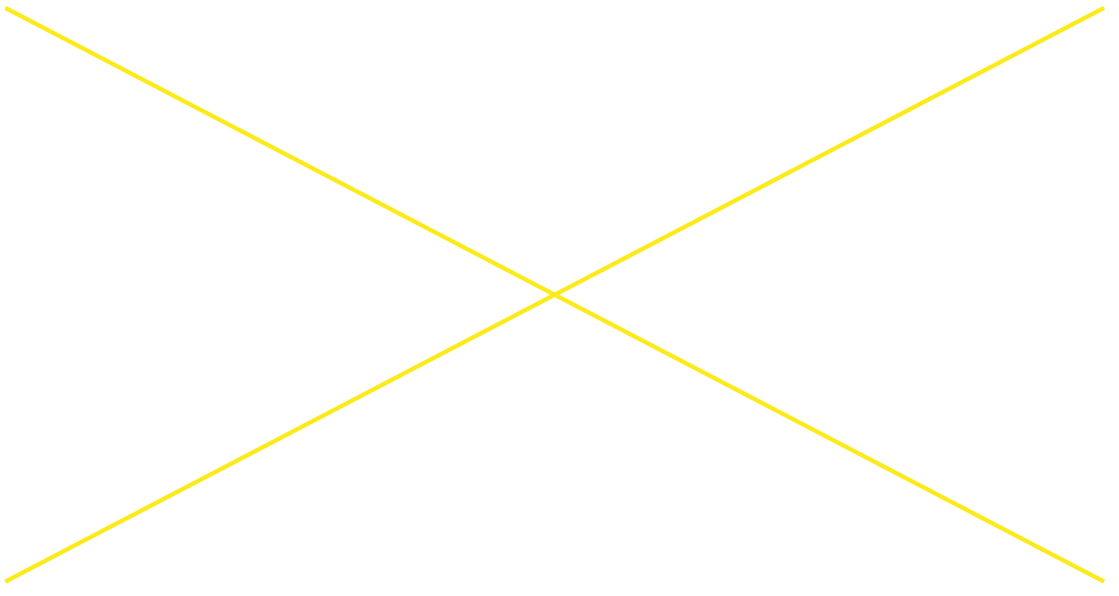


XX FESTIWAL WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO „ŁAŃCUCH”  
WARSZAWA, STUDIO KONCERTOWE POLSKIEGO RADIA  
IM. WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO  
28.01–12.02.2023



**SOBOTA**

**28 STYCZNIA 2023**

**19.00**

TRANSMISJA W PROGRAMIE II POLSKIEGO RADIA

**KAROL SZYMANOWSKI, ALBERT ROUSSEL**

**ALBAN BERG, BÉLA BARTÓK SYMFONIA**

**WITOLD LUTOSŁAWSKI III SYMFONIA**

**NARODOWA ORKIESTRA SYMFONICZNA POLSKIEGO RADIA**

**ROBERTAS ŠERVENIKAS** DYRYGENT

**SOBOTA**

**14 LUTEGO 2023**

**19.00**

TRANSMISJA W PROGRAMIE II POLSKIEGO RADIA

**ALEXANDER GOEHR *LITTLE SYMPHONY* \***

**W WALLINGFORD RIEGGER *DICHOTOMY* \***

**WITOLD LUTOSŁAWSKI *CHANTEFLEURS ET CHANTEFABLES***

**EWA LESZCZYŃSKA** SOPRAN

**ORKIESTRA POLSKIEGO RADIA W WARSZAWIE**

**YAROSLAV SHEMET** DYRYGENT

**NIEDZIELA**

**5 LUTEGO 2023**

**19.00**

**PER NØRGÅRD *NUIT DES HOMMES* \***

**ANNA RADZIEJEWSKA** MEZZOSOPRAN

**KAROL KOZŁOWSKI** TENOR

**CHAIN ENSEMBLE**

**ANDRZEJ BAUER** DYRYGENT

**SOBOTA**  
**11 LUTEGO 2023**  
**19.00**

**SÁNDOR SZOKOLAY I KWARTET SMYCZKOWY \***  
**SÁNDOR VERESS TRIO SMYCZKOWE \***  
**WILLEM PIJPER II KWARTET SMYCZKOWY \***  
**WITOLD LUTOSŁAWSKI KWARTET SMYCZKOWY**

**K KWARTET V4**  
**MIRANDA LIU I SKRZYPCY**  
**DANIEL RUMLER II SKRZYPCY / ALTÓWKA**  
**TOMÁŠ KREJBICH ALTÓWKA**  
**BARTOSZ KOZIAK WIOŁONCZELA**

**NIEDZIELA**  
**12 LUTEGO 2023**  
**19.00**

**LILI BOULANGER D'UN SOIR TRISTE**  
**WITOLD LUTOSŁAWSKI IV SYMFONIA**  
**FRANK MARTIN SYMFONIA \***

**S SYMFONIA VARSOVIA**  
**M. MARTIJN DENDIEVEL DYRYGENT**

\* PRZEWYKONANIE POLSKIE

WSZYSTKIE KONCERTY ODBYWAJĄ SIĘ W STUDIUM KONCERTOWYM  
POLSKIEGO RADIA IM. WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO  
UL. ŻELAZNA 59

Przed czterdziestu laty, w styczniu 1983, Witold Lutosławski ukończył partyturę nowej kompozycji. Była nią *III Symfonia*. W lutym '93 poprowadził premierowe wykonanie *Czwartej*. Oba te zdarzenia – oba dzieła – przyjęliśmy za punkt wyjścia, obmyślając program kolejnego, dwudziestego już „łańcucha”.

Również i tym razem chcielibyśmy widzieć w kształcie Festiwalu pewną względnie spójną całość: harmonijne połączenie kilku wątków muzycznego modernizmu. Obok muzyki Lutosławskiego (dwóch symfonii, *Chantefleurs et Chantefables*, *Kwartetu smyczkowego*), obok klasyki wczesnego dwudziestego wieku (Szymanowski, Bartók, Berg, Roussel) – znajdzie się tu miejsce dla repertuaru rzadko wykonywanego, który z różnych względów zasługuje naszym zdaniem na uwagę. Alexander Goehr i Willem Pijper, Sándor Veress i Wallingford Riegger, Sándor Szokolay i Lili Boulanger, Per Nørgård, Frank Martin... Estetyczny sens tego wyboru – o ile istnieje – leży całkowicie w sferze doznań; wszelkie objaśnienia i wskazówki z konieczności raczej zaciemniają go niż rozjaśniają. Najpewniejszym i najbardziej godnym zaufania przewodnikiem w tej domenie jest, jak można sądzić, sama muzyka, a ściślej: styl Lutosławskiego, wzięty w całej swojej klarowności, złożoności i bogactwie związków ze światami muzycznymi innych twórców. W tym przejawia się między innymi jego osobliwa siła. Chcielibyśmy, aby nasz Festiwal stał się jej wyrazem.

Organizatorzy

**Grzegorz Michalski**  
**Nadchodzi arcydzieło**

Oczekiwanie na *III Symfonię* Witolda Lutosławskiego trwało bardzo długo. Teraz wiemy już dokładnie – ponad dziesięć lat minęło od prośby orkiestry chicagowskiej o nowy utwór. Czystopis partytury (pewnie, jak to wtedy już bywało, przepisany ręką żony kompozytora, Danuty) Georg Solti otrzymał w styczniu 1983. Zapewne, swoim zwyczajem, Lutosławski oddał utwór całkowicie gotowy, niewymagający żadnych poprawek. Wiemy też, że okres burzliwej i efektywnej pracy nad symfonią to był rok 1981, czas „karnawału «Solidarności»” z jego nadziejami, euforią i napięciami, a na koniec – z pamiętnym wystąpieniem Lutosławskiego na Kongresie Kultury, 11 grudnia 1981, dwa dni przed wprowadzeniem stanu wojennego. Lutosławski mówił wtedy o prawdzie w sztuce, upominając się, po raz nie wiedzieć który, o wolność i rzetelność wypowiedzi artystycznej.

Tamto wystąpienie, jak zresztą każda publiczna wypowiedź, miało dla kompozytora duże znaczenie. Ubrane w formę osobistego wyznania, adresowane było do ludzi sztuki, może też decydentów, jako przestroga, upomnienie i postulat. Prawda jest warunkiem wartości, bez niej skazywalibyśmy się na wtórność, wewnętrzna pustkę, w efekcie – użytkowy kicz.

Dziś wiemy, że tamte dni były dla Lutosławskiego momentem ważnym. 13 grudnia stracił wiarę w możliwość rozmowy z ówczesnymi władcami Polski. Wiarę, która pozwalała mu przez długie lata szukać możliwości działania dla wspólnego dobra, skłaniała do kompromisów, tolerowania kłamliwych gestów polityków, uginania się wobec przemocy dla zachowania ograniczonych przestrzeni wolności. Tamtej nocy wszystko to legło w gruzach. Po latach podsumuje ten proces krótko i rzeczowo: kto raz zdjął za ciasne buty – więcej ich nie założy. Zmiana w ocenie sytuacji oznaczała oczywiście także nową życiową praktykę. Jej

emblematicznym wyrazem stało się całonocne czuwanie wraz z innymi parafianami w kościele św. Stanisława Kostki na warszawskim Żoliborzu po wprowadzeniu księdza Jerzego Popiełuszki. Witold Lutosławski zignorował zakaz działalności związkowej, służył pomocą nielegalnym strukturom obywatelskiej samoobrony. Co charakterystyczne – od tej pory już nie powstrzymywał się od wywiadów dla Wolnej Europy. Dla obserwatorów zewnętrznych zmiana w jego postawie wyrażała się przede wszystkim odmową udziału w otwartych publicznych spotkaniach, z koncertami włącznie. Nie zapomnę wieczoru z roku 1985, a należałem wtedy do zespołu Filharmonii Narodowej, kiedy po latach bezskutecznych zaproszeń przyszedł (wcale nie na wykonanie własnego utworu) Witold Lutosławski. Wydarzyło się oto coś nadzwyczajnego, radosnego, przełomowego! Przyczyna tej odmiany stała się wkrótce jasna – amnestia, uwolnienie większości więźniów politycznych. W jego ocenie był to krok właściwy, zatem i on wykonał przyjazny gest – ale ograniczony, niczego więcej nie należało oczekiwać. Przekonali się o tym dotkliwie ówczesni rządzący usiłując przez rok, bez powodzenia, wręczyć mistrzowi odznaczenie przyznane z okazji kolejnego jubileuszu.

W takich okolicznościach powstawała *III Symfonia*. Czy miało to jakkolwiek wpływ na jej kształt? Pytanie to musiał postawić sobie kompozytor bezpośrednio po chicagowskim prawykonaniu, kiedy jeden z krytyków napisał: „Ten utwór jest właśnie taki, jakiego się można było spodziewać od kompozytora polskiego o b e c n i e”. Oszałamiający sukces wykonania Soltiego odbił się w Polsce słabym echem i tylko wśród przyjaciół twórcy. O triumfalnym pochodzie przez estrady naszych filharmonii nie było co marzyć. Przyjaciele kompozytora mogli podczas kolacji na Żoliborzu poznać nagranie z Chicago. Pierwsze wysłuchanie kompozycji w szerszym gronie (już nie całkiem konspiracyjne) odbyło się w sierpniu 1984 (w rocznicę porozumień sierpniowych), kiedy w kościele św. Michała w Sopocie odtworzono nagranie dokonane przez londyńską orkiestrę BBC pod dyrekcją kompozytora. Co ciekawe – w tym czasie Londyn czterokrotnie zapraszał Lutosławskiego do poprowadzenia dzieła. Można zrozumieć, że oczekiwanie na polskie wykonanie koncertowe osiągnęło apogeum. Wreszcie we wrześniu 1984 – stało się. Najpierw w Filharmonii Łódzkiej pod dyrekcją Andrzeja Markowskiego, a potem podczas „Warszawskiej Jesieni” pod dyrekcją Maria di Bonaventura. Słuchaliśmy w najwyższym napięciu. Na pewno nie uszłyby naszej uwadze cytaty z *Boże coś Polskę*, albo *My, Pierwsza Brygada*, a tym bardziej *Triumfy Króla Niebieskiego*... Nic z tych rzeczy. Słuchaliśmy Lutosławskiego, który, zdaje się, też był nieco zdziwiony słabą korespondencją wyrazu swojego dzieła z okolicznościami, w jakich je pisał. Wielokrotnie pytany o źródło inspiracji przyznał wreszcie:

„Jeśli już zgodzimy się na to, że muzyka może w ogóle cokolwiek poza-muzycznego znaczyć, to w każdym razie musimy uznać muzykę za sztukę wieloznaczną. Człowiek ma jednakże jedną duszę i to, co przeżywa, musi mieć na niego jakiś wpływ. Jeżeli człowiek ma jedną psychikę, to mimo całej autonomizacji świata dźwięków jest on funkcją tej psychiki. Dlatego chciałbym tu poprzestać na dość mglistym stwierdzeniu, że jeżeli ostatnia część tej *Symfonii* wywiera takie wrażenie i utrzymuje słuchacza w napięciu, to na pewno nie jest to kwestią przypadku. Mogę przyznać, że czułbym się zaszczycony, gdyby udało mi się wyrazić coś, co może być związane z przeżyciami nie tylko moimi osobistymi, ale również innych ludzi. Gdyby tak było, byłby to dla mnie wyraz najwyższego uznania”.

Objawiło się arcydzieło, posypały się nagrody... Wśród nich przyznana po raz pierwszy w 1985 roku, wysoko dotowana nagroda Charlesa Grawmeyera, przeznaczona przez Lutosławskiego na stypendia dla młodych kompozytorów. Inicjatywa ta, kontynuowana przez spadkobierców mistrza, jest praktykowana do dziś.

Trzydzieści lat później prof. Charles Bodman Rae ustalił, że *III Symfonia* była w pierwszym roku po skomponowaniu najchętniej granym utworem nowej muzyki w XX wieku – odnotowano ponad sto jej publicznych wykonań. Konkurować z nią mogłaby tylko inna *III Symfonia* – Henryka Mikołaja Góreckiego.

**SCSOBOTA**

**2828 STYCZNIA**

**19.19.00**

STSTUDIO KONCERTOWE IM. WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO,  
ULUL. ŻI MODZELEWSKIEGO 59

TRTRANSMISJA W PROGRAMIE II POLSKIEGO RADIA

**KAKAROL SZYMANOWSKI** (1882-1937)

**ALALBERT ROUSSEL** (1869-1937)

**ALALBAN BERG** (1885-1935)

**BÉBÉLA BARTÓK** (1881-1945)

**SYSYMFONIA** (1912-1934)

[p[przerwa]

**WWITOLD LUTOSŁAWSKI** (1913-1994)

**IIII SYMFONIA** (1983)

**NANARODOWA ORKIESTRA SYMFONICZNA POLSKIEGO RADIA**

**RCROBERTAS ŠERVENIKAS** DYRYGENT



**Karol Szymanowski** (1882–1937)

**Albert Roussel** (1869–1937)

**Alban Berg** (1885–1935)

**Béla Bartók** (1881–1945)

## **Symfonia**

### Części utworu

#### I. *Fantasia*

Karol Szymanowski: *Błazen Tantris* z cyklu *Maski* na fortepian op. 34 (1916)  
opracowanie na orkiestrę: Jan Krenz (1985)

#### II. *Adagio*

Albert Roussel: *Adagio z III Symfonii g-moll* op. 42 (1930)

#### III. *Scherzo*

Alban Berg: *Ostinato z opery Lulu* (1934)

#### IV. *Finale alla danza*

Béla Bartók: *Scherzo z Czterech utworów na orkiestrę* op. 12 (1912)

### Czas trwania

27' (7'+10'+4'+6')

### Obsada

4 flety (z 2 fletami *piccolo*), 4 oboje (z rożkiem angielskim), 4 klarnety (z 2 klarnetami basowymi i 2 *clarinetti piccoli*), saksofon altowy, 4 fagoty (z kontrafagotem), 6 waltorni, 4 trąbki, 4 puzony, tuba, perkusja (5 wykonawców), fortepian (2 wykonawców), czelesta, 2 harfy, 2 grupy skrzypiec (16+14), altówki (12), wiolonczele (10), kontrabasy (8)

Muzyka Lutosławskiego czerpie z rozmaitych źródeł. Mimo uderzającej jednolitości i, by tak rzec, czystości stylu, jej rodowód okazuje się bogatszy i o wiele bardziej powikłany niż wydaje się być w powszechnym odczuciu. Bardziej także niż sam kompozytor skłonny był przyznawać *coram publico*, dzieląc schematycznie mistrzów modernizmu na „sensualistów” (do których zaliczał m.in. Debussy’ego) i „abstrakcjonistów” (szkoła dodekafoniczna z Schönbergiem, Bergiem i Webernem jako przywódcami). Sam umieszczał siebie w linii debussy’owskiej; sięgał jednak również w inne strony, także do twórczości Berga. „Pomimo obcości stylu – mówi Lutosławski – jego kompozycje oddziałują na mnie z kolosalną siłą”. „Trójdźwiękowa atonalność” późnych dzieł Lutosławskiego ma z tym faktem niewątpliwie coś wspólnego. Pokrewieństwa takie można opisywać – dyskursywnie bądź po literacku; wiele też o nich pisano. Można jednak również starać się je w s k a z a ć – demonstrując bezpośrednio żywym wykonaniem odpowiednio zestawionych kompozycji. Oto jedna z możliwości: połączenie *Symfonii* Lutosławskiego ze zmyśloną na potrzeby Festiwalu *Symfonię* Szymanowskiego, Roussela, Berga i Bartóka.

(I) Styl Szymanowskiego zwany obiegowo „impresjonistycznym” oddziaływał na autora *Mi-parti* bogactwem najsztudniej cieniowanej harmoniki i wyrazową niejednoznacznością. W poemacie na fortepian *Błazen Tantris* – i w dwóch pozostałych *Maskach* – oba elementy wysuwają się na pierwszy plan. Wyrafinowana orkiestracja pióra Jana Krenza uwypukla jeszcze ich znaczenie, potwierdzając przy okazji to, co pisał o *Tantrisie* jeden z monografistów Szymanowskiego, Tadeusz Andrzej Zieliński:

„Początek utworu z rytmicznie wystukiwanym ostrym dysonansem i groteskowymi, «dziwnymi» figurami (...) brzmi efektownie i błyskotliwie. Ale już następna sekcja z [kantylenową] melodią i cichymi, szybkimi figurkami (...) wprowadza wyrazową dwuznaczność i niepokój; wrażenie to potęguje ostentacyjnie rubaszna i pikantna fraza rytmiczna z melodią *quasi*-ludową (jakby rodem z Bartóka), która styka się z poważnym, ekspresyjnym tematem, rozwiniętym następnie szeroko – w sposób nie pozostawiający wątpliwości, że zart i groteska są w tym utworze tylko sztuczną maską. Dalszy ciąg utworu uderza nowością i śmiałością w powiązaniu dwóch wątków wyrazowych: ostra błazenada splata się ciasno z namiętym żarem, tak, jakbyśmy słyszeli efekty kolażu, w którym króciutkie strzępy jednego tematu wklejone są w zupełnie obcy rytmicznie i wyrazowo kontekst drugiego. Potem skontrastowane przeskokki zanikają, gorączkowe figury z motywem tanecznym są już w całości dwuznaczne, narasta tempo, napięcie i dramatyzm,

który przypięcętowują w końcu cztery potężne, złowrogie uderzenia dysonansowego akordu (...). Po nich następuje tylko sama rozpacz i ból – przejmujące pasją i tragizmem frazy *fortissimo* (wyprowadzone z wcześniejszego tematu «ekspresyjnego»), które stopniowo cichną, zastygając w bezbrzeżnym smutku. W ostatnich, coraz wolniejszych taktach można rozpoznać żalną reminiscencję jednego z głównych, «błażeńskich» motywów”.

(II) Napisana przez Alberta Roussela z myślą o Boston Symphony Orchestra, *III Symfonia* to dla jego ewolucji twórczej punkt szczytowy, w życiu zaś Lutosławskiego – jeden z punktów zwrotnych.

Lutosławski zetknął się z *Symfonią* jeszcze przed wybuchem wojny, lecz – jak mówił potem – bez szczególnych wrażeń ani większych konsekwencji dla swojego stylu. Muzyka Roussela przemówiła do niego po kilku latach. Kompozytor wspominał: „Jest rok 1941, może 1942. Dostaję od znajomego na jeden dzień nagranie *III Symfonii* Roussela. Słucham z napiętą uwagą, która po chwili zmienia się w entuzjazm. Tak bliska jest mi wówczas ta muzyka. Ma w sobie moc i delikatność, humor i powagę (...). Usłyszenie jej było dla mnie jakimś momentem inicjalnym”.

W roku 1970 Lutosławski poświęcił Rousselowi i jego *Symfonii* wykład wygłoszony w Bazylei dla studentów tamtejszego konserwatorium. Oto, w jaki sposób streścił wtedy przebieg zasadniczej, drugiej części dzieła: „Drugą część, *Adagio*, rozpoczyna wspólny dla trzech części temat-motto. (...) stanowi on początek szerszej śpiewnej frazy, prowadzącej do krótkiego motywu, który odegra w końcowych partiach *Adagia* wybitną rolę. Będzie tam powtarzany, jakby z uporczywością, prowadząc do kulminacji tej części. Dwa inne kontrastujące tematy należą do podstawowego materiału, na którym opiera się II część. Pierwszy z nich, o rytmie powolnego pochodu zwraca uwagę swą harmoniką stanowiącą aluzję do harmoniki Ravelowskiej. Drugi – wprowadzający nowe, szybsze tempo, zbudowany w formie fugata znów rozpoczyna się pięcioma nutami tematu-motta. Temat-motto pojawi się jeszcze przed samym zakończeniem części, początkowo w partii fletu, po czym – waltorni, wreszcie – skrzypiec solo. Te trzy wejścia przedstawiają sobą dla mnie szczególnie, rzadkie piękno”.

Aluzyjne odwołanie do tej muzyki – motyw opadającej małej tercji z opadającą kwintą czystą – Lutosławski umieścił po latach w partyturze własnej *III Symfonii*. Wyprowadził z niego najważniejszą chyba myśl muzyczną całej kompozycji – słynne *cantando*, rozśpiewany temat epilogu.

(III) *Ostinato* pełni w trzyaktowej *Lulu* Berga funkcję instrumentalnego przerywnika między obu odsłonami aktu II. Zgodnie z partyturą, muzyce towarzyszyć ma projekcja filmu ukazującego losy tytułowej bohaterki w czasie nie objętym właściwą akcją sceniczną: jej aresztowanie (pod zarzutem morderstwa), proces, uwięzienie, chorobę i ucieczkę z więziennego szpitala. Obie warstwy – wizualna i muzyczna – wzajemnie sobie odpowiadają; każda z nich ma regularną formę palindromu. Ciąg zdarzeń muzycznych prowadzi od szmerowego otwarcia (ciche uderzenie w tam-tam, szesnastkowe figuracje smyczków z fortepianem), przez dwukrotne narastanie porywającego zgjętku orkiestry, aż do nostalgicznej muzyki odcinka środkowego. Po przejściu „na drugą stronę lustra” (*arpeggio* fortepianu) akcja cofa się wzdłuż zakreślonej dotąd linii aż do punktu wyjścia niemal bez odchyleń – z zadziwiającą dokładnością i zarazem w sposób całkowicie dla słuchacza naturalny.

(IV) Zakończenie fikcyjnej *Symfonii* wiele ma wspólnego z formą sonatową i wpisuje się, ogólnie biorąc, w tradycyjny schemat: ekspozycja dwóch grup tematycznych – przetworzenie – rekapitulacja. Cytowany już Zieliński – znawca nie tylko Szymanowskiego, ale i Bartóka – pisze w swojej monografii tego ostatniego: „Po krótkim, ale pełnym ostrego dynamizmu motywie wstępnym (*tutti* z uderzeniem w talerze) (...) atakuje słuchacza potężny głos czterech rogów i czterech trąbek *fff*, grających unisono «alarmującą» melodię o niezwyklej prężności i energii. Towarzyszy jej ósemkowy ruch skrzypiec i drzewa (*f*) oparty na dźwiękach tworzących z melodią ustawiczną kolizję małej sekundy, co ją dodatkowo elektryzuje. (...) Diaboliczny wyraz wzmagają krótkie, urywane i pełnego ostrego grymasu motywy melodyczne i gwałtowne szczeknięcia puzonów i tuby”. W grupie drugiego tematu wyróżnia się „dzwinkowe” *staccatissimo* (fortepian, harfa, drzewo, smyczki *pizzicato*) z dodanymi odzywkami trąbek i po ludowemu dosadna „melodyjka” czterech waltorni na trójkowym akompaniamencie smyczków. Przetworzenie wykorzystuje głównie materiał motywu wstępnego i odcinek „dzwinkowy”. Rekapitulacja nakłada waltorniową „melodyjkę” na ósemkowe tło pierwszego tematu, doprowadzając poniekąd tym sposobem do uzgodnienia obu płaszczyzn ekspozycji. Utwór zamykają obsesyjne powtórzenia myśli początkowej.

**Witold Lutosławski** (1913–1994)

### ***III Symfonia***

Czas powstania

utwór komponowany z przerwami, w kilku wersjach,  
od roku 1972; brulion wersji ostatecznej ukończony w marcu 1982;  
czystopis partytury opatrzony datą: 31 I 1983

Okoliczności powstania

zamówienie Chicago Symphony Orchestra

Prawykonanie

Chicago, 29 IX 1983; wykonawcy: Chicago Symphony Orchestra, Georg Solti

Prawykonanie polskie

Łódź, 30 IX 1984; wykonawcy: Orkiestra Filharmonii Łódzkiej, Andrzej Markowski  
(Pierwsza publiczna prezentacja *III Symfonii* w kraju nastąpiła  
26 VIII 1984 w kościele św. Michała w Sopocie z okazji rocznicy  
Porozumień Gdańskich. W obecności kompozytora odtworzono nagranie  
dokonane pod jego batutą przez BBC Symphony Orchestra.)

Czas trwania

28'

Obsada

3 flety (z dwoma fletami *piccolo*), 3 oboje (z rózkiem angielskim), 3 klarnety  
(z klarnetem basowym i *clarinetto piccolo*), 3 fagoty (z kontrafagotem);  
4 waltornie, 4 trąbki, 4 puzony, tuba, perkusja (7 wykonawców), 2 harfy, czelesta,  
fortepian (2 wykonawców), 2 grupy skrzypiec, altówki, wiolonczele, kontrabasy

Wypowiedzi kompozytora

*III Symfonię* zacząłem szkicować już w 1972 roku; skomponowaną w następnych latach część całkowicie potem zarzuciłem. Ostatecznie partytura gotowa była dopiero w styczniu 1983 roku; w międzyczasie napisałem szereg innych utworów: *Les Espaces du sommeil*, *Mi-parti*, *Novelette*. Komponując *III Symfonię*, ciągle myślałem o Chicago Symphony, o wspaniałym brzmieniu tego zespołu. (...) pisząc dla takiego wykonawcy, czułem ciężar odpowiedzialności, co zmusiło mnie do podwyższenia wymagań wobec samego siebie. Być może dlatego praca nad *III Symfonią* zabrała mi tyle czasu. (...)

Część pierwsza, „przygotowawcza” [*III Symfonii*], pojawia się po krótkiej introdukcji. Przez czas bardzo długi muzyka nie rusza w ogóle z miejsca. Tok muzyczny przerywany jest pauzami. Część ta składa się z trzech epizodów, z których pierwszy jest najszybszy, drugi wolniejszy, trzeci zaś najbardziej powolny. Ścisłe biorąc, tempo pozostaje do końca to samo, różnica szybkości osiągnięta jest przez użycie dłuższych wartości rytmicznych. Po każdym z epizodów następuje krótki powolny refren. Trzeci epizod prowadzi do powolnego i niewielkiego intermezza, po którym dopiero pojawia się trzeci i ostatni refren. Formę drugiej, głównej części utworu można określić jako aluzję do allegro sonatowego z jego kontrastem tematycznym. Podstawę tej części stanowi grupa tematów, których tocatowy charakter pozostaje w kontraście z innym tematem, o raczej śpiewnym charakterze. Seria zróżnicowanych *tutti* orkiestry prowadzi do kulminacji całego utworu. Po niej następuje część ostatnia, oparta na powolnym, śpiewnym temacie [nawiązującym do tematu-motta z *III Symfonii* Roussela] i sekwencji dość dramatycznych recytatywów granych przez instrumenty smyczkowe. Krótka i bardzo szybka koda kończy utwór.

[Nota w książce programowej XXXI „Warszawskiej Jesieni”, 1988]

[Witold Lutosławski w rozmowie z Tadeuszem Markiem, „Polish Music” 1983, nr 3–4, cytata za: Charles Bodman Rae, *Muzyka Lutosławskiego*, tłum. Stanisław Krupowicz, Warszawa 1996]

Muzyka jest sztuką najbardziej abstrakcyjną ze wszystkich, nieprzekazującą żadnych treści, które dałyby się wyrazić słowami. (...) [Jednakże] w samej czynności codziennej pracy kompozytora na pewno udział mają te wszystkie sprawy, które

w jego psychice się dzieją. Dlatego mam nadzieję, że to wszystko, co przeżywamy w tym kraju, nie może pozostawać bez wpływu na to, co wychodzi spod mojego pióra jako kompozytora utworów muzycznych.

Potwierdzeniem tej nadziei niech będzie jedno zdanie, które wyczytałem w chicagowskiej gazecie po pierwszym wykonaniu mojej *III Symfonii*. Krytyk napisał obszernie sprawozdanie, w którym jedno zdanie utkwiło mi w pamięci i napełniło wielką radością. Napisał tak: „rozumiem, że takie właśnie dzieło mogło powstać teraz i w Polsce”. Co on przez to rozumiał, już się nie dopytywałem, chociaż znam tego człowieka. Ale to mi pozwala myśleć z pewnym optymizmem, że może te wszystkie przeżycia, które są naszym wspólnym udziałem, naszym – mówię o wszystkich Polakach – nie pozostały bez wpływu na to, co wyszło spod mojego pióra, chociaż nie było to moim bezpośrednim zamiarem. Napawa mnie również pewnym optymizmem fakt, że ktoś mógł wyczuć w utworze muzycznym, że człowiek, który go napisał, nie jest jakimś wyalienowanym od społeczeństwa typem, ale że jest członkiem tego społeczeństwa, odczuwającym bardzo gorąco i głęboko z tym społeczeństwem swoją solidarność.

[Witold Lutosławski: komentarz towarzyszący odtworzeniu  
*Symfonii w Sopocie*, „Ruch Muzyczny” 1984, nr 21]

#### Głosy o *III Symfonii*

W ciągu trzech lat od swojej premiery w Chicago *III Symfonia* stała się jednym z najczęściej wykonywanych dzieł Lutosławskiego. Pod pewnymi względami może zaskakiwać swym konserwatyzmem. Wiele obecnych w niej gestów wywodzi się z przeszłości, a zwłaszcza z tradycji symfonicznych późnego romantyzmu. Wprowadzona w zakończeniu części głównej wyrazista melodia wyższych smyczków, drzewa i blachy nad stojącym akordem może wręcz kojarzyć się z techniką orkiestrową Rachmaninowa. Wijący się, chromatyczny temat części trzeciej harmonizowany jest równoległymi akordami. Aura tego epizodu przypomina wyraźnie analogiczny fragment [kulminację części finałowej] z *Muzyki na instrumenty strunowe, perkusję i czeleste* Bartóka. Tonalne rozwiązanie wprowadzone w kodzie nie byłoby całkiem nie na miejscu u kompozytora muzyki do którejkolwiek hollywoodzkiej epopei z lat 40. Finałowe powtórzenie dźwięku e brzmi jak u Szostakowicza. Są to jednak najprawdopodobniej skojarzenia powierzchowne. Istotne elementy techniki dźwiękowej mają tu bowiem charakter wysoce indywidualny. Źródłem kształtu brzmieniowego nie są procedury obiegowe, ale wyraziste układy harmoniczne, których kombinacje i przekształcenia pozwalają na

subtelne i dalekosiężne kształtowanie. W *III Symfonii* (podobnie jak w innych nowszych kompozycjach Lutosławskiego) bloki harmoniczne łączą się swobodniej i w sposób bardziej urozmaicony. Tworzywo jest bardziej wyszukane; opiera się na żywym zmyśle melodycznym i autentycznym kontrapunkcie. Błyskotliwa orkiestracja zdradza pewną rękę i ponad czterdziestoletnie doświadczenie twórcze. Uzyskane kombinacje instrumentów cechuje nierzadko ujmująca świeżość.

[William Mival, „Tempo” 1986, nr 159]

Natychmiastowy sukces *III Symfonii* nietrudno zrozumieć. Kompozycja ta – formalnie jedna z najambitniejszych w dorobku Lutosławskiego – okazała się zarazem jedną z najbardziej przystępnych. (...) W centrum dzieła znajduje się część druga, której rozmiar, motywiczna złożoność i wyraźne związki z formą sonatową nadają całości łatwo dostrzegalne znamię symfonizmu, w pełnym, tradycyjnym sensie tego słowa. Druga część symfonii tworzy rdzeń, wokół którego obracają się jej pozostałe elementy: epizodyczne ogniwo pierwsze zmyślnie ją przygotowuje; ekspresyjnie nasycone kantyleny i recytatywy epilogu wypływają wprost z jej katastroficznego zakończenia.

[Steven Stucky, „Notes” 1986, nr 2]

*Symfonia* zaczyna się dynamicznie, jak mało który utwór Lutosławskiego. Wkracza raptownie w nasze życie, dobitnie powiadamia o swoim istnieniu. Za sprawą tych czterech nut właśnie. Zapowiada dramat. Przecież nie romans, nie sielankę, nie rozrywkę. Nie wyłącznie estetyczną satysfakcję. Oczywiście konotacje: stanowczość, determinacja, heroizm. Może jeszcze tragizm i groza, i wściekłość. (...)

*Nolens volens* nie potrafimy percypować w próżni. W pamięci mamy kilka wieków historii muzyki. W żaden sposób nie możemy uwolnić się od kontekstów, od skojarzeń: – z początkiem *V Symfonii* Mahlera (*Trauermarsch*), – ze zbudowaną na tym „geście” *Uwerturą tragiczną* Panufnika dedykowaną bratu poległemu w Warszawskim Powstaniu w 1944 r., – z innymi, mniej lub bardziej stylizowanymi wariantami tematu I części *V Symfonii* Beethovena. (...) Patronat duchowy Beethovena jest tu ewidentny. Podobnie jak i to, że motyw ten ewokuje konotacje fatalistyczne, że jest tematem przeznaczenia, symbolem losu.

*III Symfonia*, choć zdradza wyraźne pokrewieństwo z wielką dwuczęściową formą, składa się z trzech części, a każda trwa ok. 10-ciu minut (...). W skład I-szej, prezentującej symfonię kameralną, wchodzi Wstęp, a integruje ją powracający Motyw Losu. III-cia część zakończona jest podniosłą Pieśnią-Hymnem (...), który przechodzi w fragment *quasi*-marszowy z wyrazistymi akordami-akcentami. (...)



Do III części należy jeszcze Koda (...), w której oszałamiające, pełne wyzwolonej radości szaleństwo dźwiękowe osiąga apogeum. (...) [Zdarzenia te] wiąże ponadmaterialne znaczenie, wspólna symbolika, jedność sensu, prawda artystyczna. (...) Prawda dzieła. I cała prawda o dziele. (...). Swą prawdę, naszą wspólną prawdę, Witold Lutosławski przemyślnie skrywa. Kunsztownie ją koduje. (...) Myślę, że nie wyjawiał jej wprost i krzykliwie światu w obawie, by nie znaleźć się w jednym szeregu z żenującymi (w najlepszym razie – nieporęcznymi) utworami-plakataami (...)."

[Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, *III Symfonia Witolda Lutosławskiego. Interpretacja hermeneutyczna*, w: *Muzyka polska w okresie zaborów*, Warszawa 1995]

Pamiętam, kiedy komponował *III Symfonię*. Mieszkałem blisko i bardzo często bywałem u Lutosławskich. Widziałem na własne oczy: nie było żadnej korelacji między czasem „Solidarności”, stanem wojennym i wszystkimi tymi wydarzeniami a *III Symfonią*. To są całkowicie różne sprawy. I na tym polega paradoks. Kiedy w ostatnim roku życia Lutosławskiego prowadziłem z nim wywiad dla BBC, zapytałem, dlaczego nie można było naszkicować czytelnych relacji odnoszących wydarzenia z życia do muzyki. Odpowiedział, że w życiu zawsze walczył z jakimiś trudnościami, a w muzyce szukał swojego prywatnego świata, w którym nie musiałby zawierać kompromisów. Zrozumiałem, że dla niego muzyka ma wysoką wartość wtedy, gdy pozostaje uniwersalna, a nie związana z jednym momentem w życiu czy z wydarzeniem historycznym. (...) Kompozycja okazjonalna byłaby w jego oczach rodzajem *faux pas*.

[Charles Bodman Rae w rozmowie z Grzegorzem Michalskim, w: G. Michalski, *Lutosławski w pamięci. 20 rozmów o kompozytorze*, Gdańsk 2007]

Mahler był tym, który demontował formę symfoniczną pojętą jako forma integralna. On ją często zestawiał jakby z gotowych fragmentów. Można by nawet o nim mówić jako o prekursorze kolażu. Witold Lutosławski zaś jest tym, który w naszych czasach kontynuuje tradycje tej integralnej formy, który jej ideę przekłada na nowy język. (...)

Dramatyzm tej muzyki w skali historycznej odczuwam jako nowy, jako dramatyzm Lutosławskiego. W skali twórczości kompozytora – jako kontynuację owego dramatyzmu nowego typu, który objawił się w *Koncertcie wiolonczelowym*, a którego przejawy (...) dostrzegam np. już w *Livre pour orchestre* z owym znamienym miejscem, w którym trąbka i puzon jakby upiera się przy swoim, nie daje się

uciszyć, wciąż wyrywa się, mimo iż w orkiestrze zaczyna się dziać już coś zupełnie innego, nowego, w czym owa trąbka wyraźnie nie chce wziąć udziału, czemu jakby pragnie przeszkodzić. To jest załączek owego dramatyzmu przeciwstawnych akcji. Muzyka Mahlera jakby raz po raz zapada w otchłań, w tragizm bez wyjścia. To zupełnie obce *III Symfonii* i w ogóle muzyce Lutosławskiego. Ta muzyka to aktywność, zmaganie, jak w wielkich formach Brahmsa czy Beethovena (...). Czy jednak dlatego jest to „muzyka naszych czasów”, powstała „tu i teraz” (...)? Przyznam, że nie bardzo mi odpowiada ta płaszczyzna rozważań, rozważań w ramach „teorii odbicia”. Jeszcze mniej – aksjologia ufundowana na takich rozważaniach.

[Władysław Malinowski w dyskusji z Bohdanem Pociem; patrz: *Witold Lutosławski. Prezentacje, interpretacje, konfrontacje*, red. Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa 1985].

## Robertas Šervenikas

Ur. w 1966, drugi dyrygent Litewskiej Narodowej Orkiestry Symfonicznej, ceniony wykonawca zarówno symfoniki kompozytorów litewskich, jak i repertuaru klasycznego. W swojej działalności koncentruje się w równym stopniu na operze, balecie i muzyce symfonicznej, ze szczególnym uwzględnieniem kompozycji współczesnych.

Šervenikas jest pierwszym wykonawcą wielu dzieł kompozytorów litewskich. Na tej liście znajdują się m.in.: opera *Kornet i Tres Dei Matris Symphoniae* Onutė Narbutaitė, *Pieta* Algirdasa Martinaitisa czy *Poor Little Man Job* Vidmantasa Bartulisa. Dyrygent regularnie uczestniczy w festiwalach muzyki współczesnej na Litwie („Gaida”, „Jauna Muzika”, „Iš arti”, „Marių klavyrai”) oraz w Festiwalu Wileńskim. Nagrał kilkadziesiąt płyt CD z muzyką współczesną, wydanych przez Naxos, Finlandia Records i inne wytwórnie.

Międzynarodowa kariera Šervenikasa rozpoczęła w 1997, kiedy Mścislaw Rostropowicz zaangażował go jako asystenta przy produkcji baletu *Romeo i Julia* Prokofiewa na festiwalu w Évian. Od tego czasu Šervenikas prowadził zespoły takie jak: Israel Camerata, Orkiestra Filharmonii Petersburskiej, Słoweńska Opera Narodowa, Rosyjska Państwowa Orkiestra Symfoniczna i Royal Philharmonic. Regularnie współpracuje z Litewską Orkiestrą Kameralną. Dyrygował koncertami w wielu krajach i na renomowanych estradach (Concertgebouw, Auditorio National w Madrycie, Alte Oper we Frankfurcie, Cadogan Hall w Londynie, Konzerthaus w Berlinie, Festival Hall i Symphony Hall w Osace, Tokyo Suntory Hall, Metropolitan Art Space, sale filharmoniczne Kolonii, Hamburga, Petersburga i Moskwy).

Dyrygent współpracował z wybitnymi wiolonczelistami: Mścislawem Rostropowiczem, Dawidem Geringasem i Miszą Majskim; trębaczem Mauricem André; pianistami: Denitem Matsujewem, Arkadim Wołodosem, Michaiłem Pletniewem, Aleksym Wołodinem i Freddy Kempferem; skrzypkami: Sarą Chang, Maksymem Fiedotowem i Julianem Rachlinem; altowiolistami: Wolframem Christem i Jurijem Baszmetem.

W latach 2008–2018 pełnił funkcję dyrektora muzycznego w Litewskim Narodowym Teatrze Opery i Baletu (ważniejsze realizacje: *Borys Godunow*, *Traviata*, *Carmen*, *Eugeniusz Oniegin*, *Lohengrin*, *Zamek Sinobrodego*, *Coppélia*, *Cudowny mandaryn*, *Kornet* Narbutaitė, *Lituan* Ponchiello, *Bruknelė* Tamulionisa, *Desdemona* Šenderovasa, *Čiurlionis* Kuprevičiusa).

Od 2008 jest gościnnym dyrygentem Bawarskiej Opery Państwowej w Monachium.

[www.servenikas.com](http://www.servenikas.com)

## Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia

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

W kolejnych dekadach zespół sukcesywnie wzmacniał swoją międzynarodową renomę, występując w najważniejszych salach koncertowych świata i współpracując z największymi artystami: Arturem Rubinsteinem, Leonardem Bernsteinem, Marthą Argerich i Plácido Domingo. Prawykonania swoich utworów powierzali orkiestrze m.in. Witold Lutosławski, Wojciech Kilar, Henryk Mikołaj Górecki i Krzysztof Penderecki, a płyty NOSPR wydawane były przez renomowane wytwórnie. Na przestrzeni lat orkiestrą kierowali znakomici dyrygenci, m.in. Jan Krenz, Kazimierz Kord, Tadeusz Strugała, Jerzy Maksymiuk, Antoni Wit, Gabriel Chmura, Jacek Kasprzyk i Alexander Liebreich. Bogate tradycje muzyczne zespołu kultywowane są obecnie pod kierownictwem artystycznym Lawrence'a Fostera. Funkcję dyrektora naczelnego i programowego pełni Ewa Bogusz-Moore.

Siedzibą NOSPR jest nowoczesny budynek projektu katowickiej pracowni Konior Studio, mieszczący salę koncertową na 1800 miejsc, salę kameralną oraz liczne przestrzenie warsztatowe i edukacyjne. Sala koncertowa, z akustyką zaprojektowaną przez zespół Nagata Acoustics, cieszy się opinią jednej z najlepszych pod względem akustycznym sal koncertowych świata. W 2022 r. sala wzbogacona została o organy piszczalkowe, które są jednymi z największych w europejskich salach koncertowych. Możliwości tego miejsca znajdują szerokie uznanie środowiska muzycznego, czego dowodem jest przyjęcie NOSPR do międzynarodowej organizacji ECHO, skupiającej 21 najbardziej prestiżowych sal koncertowych w Europie.

[nospr.org.pl](http://nospr.org.pl)



**SCSOBOTA**

**4 14 LUTEGO 2023**

**19.19.00**

STUDIO KONCERTOWE IM. WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO,  
UL. Ż. MODZELEWSKIEGO 59

TRZASMIJA W PROGRAMIE II POLSKIEGO RADIA

**A ALEXANDER GOEHR** (\*1932)

**LITTLE SYMPHONY** NA MAŁĄ ORKIESTRĘ OP. 15 (1963)

[PRAWYKONANIE POLSKIE]

[przerwa]

**W WALLINGFORD RIEGGER** (1885–1961)

**DIDICHOTOMY** NA ORKIESTRĘ KAMERALNĄ OP. 12 (1931)

[PRAWYKONANIE POLSKIE]

**W WITOLD LUTOSŁAWSKI** (1913–1994)

**CHANTEFLEURS ET CHANTEFABLES** NA SOPRAN

I ORKIESTRĘ DO SŁÓW ROBERTA DESNOS (1990)

**EWEA LESZCZYŃSKA** SOPRAN

**ORKIESTRA POLSKIEGO RADIA W WARSZAWIE**

**YAROSLAV SHEMET** DYRYGENT

**Alexander Goehr** (\*1932)  
**Little Symphony** op. 15

Czas powstania  
II–V 1963

Okoliczności powstania  
utwór-epitafium powstały z myślą o koncercie dedykowanym  
ojcu kompozytora, Walterowi Goehrowi (1903–1960)

Prawykonywanie  
York, 7 VII 1963; wykonawcy: London Symphony Orchestra, Norman del Mar

Czas trwania  
29'

Obsada  
flet (z fletem *piccolo*), 2 oboje, klarnet, klarnet basowy, 2 waltornie,  
tuba, 2 grupy skrzypiec, altówki, wiolonczele, kontrabasy

Części utworu  
I. *Lentissimo, molto sostenuto*; II. *Variations*; III. *Scherzo: Molto allegro–Trio: Quasi andante, molto semplice*; IV. *Quasi recitando, tempo commodo–Allegro moderato*.

Głosy o kompozytorze i *Little Symphony*  
Kompozycje Goehra z lat 50. i 60. – *Suita* op. 11, orkiestrowy *Lament Hekuby* (1961), *Koncert na skrzypce i orkiestrę* (1962) – ujawniają jego zgoła niewspółczesną zdolność do odnajdywania nowych treści w schematach dobrze skądinąd znanych. *Dwa chóry* (1962) i *Mała symfonia* (1963) reprezentują oryginalną metodę

komponowania – swoiste połączenie kombinatoryjnej dodekafonii z myśleniem skalowym i techniką „*bloc sonore*” [Bouleza]. Metoda ta pozwala na otwarte, elastyczne traktowanie kontrapunktu i harmonii, osadzone w szerszej perspektywie i oparte na głębokim wglądzie w strukturalne możliwości materiału. Na przestrzeni kolejnych kilkunastu lat kompozytor sięgał po najrozmaitsze modele techniczne i schematy gatunkowe (...), demonstrując w ten sposób siłę swej metody.

[Nicholas Williams, *Alexander Goehr, w: The New Grove Dictionary of Music & Musicians, 2001*]

*Mata symfonia* mówi to, co ma powiedzieć – jasno, powściągliwie i z wycuciem instrumentalnego piękna. Subtelnie prowadzony kanon w zakończeniu kompozycji brzmi doprawdy frapująco.

[E. R., „*Music & Letters*” 1965 nr 2]

Pierwsze ogniwo *Matej symfonii* – pochod wolno zmieniających się akordów – liczy tylko 19 taktów i stanowi temat wariacyjnej części II. Większość spośród osiemnastu składających się na nią wariacji zachowuje kontur i strukturę frazową tematu. (...) Jakkolwiek rozbita na osobne epizody, część II rozwija się w sposób prawdziwie symfoniczny. Następujące po niej *Scherzo* odsyła do przeszłości gatunku swoim materiałem tematycznym, lotnością przebiegu, demonicznymi niekiedy akcentami, rozwojowym charakterem i wyraźnym dążeniem w stronę kulminacji. Kontrastowe trio działa hamująco: powtórzenie materiału „scherzowego” nie osiąga już rozpędu, jaki miał on w pierwszym epizodzie. Odmianę przynosi dopiero błyskotliwe zakończenie: rwące figury ostinato w wyższych głosach (czołowy motyw *Scherza*) przeciwstawione mniej ruchliwym partiom niskich smyczków i blachy.

O ile *Scherzo* pełni funkcję kulminacji dynamicznej, o tyle część IV *Little Symphony* uważać można za jej apogeum wyrazowe. Finał sprawia wrażenie najbardziej problematycznego ze wszystkich czterech ogniw, zwłaszcza przy pierwszym słuchaniu. Składa się, ogólnie rzecz ujmując, z dwóch wątków: powolne recytatywy przeciwstawiają się muzyce bardziej motorycznej. W wątku drugim dominuje charakterystyczny motyw powtarzanej nuty; recytatywy opierają się na chorałowym materiale części I – tak w jego aspekcie harmonicznym, jak i melodycznym. Mniej więcej w połowie następuje swobodna, rozszerzona nieco rekapitulacja początkowych taktów finału. Powolne, akordowe zakończenie opiera się na materiale części I i zamyka, w sposób nadzwyczaj poruszający, początkowym motywem utworu.

[Stanley Sadie, „*Tempo*” 1963, nr 65]



**Wallingford Riegger** (1885–1961)

***Dichotomy*** op. 12

Czas powstania

1931

Prawykonanie

Berlin, 10 III 1932; wykonawcy: Michael Taube

Kammerorchester, Nicholas Slonimsky

Czas trwania

14'

Obsada

flet, obój, klarnet, fagot, waltornia, 2 trąbki, perkusja, fortepian,  
2 grupy skrzypiec, altówki, wiolonczele, kontrabasy

Muzyka Rieggera nie jest dziś pozycją żywą repertuarowo, a zainteresowanie, jakie wzbudza, ma charakter przede wszystkim, jeśli nie jedynie, historyczny. Jego kompozycje częściej bada się niż wykonuje, a w badaniach bierze pod uwagę zwykle „przy okazji” – już to jako tło dla dzieł jego przyjaciół (Ives), wychowanków (Feldman) lub współpracowników (Martha Graham), już to jako przykład ogólniejszych zjawisk: jeszcze jedno połączenie nowej, dodekafonicznej treści z gatunkami, technikami lub formami muzyki dawniejszej (passacaglia, fugą, wariacjami czy allegrem sonatowym).

Obiegowe nastawienie warto skorygować przynajmniej o tyle: nie dodekafonia ani dawne typy konstrukcyjne są dla muzyki Rieggera najważniejsze. Jej charakter niezbyt dobrze zgadza się z ulubionymi przez kompozytora „formalnymi” tytułami. Określenia takie jak *Symfonia*, *Wariacje*, *Fantazja i fuga*, *Passacaglia i fuga* mówią tu niewiele. Najtrafniejsze spośród nich – *Study in Sonority* (dla

op. 7) – podpowiedział Rieggerowi Leopold Stokowski, niezadowolony z pierwotnego *Capriccio for Ten Violins*. Również tytuł *Dychotomia* ma jedynie sens techniczny. Tytułowe współlistnienie i przeciwstawienie sobie dwóch szeregów dwunastotonowych było dla kompozytora punktem wyjścia; dla odbiorcy liczy się efekt końcowy. W tym przypadku jest nim właśnie pewne *study in sonority*: studium dysonansowego tarcia, kanciastego rytmu i zmienności faktur. „Istotą *Dichotomy* – pisał amerykański teoretyk muzyki Richard F. Goldman – nie jest ani sam materiał, ani jego fugowane rozwinięcie, ani też wkomponowanie w przebieg *passacaglia*, która kończy utwór. Kompozycja działa na odbiorcę bezpośrednio przez swój wigor, świeżość brzmienia i formalną zwartość. Nie ma tu fałszywych nut – ani dla umysłu, ani też dla ucha. Każda trafia w sedno”.

Początek utworu – prędką figurą *pizzicato*, stojące brzmienie instrumentów dętych i wystukiwany regularnie motyw powtarzanej nuty – nie jest niczym więcej niż gestem otwarcia i sygnałem dla słuchacza: co nastąpi, warto będzie zapamiętać. Tak przygotowana, zjawia się w kolejnych taktach, w partii rogu, śpiewna i z szerokich interwałów zbudowana linia, której towarzyszą chromatyczne kontrapunkty fletu, klarnetu i oboju. Wariantowe powtórzenie wstępu zapowiada nową myśl. Na tle motywu powtarzanej nuty i dość aktywnego kontrapunktu, w grupie niższych instrumentów (fagot, altówka, wiolonczela, kontrabas) słychać jeszcze jeden temat, melodycznie i rytmicznie bardziej wyostrzony niż poprzedni. Kilkanaście taktów dalej przejmują go, *fortissimo*, trąbki i skrzypce. Następuje powolne, liryczne interludium: dialog smyczków z dętymi drewnianymi i dętymi z fortepianem, oparty na motywie, który tworzył wcześniej tło kontrapunkcyjne dla melodii rogu. W zakończeniu tego epizodu muzyka zaczyna zmierzać w stronę kulminacji. Zamiast niej pojawia się kolejny pomysł melodyczny (*Quasi fugato*). Wprowadzony przez flet, obój, klarnet, skrzypce i altówki (*unisono, ff*) nowy temat przechodzi do rejestrów niskich (fagot, smyczki) i do partii fortepianu. Na tle przeważającego w partyturze rozpolifonizowania i zgęszczenia faktur osobliwie brzmi odcinek, w którym wszystkie instrumenty (poza fortepianem) wykonują w jednakowym, lecz nieregularnym, rytmie (echo *Święta wiosny*?) ciąg akordów rozdzielanych pauzami. Temat finałowej *Quasi passacaglia* instrumenty przekazują sobie według następującego planu: flet → trąbka → fagot + waltornia → flet + obój → wiolonczele + kontrabasy + fortepian. Melodia, choć wyraźnie wyprofilowana i odrębna, prędko niknie jednak w coraz bardziej jadowitym *tutti*. Przez kilka taktów towarzyszy jej temat *fugata*.

**Witold Lutosławski**  
***Chantefleurs et Chantefables***  
[*Śpiewokwiaty i śpiewobajki*]

Czas powstania  
1989–1990

Tekst  
wiersze Roberta Desnos (1900–1945) ze zbioru *Chantefables et Chantefleurs* [*Śpiewobajki i śpiewokwiaty*], wydanie pierwsze: Paryż 1955

Prawykonanie  
Londyn, 8 VIII 1991 (Festiwal „BBC Proms”); wykonawcy: Solveig Kringleborn, BBC Symphony Orchestra, Witold Lutosławski

Prawykonanie polskie  
Warszawa, IX 1990 (XXXIV „Warszawska Jesień”); wykonawcy: Solveig Kringleborn, Sinfonia Varsovia, Witold Lutosławski

Czas trwania  
20'

Obsada  
sopran solo; flet, obój, klarnet, fagot, waltornia, trąbka, puzon,  
kotły, perkusja (1 wykonawca), fortepian/czelesta, 2 grupy  
skrzypiec (8+6), 4 altówki, 4 wiolonczele, 2 kontrabasy

Części utworu

I. *La Belle-de-Nuit* [Dziwaczek]; II. *La Sauterelle* [Konik polny]; III. *La Véronique* [Przetacznik]; IV. *L'Églantine, l'aubépine et la glycine* [Dzika róża, głóg, wistaria]; V. *La Tortue* [Żółw]; VI. *La Rose* [Róża]; VII. *L'Alligator* [Aligator]; VIII. *L'Angélique* [Dzięgiel (Anżelika)]; IX. *Le Papillon* [Motyl]

Dedykacja

to *Paul Sacher*

Wypowiedzi kompozytora

Chciałem mieć utwór na głos i orkiestrę, który pasowałby do moich koncertów kompozytorskich. Myślałem o czymś w rodzaju poematu na sopran. Dość długo szukałem odpowiedniego tekstu; do tej pory go zresztą nie znalazłem, ale przypomniałem sobie w trakcie tych poszukiwań wierszyki dla dzieci Roberta Desnos. Wobec tego zmieniłem decyzję i postanowiłem napisać cykl pieśni do tych wierszy.

[Elżbieta Markowska, „*Chantefleurs et Chantefables*”  
na „*Warszawskiej Jesieni*”. Witold Lutosławski o swoim  
nowym utworze, „*Ruch Muzyczny*” 1991 nr 18]

Książka [Roberta Desnos *Chantefables et Chantefleurs*] zawiera osiemdziesiąt krótkich wierszy o kwiatach, zwierzętach, ptakach i owadach. Wiersze przeznaczone są dla dzieci. Nie mogę tego samego powiedzieć o muzyce mojego cyklu na sopran i orkiestrę do dziewięciu tekstów wybranych z książki Desnosa, jakkolwiek ich „dziecięcy” charakter ma swoje odbicie w napisanej przez mnie muzyce.

[Witold, Lutosławski, nota w książce programowej  
XXXIV „*Warszawskiej Jesieni*”]

W pierwszej dekadzie po wojnie Witold Lutosławski skomponował kilkadziesiąt piosenek dla dzieci. Ponad czterdzieści lat później, na wyznach swojego późnego stylu, stworzył w cyklu *Chantefleurs et Chantefables* ich wyrafinowaną, całkiem już „dorosłą” replikę. Styl wczesnych piosenek, poddany sublimującemu działaniu późniejszych doświadczeń, uległ szczególnej przemianie, zachowując wszakże ujmującą barwność i plastyczność, dostrzegalną zwłaszcza tam, gdzie muzyka oddaje charakterystyczny rys rośliny lub zwierzęcia, o którym mówią

słowa rymowanek: zapach róży i dzięgiela, skoki konika polnego, człapanie aligatora, powolny chód żółwia, trzepot skrzydeł „trzystu milionów motyli”.

Części cyklu układają się w sekwencję kontrastowo zmiennych scenek i portretów o kontemplacyjnej lub humorystycznej aurze, przy czym nastrój lirycznego zamyślenia stopniowo się pogłębia (pieśni: I, III, VI i VIII). Kulminacją wyrazową cyklu jest część przedostatnia (*L'Angélique*) – ekstatyczny śpiew zakochanej w dzięgielu sikorki.

W dorobku Lutosławskiego trudno znaleźć kompozycje, które przewyższyłyby cykl *Śpiewobajek* cienkością dowcipu i siłą wyrazu. Niewiele jest im równych w całej twórczości pieśniowej XX wieku.

[z programu Festiwalu „Łańcuch XVIII”, 2020]

#### Pieśń I: *La Belle-de-Nuit* [Dziwaczek]

Quand je m'endors et quand je rêve  
La belle-de-nuit se relève.  
Elle entre dans la maison  
En escaladant le balcon,  
Un rayon de lune la suit,  
Belle-de-nuit, fleur de minuit.

Kiedy zapadam w sen i śnię,  
to piękność nocy budzi się.  
Wjeżdża do domu  
przez okno balkonu  
w księżycowej karocy –  
piękność nocy, kwiat północy...

#### Pieśń II: *La Sauterelle* [Konik polny]

Saute, saute, sauterelle,  
Car c'est aujourd'hui jeudi.  
Je sauterai, nous dit-elle,  
Du lundi au samedi.

Skacz, skacz koniku polny,  
Dzisiaj przecie dzień wolny.  
Skoczę – mówi – na początek  
z poniedziałku na piątek.

Saute, saute, sauterelle,  
À travers tout le quartier.  
Sautez donc, Mademoiselle,  
Puisque c'est votre métier.

Skacz, skacz pasikoniku  
po zielonym trawniku.  
Skacz pięknie a wysoko  
Ku białym obłokom.

### Pieśń III: *La Véronique* [Przetacznik (Weronika)]

La véronique et le taureau  
Parlaient ensemble au bord de l'eau.  
Le taureau dit : „Tu es bien belle,”  
La véronique : „Tu es beau”  
La véronique est demoiselle  
Mais le taureau n'est que taureau.

Raz Weronika z bykiem  
gawędzili nad strumykiem.  
Byk powiedział: „Jesteś piękną”.  
Weronika: „Co za wdzięk”.  
Weronika jest panienką.  
Byk zaś bykiem – choćby pęktl.

### Pieśń IV: *L'Églantine, l'aubépine et la glycine* [Dzika róża, głóg, wistaria]

Églantine, aubépine,  
Rouge, rouge, rouge et blanc.  
Glycine,  
L'oiseau vole en chantant.  
Églantine, aubépine,  
Bouge, bouge, bouge et vlan!  
Glycine,  
L'oiseau vole en chantant.  
Et vlan, vlan, vlan!

Dzika róża, głóg –  
czerwone, czerwone, czerwone i biel.  
Wistaria –  
Przeleciał ptak i taka aria:  
dzika róża, głóg –  
leci, leci, leci – łup!  
Wistaria –  
Przeleciał ptak i taka aria!  
I łup, łup, łup!

### Pieśń V: *La Tortue* [Żółw]

Je suis tortue et je suis belle,  
Il ne me manque que des ailes  
Pour imiter les hirondelles,  
Que? Que?

Pięknym żółwiem jestem, tak,  
jeno skrzydeł jest mi brak,  
bym wyglądał jak jaskółka.  
Co? Co?

Mon élégant corset d'écailles  
Sans boutons, sans vernis, ni mailles  
Est exactement à ma taille.  
Ni? Ni?

Taki krój mego tużurka,  
niepotrzebny guzik, dziurka,  
elegancki jest jak frak.  
No, no...

Je suis tortue et non bossue,  
Je suis tortue et non cossue,  
Je suis tortue et non déçue,  
Eh? Non?

Jestem żółwiem, nie garbusem,  
Jestem żółwiem, nie gogusiem,  
a więc smucić się nie muszę.  
Proszę, proszę...

### Pieśń VI: *La Rose* [Róża]

Rose rose, rose blanche,  
Rose thé,  
J'ai cueilli la rose en branche  
Au soleil de l'été  
Rose blanche, rose rose,  
Rose d'or,  
J'ai cueilli la rose éclose  
Et son parfum m'endort.

Róża różowa, róża biała,  
herbaciana,  
w letnim słońcu cicho spała.  
i zerwana...  
Biała róża, różowa róża,  
róża złota,  
zapach jej jak sen odurza,  
przerwanego snu tęsknota.

### Pieśń VII: *L'Alligator* [Aligator]

Sur les bords du Mississipi  
Un alligator se tapit.  
Il vit passer un négrillon  
Et lui dit : „Bonjour, mon garçon”  
Mais le nègre lui dit : „Bonsoir,  
La nuit tombe, il va faire noir,  
Je suis petit et j'aurais tort  
De parler à l'alligator.”  
Sur les bords du Mississipi  
L'alligator a du dépit,  
Car il voulait au réveillon  
Manger le tendre négrillon.

Gdzieś u brzegów Missisipi  
aligator leżał skryty.  
Murzynek minął go jak cień.  
„Dzień dobry chłopcze, dobry dzień!”  
„Dobranoc” – chłopiec odpowiedział  
mu.  
„Już ciemno jest i noc zapada,  
za mały jestem, aby tu  
z aligatorem sobie gadać.”  
Gdzieś u brzegów Missisipi  
aligator złością kipi,  
bo mu z głodu ślinka ciekła,  
a kolacja mu uciekła.

### Pieśń VIII: *L'Angélique* [Dzięgiel (Anżelika)]

Ravissante angélique  
La mésange a chanté,  
Disant dans sa musique  
La douceur de l'été.  
Angélique du soir,  
Mésange des beaux jours,  
Angélique d'espoir,  
Angélique d'amour.

Czarująca Anżeliko –  
sikorka śpiewała,  
słodczyz lata mieszała  
ze swoją muzyką.  
Anżeliko zmierzchu,  
sikorko pięknych dni,  
Anżeliko nadziei,  
i miłosnych westchnień.

## Pieśń IX: *Le Papillon* [Motyl]

Trois cents millions de papillons  
Sont arrivés à Châtillon  
Afin d'y boire du bouillon,  
Châtillon-sur-Loire,  
Châtillon-sur-Marne,  
Châtillon-sur-Seine.

Plaignez les gens de Châtillon!  
Ils n'ont plus d'yeux dans leur bouillon  
Mais des millions de papillons.  
Châtillon-sur-Seine,  
Châtillon-sur-Marne,  
Châtillon-sur-Loire.

Raz motyli trzysta milionów  
zleciało się do Chatillonu  
Na filiżankę bulionu.  
Chatillon-nad-Loarą,  
Chatillon-nad-Marną,  
Chatillon-nad-Sekwaną.

Biedni ludzie z Chatillonu!  
Tłuste perełki im znikły z bulionu!  
Za to motyli mają trzysta milionów.  
Chatillon-nad-Loarą,  
Chatillon-nad-Marną,  
Chatillon-nad-Sekwaną.

**tłumaczenie: Wiesław Powaga**



## **Ewa Leszczyńska**

Absolwentka Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku (klasa fortepianu Jerzego Sulikowskiego) a także Conservatorio di Musica „Giuseppe Verdi” w Mediolanie (klasie śpiewu Margaret Hayward). Jej Mistrzem jest Jerzy Artysz. Swoje umiejętności doskonalila także na kursach mistrzowskich, prowadzonych przez Teresę Żylius-Garę, Ewę Podleś, Teresę Berganzę, Thomasa Quasthoffa, Olgę Pasiecznik i Jerzego Marchwińskiego. W latach 2007–2010, jako śpiewaczka, była członkiem Laboratorio Interdisciplinare di Musica e Spettacolo w Mediolanie, biorąc udział w wielu przedstawieniach operowych i teatralnych. W 2012 r., wraz z pianistą Tomaszem Pawłowskim, zdobyła I nagrodę na Konkursie im. G. Carducciego w Madesimo.

Współpracuje z wieloma zespołami muzyki barokowej (Royal Baroque Ensemble, Les Roses Sauvages, Arte dei Suonatori, Musica Florea, Baroque Collegium 1685, Il Falcone, Zespół Muzyki Dawnej „Diletto”). Występowała w kraju i za granicą, m.in. w ramach festiwali: Chopinowskiego w Dusznikach-Zdroju, „Chopin i jego Europa” w Warszawie, „Chopin w Barwach Jesieni” w Antoninie, podczas Letniego Festiwalu im. J. Waldorffa w Radziejowicach, Festiwalu Oper Barokowych „Dramma per Musica” w Warszawie, Dni Bachowskich w Krakowie, Polin Music Festival w Warszawie, Dni Muzyki Karola Szymanowskiego w Zakopanem, Rzeszowskiej Jesieni Muzycznej, Festiwalu Muzyki Organowej i Kameralnej „Sola Musica” w Częstochowie oraz Festiwalu „Banchetto Musicale” w Wilnie i Osterfestival „Venedig” w hamburskiej Elbphilharmonie.

Ważne miejsce w działalności artystycznej Ewy Leszczyńskiej zajmuje kameralistyka. Współpracuje z takimi pianistami jak: Katarzyna Jankowska, Tobias Koch, Janusz Olejniczak, Ewa Pobłocka, Aleksandra Świgut, Aleksander Dębicz, Misza Kozłowski, Miyako Arishima, Bartłomiej Wezner, Paweł Sommer, Ryszard Alzin, Paweł Popko. Sama także występuje ze śpiewakami jako pianistka. Akompaniowała m.in. Ewie Marciniec, Katarzynie Trylnik, Davide Fioremu, Łukaszowi Hajduczeni i Gianluce Buratcie, z którym zdobyła nagrodę Klubu Rotary w Mediolanie. Jest członkinią zespołu Multi Trio, z którym w 2016 odbyła tournée po Stanach Zjednoczonych. Występuje także z Harmonium Duo (Hubert Giziewski, Iwo Jedynecki), Marcinem Zdunikiem i Marią Sławek.

Od 2017 regularnie koncertuje w podwójnej roli, nawiązując do szczególnie żywej w XIX wieku tradycji wykonywania pieśni z własnym akompaniamentem. Jako śpiewaczka i akompaniatorka w jednej osobie nagrała (dla wydawnictwa Sagittaria) pieśni St. Moniuszki. Było to pierwsze w Polsce tego rodzaju ich nagranie.

Artystka chętnie sięga także po repertuar operowy – zarówno dawny, jak i współczesny. W 2015 brała udział w prapremierze opery *Die 13 Sternbilder aus dem Wallis* (kompozycja zbiorowa) w reżyserii Stephana Gröglera (Sion-Visp, Szwajcaria), a w latach kolejnych wystąpiła m.in. w roli Mirtea w operze Leonarda Vinciego *Semiramide riconosciuta* (Warszawa), Giunony w *Il ratto di Helena* Marca Vitaliego (Wilno), Ericlei w *Powrocie Ulissesa* Monteverdiego (z orkiestrą Europa Galante i Fabio Biondim, Hamburg) oraz w roli tytułowej w *Rodelindzie* Haendla (Warszawa). Prowadzi również działalność dydaktyczną w Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy.

### **Yaroslav Shemet**

Ukraiński dyrygent, dyrektor artystyczny Filharmonii Śląskiej w Katowicach, dyrektor muzyczny Opery Bałtyckiej w Gdańsku, pierwszy gościnnie dyrygent Neue Philharmonie Hamburg.

W sezonie 2020–2021 sprawował funkcję głównego dyrygenta Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Narodowej we Lwowie, a od ukończenia studiów jest najmłodszym wykładowcą Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu (Instytut Dyrygentury).

Koncertował w Niemczech, Austrii, Czechach, Chinach, Polsce i na Ukrainie – z takimi zespołami jak Praska Orkiestra Symfoniczna, Philharmonie der Nationen, Staatstheater Braunschweig, Sinfonia Varsovia, Sinfonia Iuventus, Orkiestra NFM, Polska Filharmonia Bałtycka, Filharmonia Poznańska, Filharmonia Łódzka. Występował w Elbphilharmonie w Hamburgu, Shanghai Grand Theatre i Harbin Opera House, a także na festiwalach w Bayreuth, Monachium i Hong Kongu. Współpracował z wybitnymi solistami, takimi jak Lars Danielsson, Francesca DeGo i Roman Simović.

Jako kierownik muzyczny zadebiutował w Operze Bałtyckiej (*Poławiacze pereł*, 2018). Od tego czasu współpracował też z zespołami Opery Narodowej w Odessie (*Carmen*, *Madame Butterfly*) i Opery Śląskiej (*La finta giardiniera* Mozarta, *La Rondine* Pucciniego).

### **Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie**

Historia orkiestry w Polskim Radiu sięga roku 1934. Chcąc wypełnić czas anteny 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.

Budując repertuar nowego zespołu, położono duży nacisk na dokumentowanie kultury muzycznej we wszystkich jej wymiarach – klasyki symfonicznej, muzyki estradowej i utworów najnowszych. Dzięki wymianie z zagranicznymi rozgłośniami, orkiestra odgrywała także ważną rolę w promowaniu polskiej muzyki na forum międzynarodowym.

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

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

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

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

W latach 2007–2015 zespołem kierował Łukasz Borowicz. Za jego kadencji tradycją stało się rozpoczynanie kolejnych sezonów artystycznych koncertowym wykonaniem nieznanych lub zapomnianych polskich oper. Wśród nich znalazły się m.in. *Maria Romana* Statkowskiego, *Flis* i *Verbum nobile* Stanisława Moniuszki, *Monbar, czyli Flibustierowie* Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego, czy *Zemsta za mur graniczny* Zygmunta Noskowskiego.

W 2015 dyrektorem artystycznym orkiestry został Michał Klauza.

Kolejne sezony, zgodnie z tradycją, rozpoczynały się koncertowymi wykonaniami dzieł wokalnie-instrumentalnych polskich kompozytorów (*Zélis i Valcour, czyli Bonaparte w Kairze* Michała Kleofasa Ogińskiego, *Powrót syna marnotrawnego* Feliksa Nowowiejskiego, *Szarlatan, czyli wskrzeszanie umarłych* Karola Kurpińskiego i *Hagith* Karola Szymanowskiego (wykonanie ostatniego z wymienionych dzieł zostało zarejestrowane na płycie). Za kadencji Michała Klauza Polskie Radio wydało też, dokonane przez OPR, pierwsze w historii

fonografii nagrania utworów symfonicznych Henryka Warsa (*Maalot, Szkice miejskie, Koncert fortepianowy, I Symfonia*). Zostały one wykonane na podstawie partytur odkrytych przez wdowę po kompozytorze, Elżbietę Wars, pod koniec lat 90.

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

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

Ostatnie trzydzieści lat działalności to okres, w którym do głównych zadań zespołu włączono realizację nagrań płytowych z polską muzyką symfoniczną i operową. Okazją były najczęściej ważne rocznice – np. w sezonie 2008/2009 przypomniano operę *Maria* Romana Statkowskiego. W kolejnych latach orkiestra przygotowała i przypomniała współczesnej publiczności również inne zapomniane arcydzieła muzyki polskiej, wśród nich operę *Bezdomna jaskółka* Szymona Laksa (w oryginalnej, francuskiej wersji językowej). Płyta z solowym udziałem Dominika Połońskiego, otrzymała w 2007 nagrodę „Fryderyk”. Dla uczczenia 100. rocznicy urodzin i 40. rocznicy śmierci Grażyny Bacewicz zostały nagrane i wydane jej trzy koncerty skrzypcowe oraz opera radiowa *Przygoda króla Artura*. Radiowe rejestracje utworów Andrzeja Panufnika pod dyrekcją Łukasza Borowicza zostały wydane na czterech płytach, a w 2015 r. uhonorowane International Classical Music Award.

Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie wykonuje również muzykę rozrywkową i filmową. Koncertowała i nagrywała z zespołami Perfect i De Mono. Z orkiestrą wystąpili również m.in. Zbigniew Wodecki (album *Wodecki with Mitch & Mitch* zdobył status „Złotej Płyty”), Krzysztof Herdzin, Henryk Miśkiewicz, Janusz Stokłosa i Michał Urbaniak. Od kilkadziesiątu lat orkiestra bierze udział w Krajowym Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu.

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

**NINIEDZIELA**  
**5 15 LUTEGO 2023**  
**19.19.00**

STUDIO KONCERTOWE IM. WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO,  
UL. MODZELEWSKIEGO 59

**PEPER NØRGÅRD** (\*1932)

**NINUIT DES HOMMES**

OPERA (TORIUM) DO SŁÓW GUILLAUME'A APOLLINAIRE'A

W WYKONANIU POMYSŁU JAKOBA F. SCHOKKINGA

[P] [PREMIERA POLSKA]

[W] [WYKONANIE KONCERTOWE]

**A** ANNA RADZIEJEWSKA MEZZOSOPRAN

**K** KAROL KOZŁOWSKI TENOR

**C** CHAIN ENSEMBLE

**A** ALEKSANDRA KUPCZYK I SKRZYPCE

**K** KATARZYNA STAWUJAK-DENKIEWICZ II SKRZYPCE

**P** PAWEŁ CZARNY ALTÓWKA

**M** MAGDALENA BOJANOWICZ-KOZIAK WIOŁONCZELA

**M** MAGDALENA KORDYŁASIŃSKA-PĘKALA PERKUSJA

**A** ALEKSANDRA PŁACZEK FORTEPIAN / KEYBOARD

**C** CEZARY DUCHNOWSKI ELEKTRONIKA

**A** ANDRZEJ BAUER DYRYGENT

**Per Nørgård** (\*1932)

***Nuit des hommes***

[*Noc człowiecza*]

Czas powstania

1995–1996

Tekst

wiersze Guillaume'a Apollinaire o tematyce wojennej, powstałe w czasie jego służby na froncie I wojny światowej; zaczerpnięte z cykli *Kaligrama*, *Wiersze dla Magdaleny* i *Wiersze dla Lou*

Prawykonanie

Kopenhaga, 9 IX 1996; wykonawcy: Sibylle Ehlert (mezzosopran), Mark Janicello (tenor), Zapolsky Kvartetten, Gert Sørensen (perkusja), Kaare Hansen (dyrygent); reżyseria: Jakob F. Schokking

Czas trwania

64'

Obsada

mezzosopran, tenor, kwartet smyczkowy, perkusja, fortepian, dźwięki elektroniczne

Części utworu

*Préambule*

*Prologue–Ouverture*

Akt I

(1) *Le Repas* [*Posiłek*]

(2) *Les Beaux rubis* [*Piękne rubiny*]

(3) *Les Orgueilleux* [*Zarozumialcy*]

- (4) *L'Homme Dieu* [Człowiek-Bóg]
- (5) *L'Homme animal* [Człowiek-zwierzę]
- (6) *La Musique militaire* [Orkiestra wojskowa]
- (7) *Si on me laissait faire* [Gdyby mi pozwoliły]
- (8) *O portes de ton corps* [O bramy twego ciała]
- (9) *Le Départ* [Odjazd]
- (10) *Voyage* [Podróż]
- (11) *Mutation* [Przemiana]
- (12) *La Nuit descend* [Zapada noc]

### *Entr'acte* [Interludium]

#### Akt II

- (1) *Méditation coupée* [Przerwana medytacja]
- (2) *Éloge à la guerre* [Pochwała wojny]
- (3) *Pléthore* [Przepętnienie]
- (4) *Demain l'assaut* [Jutro atak]
- (5) *Du coton dans oreilles* [Z watą w uszach]

### *Épilogue*

Wypowiedź kompozytora

*Nuit des hommes* (*Noc człowiecza*) może uchodzić za operę – co najmniej z tego względu, że jest przeznaczona dla sceny (...), a śpiewowi towarzyszy tu akompaniament instrumentów, zarówno akustycznych, jak i elektronicznych. Jeżeli jednak operę rozumieć jako dzieło dramatyczne ukazujące ludzi uwikłanych w sieć konfliktów wewnętrznych i wzajemnych – wówczas *Noc człowiecza* okazuje się czymś innym: propozycją nowego gatunku, jeszcze nie zdefiniowanego.

Jakkolwiek występuje tutaj dwoje bohaterów – Alicja i Wilhelm – treścią mojej „oper” nie są możliwe napięcia między nimi, ale samo, by tak rzec, „ciśnienie sytuacji” prowadzącej ich na niebezpieczną drogę. W toku akcji obie postacie ulegają głębokiej przemianie. Kobieta przeistacza się w korespondentkę wojenną – narzędzie rozemocjonowanej demagogii. Zwyczajne dotąd życie mężczyzny zastępuje nieludzka codzienność żołnierskiej egzystencji. Oboje upadają w otchłań, z której nie ma powrotu.



*Nuit des hommes* powstała w ścisłej współpracy z Jakobem F. Schokkingiem. Libretto, które zaproponował – a także, do pewnego stopnia, jego pomysły sceno-wideo-graficzne – miały dla pracy nad partyturą decydujące znaczenie. Technologiczny element przedsięwzięcia okazał się idealnie dostosowany do podjętej tematyki. W latach Wielkiej Wojny na patriotycznie rozkrzyczany tłum czekały dwie bolesne niespodzianki: to, że wojna będzie tak ohydna; oraz to, że – jak się wówczas wydawało – nie będzie można jej zatrzymać. Jedno i drugie miało ścisły związek z olbrzymimi postępami technologii.

Warstwa muzyczna opery została skomponowana dla żywych wykonawców (...). Szeroko wykorzystałem jednak rozmaite elektroniczne przekształcenia dźwięków akustycznych. Mają one istotne znaczenie, a zostały wprowadzone w ścisłej współpracy z Gertem Sørensenem – równie dobrze zorientowanym w sprawach mojej muzyki, co i zawiłościach medium komputerowego.

Prolog „opery” należy w całości do chóru. Mam tutaj na myśli chór znany nam z greckiej tragedii – zarazem górujący nad wydarzeniami i komentujący losy bohaterów. W przypadku *Nuit des hommes* chór składa się z dwóch postaci będących również „osobami dramatu”. Sądzę, że ma to pewien sens. Jak twierdził Niels Bohr, w wielkim teatrze świata wszyscy jesteśmy zarazem aktorami i widzami. Każdy z nas jest wobec tego widzem własnej gry. (...)

Dwuaktowy schemat *Nuit des hommes* odpowiada rozdwojeniu bohaterów, jakie dokonuje się w miarę upływu czasu. W akcie I Wilhelm i Alicja igrają z tym, co w duszach ludzkich groźne, zachowując jednak indywidualność. W akcie II – odmienieni przez militaryzacyjny totalizm i nieludzkie warunki życia – stają się kimś innym. Alicję zastępuje kAli, bezwzględna w swoim szowinizmie korespondentka wojenna, Wilhelma – prosty żołnierz, zarazem ofiara wojny i potencjalny morderca. Wilhelm i Alicja ukazani w *Epilogu* to tylko nikłe cienie żywych i czujących ludzi, jakimi obydwójce byli na początku.

[Per Nørgård, ze wstępu do partytury *Nuit des hommes*]

## **Anna Radziejewska**

Mezzosopran. Absolwentka Akademii Muzycznej w Warszawie w klasie Jerzego Artysza (dyplom z wyróżnieniem), laureatka wielu krajowych i międzynarodowych konkursów wokalnych.

Występowała w teatrach operowych oraz salach koncertowych Europy i Azji (Teatro alla Scala, Bayerische Staatsoper, Opera Paryska, Grand Théâtre de Genève, Theater an der Wien, Opera w Kolonii, Grand Théâtre Aix-en-Provence, Vlaamse Opera, Opera National du Rhin, Nationaltheater Mannheim, Tokio Bunka Kaikan, Shanghai Symphony Concert Hall, Wuhan Quintai Concert Hall, Beijing Concert Hall, Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie, Polska Opera Królewska, Concertgebouw, Konzerthaus Wien, Cité de la Musique). Brała udział w licznych festiwalach (Tongyeong International Music Festival, Holland Festival, Maerz Festival Berlin, Wiener Festwochen, Salzburger Festspiele, Biennale Muzyczne w Wenecji, Schwetzingen Festival, Warszawska Jesień, NODO Festival, Ostrava Days). Współpracowała z wybitnymi dyrygentami (Harry Bicket, Ivor Bolton, Attilio Cremonesi, Andreas Sperring, Paolo Carignani, Emilio Pomarico, Michel Tabachnik, Jean Christoph Spinosi, Friedemann Layer, Maximiano Valdés, Johannes Debus, Tito Ceccherini, Beat Furrer, Antoni Wit, Jerzy Maksymiuk, Wojciech Michniewski, Jacek Kasprzyk, Marco Angius, Lilianna Stawarz). Kreowała role w inscenizacjach m.in. takich reżyserów jak: Trisha Brown, Robert Carsen, Rebecca Horn, Achim Freyer, Vincent Boussard, Mariusz Treliński, Katharina Thoma, Ryszard Peryt, Jitka Stokalska, Jarosław Kilian, Natalia Babińska.

Anna Radziejewska posiada bogaty repertuar koncertowy (recitale pieśni i muzyki kameralnej, dzieła oratoryjne i wokalnie-instrumentalne, programy z udziałem zespołów muzyki dawnej). Jest uznawana za czołową wykonawczynię dzieł Salvatore Sciarrina. Z myślą o jej głosie komponowali Salvatore Sciarrino, Wojciech Blecharz i Dariusz Przybylski. W jej dorobku fonograficznym znajdują się kompozycje Periego, Caldary, Händla, Zeidlera, Kolberga, Paderewskiego, Szymanowskiego, Lutosławskiego, B. A. Zimmermanna, Ptaszyńskiej i Sciarrina.

Od 1999 prowadzi działalność pedagogiczną. Jest profesorem na Wydziale Wokalno-Aktorskim UMFC. Pełni też obecnie funkcję wiceprezesa Stowarzyszenia *Dramma per Musica*. W roku 2021 debiutowała jako reżyser (spektakl filmowy *Eroi(ne)* Polskiej Opery Królewskiej).

Została uhonorowana brązowym medalem Gloria Artis oraz Nagrodą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w dziedzinie muzyki za rok 2022.

## Karol Kozłowski

Absolwent Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku oraz warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Laureat II nagrody w Międzynarodowym Konkursie Wokalnym Harikleí Darclée (Rumunia, 2005). Nominowany do nagrody „Paszport” tygodnika „Polityka” (2013, kategoria: „muzyka poważna”).

W latach 2007–2009 był solistą Opery Wrocławskiej, gdzie zadebiutował jako Alfred w *Zemście nietoperza* Straussa i gdzie śpiewał również w *Czarodziejskim flecie* Mozarta, *Cyryliku sewilskim* Rossiniego, *Otellu* Verdiego, *Królu Rogerze Szymanowskiego* i *Raju utraconym* Krzysztofa Pendereckiego. Występował na scenach m.in. Łotewskiej Opery Narodowej w Rydze (*Cyrylik sewilski* Rossiniego), Staatstheater am Gärtnerplatz w Monachium (*Włoszka w Algierze* Rossiniego), Opery Kijowskiej (*Król Roger Szymanowskiego*), Národního Divadla w Brnie (Ferrando w *Così fan tutte* Mozarta) oraz Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, gdzie śpiewał w m.in. w *Lukrecji Borgii* Donizettiego, *Borysie Godunowie* Musorgskiego, *Elektrze* Straussa, *Katii Kabanowej* Janaczka, *Królu Rogerze Szymanowskiego*, *Strasznym dworze* Moniuszki, *Madame Butterfly* i *Manon Lescaut* Pucciniego oraz w *Diablach z Loudun* Pendereckiego.

Jest cenionym wykonawcą dzieł barokowych m.in. partii Ewangelisty w obu Bachowskich pasjach. Śpiewał pod batutą m.in. Fabia Biondiego, Andreasa Sperringa, Andrew Parrotta, Konrada Junghänela, Christophe’a Rousseta, Helmutha Rillinga, Benjamina Bayla, Jordiego Savalla i Jerzego Maksymiuka. Występował w słynnych operach Rameau (*Pigmalion* – rola tytułowa, *Les Indes galantes* – Valère, Damon) i Händla (*Alcina*, *Tamerlano*, *Ariodante*), oraz w mniej znanych i rzadziej wykonywanych dziełach Johanna Adolfa Hassego (*Arminio* – Warszawa, Praga) i Leonarda Vinciego (*Semiramide riconosciuta*). W Polskiej Operze Królewskiej (z którą regularnie współpracuje) wystąpił jako wykonawca roli tytułowej w *Orfeuszu* Monteverdiego, jako Hrabia Almaviva w *Cyryliku sewilskim* Rossiniego, a także w spektaklu *Si dolce è'l tormento*. Był Settembrinim w *Czarodziejskiej górze* Pawła Mykietyna (prapremiera w reżyserii Andrzeja Chyry na poznańskim Międzynarodowym Festiwalu Malta 2015). Brał też udział w polskiej prapremierze opery Pétera Eötvösa *The Golden Dragon* podczas festiwalu Opera Rara w Krakowie.

Artysta ma w swoim dorobku wiele rejestracji płytowych m.in.: *Halkę* i *Straszny dwór* S. Moniuszki, wydane przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, oraz kilka albumów z liryką wokalną (kilkakrotnie nominowanych do nagrody „Fryderyk”) – m.in. nagrania pieśni Paderewskiego oraz cykli *Piękna młynarka* i *Podróż zimowa* Schuberta – zarejestrowanych dla wytwórni Dux.

karolkozowski.eu

## Chain Ensemble

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

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

## Andrzej Bauer

Zdobywca pierwszej nagrody na Międzynarodowym Konkursie ARD w Monachium, laureat Międzynarodowego Konkursu „Praska Wiosna” oraz nagrody Parlamentu Europy i Rady Europejskiej. Ukończył studia pod kierunkiem Kazimierza Michalika, a uzupełniał je, pracując m.in. z André Navarra, Milošem Sádlo oraz Danilem Szafranem podczas licznych kursów mistrzowskich. Odbił dwuletnie studia w Londynie, w klasie Williama Pleetha jako stypendysta Witolda Lutosławskiego.

Andrzej Bauer nagrywał dla wielu polskich i zagranicznych rozgłośni radiowych i stacji telewizyjnych. Brał udział w międzynarodowych festiwalach, występując w większości krajów Europy, a także w Stanach Zjednoczonych i Japonii. Płyta artysty zawierająca m.in. utwory Schuberta, Brahmsa i Schumanna (Koch/Schwann) została wyróżniona kwartalną Nagrodą Niemieckiej Krytyki Płytkowej. W kolejnych nagraniach CD wiolonczelista utrwalił kompozycje Szostakowicza, Prokofiewa, Strawińskiego, Messiaena, Panufnika, a także *Koncert*

wiolonczelowy Lutosławskiego. W 2000 r. ukazał się – pierwszy w historii polskiej dyskografii – dwupłytowy album z kompletem suit wiolonczelowych Bacha, zarejestrowanych przez wiolonczelistę dla firmy CD Accord, za który artysta otrzymał nagrodę „Fryderyk” (2000).

Andrzej Bauer wykonuje obszerny repertuar zawierający wiele dzieł muzyki nowej i najnowszej, w tym utwory specjalnie dla niego skomponowane. W roku 2002, podczas 44. Międzynarodowego Festiwalu „Warszawska Jesień” wystąpił z recitalem prawykonaw utworów na wiolonczelę solo i media elektroniczne powstałych z jego inspiracji. Zapoczątkowany wówczas projekt *Cellotronicum* jest przez artystę kontynuowany, owocuje nagraniami i kolejnymi prawykonaniami, które prezentowane są w ważnych centrach muzyki współczesnej w Europie. Kolejna edycja *Cellotronicum*, prezentowana podczas „Warszawskiej Jesieni” została uhonorowana nagrodą „Orfeusz” (2006).

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

[andrzejbauer.com](http://andrzejbauer.com)

## **SOBOTA**

**11 LUTEGO 2023**

**19.00**

STUDIO KONCERTOWE IM. WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO,  
UL. MODZELEWSKIEGO 59

**SÁNDOR SZOKOLAY** (1931-2013)

**I KWARTET SMYCZKOWY** OP. 90 (1972)

[PRAWYKONANIE POLSKIE]

**SÁNDOR VERESS** (1907-1992)

**TRIO SMYCZKOWE** (1954)

[PRAWYKONANIE POLSKIE]

[przerwa]

**WILLEM PIJPER** (1894-1947)

**II KWARTET SMYCZKOWY** (1920)

[PRAWYKONANIE POLSKIE]

**WITOLD LUTOSŁAWSKI** (1913-1994)

**KWARTET SMYCZKOWY** (1964)

## **KWARTET V4**

**MIRANDA LIU** | SKRZYPCE

**DANIEL RUMLER** | SKRZYPCE / ALTÓWKA

**TOMÁŠ KREJBICH** | ALTÓWKA

**BARTOSZ KOZIAK** | WIOŁONCZELA

**Sándor Szokolay** (1931–2013)  
**I Kwartet smyczkowy** op. 90

Czas powstania  
1972

Prawykonanie  
ok. 1972; Kwartet Kodálya: Károly Duska (I skrzypce), Tamás Szabó (II skrzypce), Gábor Fias (altówka), János Devich (wiolonczela)

Czas trwania  
13'

Dedykacja  
*Kodály születésének 90. évordulójára a Kodály vonósnygyesnek*  
[„Kwartetowi Kodálya w 90. rocznicę urodzin kompozytora”]

Mało znana poza granicami Węgier twórczość Sándora Szokolaya obejmuje 400 opusowanych kompozycji. Są wśród nich opery (*Hamlet, Krwawe gody, Natan mędrzec, Samson, Savitri*), trzy symfonie, kantaty (m.in. *Apokalipsa wg Apocalypsis cum figuris Dürera*), koncerty z orkiestrą (skrzypcowy, fortepianowy, koncert na trąbkę, na flet z klawesynem, na skrzypce z perkusją i harfą), a także utwory kameralne na najrozmaitsze składy. Warsztatowa sprawność pozwalała kompozytorowi wchłaniać i przetwarzać elementy stylów obcych, także spoza tradycji Zachodu. Adaptując je i rozwijając, miał na względzie przede wszystkim bezpośrednio ich oddziaływanie na słuchacza i doraźną sugestywność. Instynkt epika i dramaturga dominował nad potrzebą odrębności i czystości estetycznej. Najdojrzalsze dzieła Szokolaya nawiązują twórczo do tradycji Berga i Bartóka. Jednym z nich jest *I Kwartet*.

Utwór składa się z dwóch części zasadniczych, utrzymanych głównie w szybkim tempie, oraz powolnego epizodu (*Lento*), dodanego do nich jako wprowadzenie,

interludium i epilog. Całość wykonuje się bez przerw. Obie części opierają się na wspólnym materiale. Nasycona dysonansami harmonika ustępuje pod sam koniec brzmieniu bardziej przejrzystemu i bliższemu tonalności (równolegle przesuwane trójdźwięki durowe jako tło dla melodii skrzypiec). „Plan wydarzeń” daje się przedstawić schematycznie w formie następującego zestawienia:

#### prolog (*Lento*)

- „recytatyw”: układy akordowe z częstym tremolo
- „*arioso*”: kantyleny I skrzypiec i altówki z kontrapunktem wiolonczeli (*pizzicato*) oraz I skrzypiec (*arco*)
- łącznik: ostre, dysonansowe akordy *fortissimo*

#### część I

- temat I (*Allegro risoluto*): *arco*; przeprowadzony imitacyjnie (wiolonczela → altówka → II skrzypce → I skrzypce)
- temat II (*Meno mosso*): *pizzicato*; przeprowadzony imitacyjnie (I skrzypce → II skrzypce → altówka → wiolonczela – i w odwróconym porządku głosów)
- przetworzenie (*A tempo*): warianty obu tematów (z przewagą tematu I)

#### interludium (*Lento*)

- materiał „recytatywu” (*pizzicato*) z echem I tematu (altówka, *col legno*)
- „*arioso*”: kantyleny I skrzypiec i altówki z kontrapunktem wiolonczeli (*pizzicato*) oraz I skrzypiec (*arco*)

#### część II

- rekapitulacja tematu II (*Adagio*): *arco*; imitacyjne wejścia głosów (jak w części I)
- przetworzenie tematu I w sekwencji kontrastowych epizodów
- rekapitulacja tematu I *tutti, unisono (arco, ff)*

#### epilog (*Lento*)

- uproszczona fakturalnie wersja „recytatywu”: *arco*
- łącznik: ostre, dysonansowe akordy *fortissimo*
- „*arioso*”: kantylena skrzypiec na tle równolegle przesuwanych trójdźwięków (*F, Ges, D, C, A*) i kontrapunktu wiolonczeli (*pizzicato*)
- koda: reminiscencje obu głównych tematów *pianissimo*



**Sándor Veress** (1907–1992)

***Trio smyczkowe***

Miejsce i czas powstania

Bazylea, 22 VII – 31 VIII 1954

Prawykonanie

Wenecja, 19 IX 1954; Trio Redditi: Aldo Redditi (skrzypce),  
Dénes Marton (altówka), Anna Marton-Virány (wiolonczela)

Czas trwania

19'

Części utworu

I. *Andante*; II. *Allegro molto*

Głosy o kompozytorze i *Trio smyczkowym*

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

Veress był jednym z najwybitniejszych przedstawicieli pokolenia kompozytorów wyrosłego pod opieką Bartóka i Kodály'a. Jego dzieło łączy główne prądy stylistyczne muzyki nowej z tradycjami węgierskiej kultury muzycznej. Po Bartóku odziedziczył niezmierną wynalazczość i uparte dążenie do jednolitości stylu. Sztukę komponowania melodii opanował dzięki Kodályowi (...). Na początku

lat 50. – w *II Symfonii i Trio smyczkowym* – wypracował własną odmianę techniki dwunastotonowej. Rozluźnienie przyjętych wtedy reguł nastąpiło po roku 1960, czego przykładami są kompozycje takie, jak *Trio fortepianowe* i *Kwintet na instrumenty dęty*. Do najważniejszych utworów z ostatniego okresu twórczości Veressa należą: *Orbis tonorum* na orkiestrę kameralną (1986), *Koncert klarnetowy* (1982), *Tromboniade* [koncert na dwa puzony z orkiestrą] (1990), a przede wszystkim – poemat chóralny *Das Glasklängespiel* [do słów Hermanna Hessego] (1978).

[János Demény, Melinda Bérlasz, Sandor Veress, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001]

*Trio smyczkowe* świadczy o mistrzowskim opanowaniu przez Veressa zasad techniki dodekafonicznej. (...) Obie części utworu nawiązują do klasycznego modelu formy sonatowej. Tu jednak, inaczej niż w przeszłości, główne elementy dzieła reguluje dodekafonia. Dwa tematy główne części pierwszej opierają się na osobnych seriach. Porządkowi seryjnemu podlegają ekspozycja i reprzyza. Odcinek przetworzeniowy i poprzedzające go pastoralne interludium [z charakterystycznymi dwudźwiękami] przebiegają niezależnie od tego rygoru. Ich modalne uporządkowanie przypomina wyraźnie muzykę ludową. (...) Ludowy w charakterze, choć dodekafoniczny, jest również temat drugi, oznaczony przez kompozytora jako *Quasi improvisando, semplice, poco rubato*. To, co zdaje się słuchaczowi stylizacją węgierskich ballad i typowego dla nich improwizowanego *parlando-rubato*, wynika tu z abstrakcyjnej struktury szeregu dwunastu tonów.

Podobne zjawisko daje się zaobserwować w części drugiej, rondzie sonatowym, którego wyrazisty temat główny – ciąg szesnastek łączonych w grupy o różnej długości – jest stylizacją ludowych rytmów bułgarskich. Melikę tematu reguluje seria. Veress wyprowadza z niej kompletną, nader urozmaiconą treść tej części, m.in. fugowany temat drugi, a także – wpleciony w przebieg reprzyzy – odcinek o charakterze *danse macabre*, z eksponowaną partią altówki i brzmieniem trytonu (...). Do elementów archaiczno-tradycyjnych rondo zaliczyć trzeba również stylizację ludowej perkusji. Kompozytor każe muzykom uderzać dłońmi o pudła instrumentów w charakterystycznym, anapestowym rytmie. Rytm ten – grany smyczkiem, *pizzicato* lub wystukiwany – powraca potem wielokrotnie, nabierając znaczenia motywicznego, zwłaszcza w epizodach środkowym i końcowym.

[Claudio Veress, z programu festiwalu *Zwischentöne*, Engelberg 2018]

**Willem Pijper** (1894–1947)

***II Kwartet smyczkowy***

Czas powstania

1920

Prawykonanie

Amsterdam, 8 IV 1925; Pro Arte Quartet: Alphonse Onnou (I skrzypce), Laurent Halleux (II skrzypce), Germain Prévost (altówka), Robert Maas (wiolonczela)

Czas trwania

10'

Części utworu

I. *Molto moderato. Più mosso*; II. *Adagio. Quasi marcia funebre*.  
*Scherzo. Agitato. Andante. Molto moderato. Tranquillo. Dolcissimo*

Głosy o kompozytorze i *II Kwartecie*

Willem Pijper uznawany jest dziś zgodnie za najwybitniejszego kompozytora holenderskiego od czasów Sweelincka. (...) Styl Pijperowski – z charakterystyczną politonalną i polimetryczną składnią – stał się przedmiotem powszechnego zainteresowania. Dostrzeżono również przenikliwość Pijpera jako krytyka i eseisty. Jego liczne artykuły i recenzje – pełne ciętych, przenikliwych uwag – wpłynęły znacząco na współczesne życie muzyczne Holandii.

[Frank W. Hoogerwerf, *Willem Pijper as Dutch Nationalist*, „The Musical Quarterly” 1976, nr 3]

Muzyczna indywidualność Pijpera zaczęła krystalizować się w ostatnich latach Wielkiej Wojny. Giętkość jego wyobraźni melodycznej i uwrażliwienie na niuansy rytmu doprowadziły go stopniowo do eksperymentów nad kontrapunktycznym

ustosunkowaniem się harmonii i melodii. W połączeniu z ideą transformacji motywu i „komórki-ziarna”, stały się one podstawą jego dojrzałego stylu. (...) Ewolucję twórczą Pijpera na przestrzeni lat 20. wolno utożsamiać wprost z historią muzyki holenderskiej tego czasu.

[Alexander L. Ringer, *Willem Pijper and the „Netherlands School” of the 20th Century*, „Musical Times” 1955, nr 4]

(...) kompozycje kameralne i solowe [Pijpera] z lat 20. charakteryzują się konsekwentnym operowaniem komórkami generującymi, a w rezultacie – doskonałą logiką przebiegu muzycznego. To właśnie w tych utworach ujawnia się specyfika Pijperowskiej metody (...).

Materiał dźwiękowy *II Kwartetu* jest prezentowany w pierwszych siedmiu taktach utworu. Ekspozycję tego materiału rozpoczyna główna komórka melodyczna w partii wiolonczeli z charakterystyczną repetycją dźwięku *h* na początku i z motywem opisującym ten dźwięk. W drugim takcie wprowadzone są jednocześnie: wariant komórki [głównej] w skrzypcach II oraz komórka melodyczna w partii altówki; [ta druga] zawiera dwa wyraziste skoki (...). W piątym takcie pojawia się trzecia komórka melodyczna w skrzypcach I, a charakteryzuje ją łukowo zarysowana linia melodyczna. (...) Siódmy takt zawiera komórkę harmoniczną w postaci czterodźwięku (...), granego *arpeggio* w partii wiolonczeli, oraz komórkę rytmiczną złożoną z ósemki, trioli i ósemki [w głosie I skrzypiec]. (...) Po ekspozycji wszystkich pięciu komórek następuje ich kalejdoskopowa układanka. Przedstawia ona rozmaite przekształcenia motywów: augmentację, dyminucję (...), a także transpozycję, skrócenie, rozwinięcie i metamorfozy kolorystyczne. (...) Komórki przybierają też różne charaktery wyrazowe, co szczególnie wyraźnie słyszalne jest w części II, w której pojawiają się w tempie *adagio* w postaci powolnego fugata, to znów w odcinku *marcia funebre*, dalej – w szybkim *scherzo*, czy w epizodzie tanecznym, zawierającym aluzje do habanery.

[Jadwiga Paja-Stach, *Twórczość Willema Pijpera w kontekście muzyki XX wieku*, Kraków 2002]

**Witold Lutosławski** (1913–1994)

***Kwartet smyczkowy***

Czas powstania

1964

Okoliczności powstania

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

Prawykonanie

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

Prawykonanie polskie

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

Czas trwania

24'

Części utworu

*I. Część wstępna; II. Część główna*

Z wypowiedzi kompozytora

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

(...) Zasadniczą sprawą w[e] (...) wstępnej części jest pozostawienie słuchającego w stanie (...) „zaangażowania” i „niezaspokojenia”, czyniące go gotowym do

przyjęcia większej porcji muzyki. Jest to specyficzna taktyka polegająca – mówiąc obrazowo – na wytwarzaniu jakby podciśnienia, które domaga się rekompensaty.

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

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

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

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

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

Na wstępie mego *Kwartetu smyczkowego* umieściłem następujące wyjaśnienie: Zarówno tempa, jak i wartości rytmiczne należy traktować jako przybliżone. Każdy wykonawca powinien grać swoją partię tak, jak gdyby grał sam. (...) Pionowy rezultat nakładania się czterech partii nie jest w tym utworze całkowicie ustalony

(...). W muzyce takiej (...) nie ma wspólnego dla wszystkich wykonawców pulsu. (...) Co chciałem osiągnąć przez to rozszczępienie przebiegu czasowego na kilka niezależnie płynących strumieni? Celem (...) jest pewien zamierzony i całkowicie określony rezultat dźwiękowy, rytmiczny i ekspresyjny, jakiego nie da się osiągnąć w żaden inny sposób. (...) Brak konieczności podporządkowania się wspólnemu pulsowi wyzwala w wykonawcy wielorakie możliwości ekspresyjne i rytmiczne; czyni jego grę bardziej giętką, swobodną; niuans dynamiczne, a w szczególnościagogiczne – wyrazistszymi. (...) jeśli [natomiast] chodzi o organizację wysokości dźwięku, element przypadku nie gra tu (...) żadnej istotnej roli.

[Witold Lutosławski, nota w książce programowej

XXXI „Warszawskiej Jesieni”, 1988]

[Tadeusz Kaczyński, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, Kraków 1972]

[Witold Lutosławski, *Uwagi o sposobie wykonywania*

*meo „Kwartetu smyczkowego”*, 1965]

#### **Kwartet V4**

Zespół skupia muzyków z czterech krajów Grupy Wyszehradzkiej. Koncentruje się na współpracy pomiędzy wybitnymi artystami i kompozytorami z Węgier, Polski, Słowacji i Czech, prezentując muzykę przeszłości i współczesności na renomowanych festiwalach regionu i całej Europy. Celem kwartetu jest wzbogacenie życia kulturalnego w krajach Grupy Wyszehradzkiej, a także prezentacja wykonawców i kompozytorów z jej kręgu w innych krajach. Uwzględniając tradycje kulturowe każdego kraju V4, Kwartet dąży w swojej pracy do uwrażliwienia publiczności i uczynienia kultury wysokiej dostępną dla każdego.

[www.4stringquartet.com](http://www.4stringquartet.com)

#### **Miranda Liu**

Pochodząca z Kalifornii skrzypaczka węgierska. Studiowała w salzburskim Mozarteum (najmłodsza studentka skrzypiec w historii tej uczelni, przyjęta w wieku 14 lat) oraz w Akademii Muzycznej im. Ferenc Liszta w Budapeszcie. W 2016 roku András Keller mianował ją koncertmistrzem orkiestry Concerto Budapest, jednej z najstarszych i najważniejszych orkiestr symfonicznych na Węgrzech.

Jest założycielką i pierwszą skrzypaczką European String Quartet i Kwartetu V4, a także założycielką i dyrektorem artystycznym New Millennium International Chamber Music Festival and Master Classes (Budapeszt). Regularnie gości jako solistka i kameralistka na międzynarodowych festiwalach.

Występowała m.in. w Carnegie Hall, Barbican Centre, Wigmore Hall, wiedeńskim Konzerthausie i Mozarteum w Salzburgu. Od czasu swojego pierwszego występu z orkiestrą (w wieku 8 lat), koncertowała z takimi zespołami jak: Concerto Budapest, Orkiestra Filharmonii Krakowskiej, New World Symphony, Las Vegas Philharmonic, Rhode Island Philharmonic Orchestra, Litewska Filharmonia Narodowa, Norddeutsche Philharmonie Rostock, Philharmonie Salzburg oraz Rumuńska Radiowa Orkiestra Symfoniczna. Jej repertuar koncertowy obejmuje ponad 70 utworów na skrzypce i orkiestrę.

#### **Daniel Rumler**

Słowacki skrzypek, członek Orkiestry Filharmonii Słowackiej (od 2018), stały współpracownik orkiestr Camerata Zürich i Ensemble Corund Luzern.

Studiował w Konserwatorium w Pardubicach u Jiřego Kuchváłka, w Akademii Sztuk Scenicznych w Pradze u Jiřego Tomáška oraz w Uniwersytecie Nauk i Sztuk Stosowanych w Lucernie u Igora Karško i Guiliana Carmignoli. Na tej ostatniej uczelni uzyskał również stopień magistra pedagogiki.



W latach 2015–2017 występował regularnie z Musikkollegium Winterthur oraz Sinfonieorchester Biel-Solothurn. Jako kameralista brał udział w festiwalach: „Konwergencje” (Bratysława), „Konfrontacje” (Nitra), Murten Classics oraz w Festiwalu Muzycznym w Lucernie. Współpracował ze Słowacką Orkiestrą Młodzieżową, a w 2021 roku został wykładowcą Konserwatorium w Bratysławie.

Posiada bogate doświadczenie w aranżowaniu i komponowaniu muzyki. Niektóre z jego transkrypcji zostały nagrane dla ECM Records i szwajcarskiego radia SRF.

### **Tomáš Krejbich**

Czeski altowiolista, członek Praskiej Orkiestry Symfonicznej i Sedláček Quartet.

Wykształcony na skrzypka, swoje studia altowiolistyczne rozpoczął w 2011 roku. Kształcił się w Akademii Sztuk Scenicznych w Pradze (u Jana Pěruški) oraz w Królewskiej Akademii Muzycznej w Kopenhadze (u Tima Frederiksena i Larsa Andersa Tomtera). W czasie studiów brał udział w wielu festiwalach i kursach mistrzowskich (Kyoto International Music Students Festival, Międzynarodowe Forum Muzyczne w Trencie (Słowenia) czy Karen Tuttle Coordination Conference), pod kierunkiem Elmara Landerera (Wiener Philharmoniker), Rogera Benedicta (Sydney Symphony Orchestra) i Pietera Schoemana (London Philharmonic Orchestra).

W 2016 roku wystąpił jako solista w Brahms-Saal Wiedeńskiego Towarzystwa Muzycznego, a rok później – z Borisem Kusznirem, Nikołajem Znajderem i Miszą Quintem – na Międzynarodowym Festiwalu Muzycznym Sulzbach-Rosenberg InterHarmony. Koncertował z zespołami, takimi jak: Młodzieżowa Orkiestra Unii Europejskiej, Filharmonia Praska, Barocco Sempre Giovane i Praska Orkiestra Kameralna, a także z wybitnymi dyrygentami: Jiřím Bělohlávkem, Jakubem Hrůšą i Gianandrea Nosedą, oraz solistami: Alisą Weilerstein, Giuliano Carmignolą, Pinchase Zuckermanem, Janą Bouškovą, Anną Netrebko i Dianą Damrau. Gościł w renomowanych salach: berlińskim Konzerthausie, Concertgebouw, Usher Hall (Edynburg) i Królewskim Teatrze Operowym w Maskacie (Oman).

### **Bartosz Koziak**

Zdobywca nagród specjalnych w konkursach: ARD w Monachium i Piotra Czajkowskiego w Moskwie, zwycięzca Konkursu Wiolonczelowego im. Witolda Lutosławskiego (2001), Międzynarodowego Konkursu Współczesnej Muzyki Kameralnej w Krakowie, laureat II nagrody na Międzynarodowym Konkursie

Wiolonczelowym w Tongyeong (Korea, 2006), II nagrody na Konkursie im. Mikołaja Łysenki w Kijowie (2007), zwycięzca, laureat i zdobywca nagrody specjalnej na festiwalu Praska Wiosna (2006). W 2003 roku otrzymał nagrodę specjalną Fundacji Kultury Polskiej przyznaną przez Ewę Podleś.

Był stypendystą rządu francuskiego oraz uczestnikiem programu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Młoda Polska”. Występował w berlińskim Konzerthausie, Rudolfinum w Pradze, Cité de la Musique w Paryżu, Teatro Politeama w Palermo, a także w Studio im. Witolda Lutosławskiego i Filharmonii Narodowej w Warszawie. Jako solista koncertował z orkiestrami: Filharmonii Narodowej, NOSPR, Sinfonia Varsovia, Sinfonietta Cracovia, Orchestre Philharmonique de Monte Carlo, Concerto Budapest (pod dykcją Andrása Kellera), Ormiańską Orkiestrą Państwową (pod dykcją Siergieja Smbatajana), Orkiestrą Filharmonii Praskiej, orkiestrami radiowymi w Warszawie i Budapeszcie oraz większością orkiestr filharmonicznych w Polsce (pod kierunkiem Krzysztofa Pendereckiego, Jana Krenza, Antoniego Wita, Gabriela Chmury, Jacka Kaspszyka, Tan Duna i Massimiliana Caldiego).



**NINIEDZIELA**

**12 12 LUTEGO 2023**

**19.19.00**

STUDIO KONCERTOWE IM. WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO,  
UL. ZI. MODZELEWSKIEGO 59

**LILILI BOULANGER** (1893-1918)

**D'UN SOIR TRISTE** NA ORKIESTRĘ (1918)'

**W WITOLD LUTOSŁAWSKI** (1913-1994)

**IV IV SYMFONIA** (1992)'

[p] [przerwa]

**FR FRANK MARTIN** (1890-1974)

**S SYMFONIA** (1937)'

[P] [PRAWYKONANIE POLSKIE]

**S SINFONIA VARSOVIA**

**M MARTIJN DENDIEVEL** DYRYGENT

**Lili Boulanger** (1893–1918)

***D'un soir triste***

[*Na smutny wieczór*]

Czas powstania

1917–1918

Prawykonanie

VI 1922, Konserwatorium Paryskie (koncert laureatów Prix de Rome)

Czas trwania

10'

Obsada

2 flety, 2 oboje, rógek angielski, 2 klarnety, klarnet basowy, 2 fagoty, sarusofon (kontrafagot), 4 waltornie, 3 trąbki, 3 puzony, tuba, kotły, talerze, tam-tam, wielki bęben, czelesta, harfa, 2 grupy skrzypiec, altówki, wiolonczele, kontrabasy [Istnieje niedokończona wersja na trio fortepianowe oraz na wiolonczelę z fortepianem.]

Z końcem stycznia 1918 roku Paryż znalazł się w zasięgu bombardowań nacierającej armii niemieckiej. Sześćdziesięcioletnia Raïssa Boulanger z córkami, Nadią i Lili, postanowiły, za radą przyjaciół, przenieść się na pewien czas do odległego o kilkanaście kilometrów Mézy-sur-Seine. Stan zdrowia Lili nie pozwalał już na dalsze przenosiny. Latem 1916 nawrót gruźlicy zmusił młodą kompozytorkę do przerwania stypendialnego pobytu w Rzymie, dokąd udała się jako laureatka prestiżowej Prix de Rome, nagrodzona za kantatę *Faust i Helena* – partyturę, której mistrzostwo techniczne, zwłaszcza instrumentacyjne, uznano powszechnie. (Zauważył je i odnotował sam Debussy – wówczas (1913) recenzent miesięcznika muzycznego „S.I.M.”, do udzielania pochwał bynajmniej nie skory.) Mimo postępów choroby,

Lili zdołała ukończyć po powrocie z Włoch dwa utwory wokalnie--instrumentalne: rozbudowany *Psalm CXXX* i krótką *Vieille prière bouddhique* (*Starą modlitwę buddyjską*) – niewątpliwie arcydzieła, do dziś nagrywane i wykonywane. W pierwszych tygodniach 1918 znalazła dość sił, aby spisać własnoręcznie jeszcze jedną partyturę. Utwór pomyślany był jako uzupełnienie i emocjonalna przeciwwaga dla ukończonego nieco wcześniej *D'un matin de printemps* [*Na poranek wiosną*], pogodnego scherza na orkiestrę. Kontrast uwypuklać miało podobieństwo motywiczne: główny (i jedyny zresztą) temat nowej kompozycji – zatytułowanej *D'un soir triste* – został wywiedziony z czołowego motywu dawniejszej.

*D'un soir triste* ma formę trójdzielną, tempo wolne, nastrój – nie licząc kilku taktów zakończenia – ciemny i posępny, koloryt – subtelnie przytłumiony. Temat odznacza się wyrazistością i wielką prostotą. Na tle niskiej nuty pedałowej e i miarowo pulsujących akordów w smyczkach, jako pierwsze wprowadzają go klarauty. Melodia z wolna potężnieje, napięcie narasta. Monumentalny symfoniczny rozwój wykorzystuje różne jej odcinki, pomijając jednak konsekwentnie zwrot czołowy. Narastaniu kładzie kres gwałtowne akordowe cięcie, dźwięk tam-tamu i marszowo-żałobne *memento* wielkiego bębna – motyw przejęty po chwili przez kotły. Rozpoczyna się kameralny w charakterze odcinek środkowy. Motyw kotłów towarzyszy w tle wyciszonemu dialogowi dętych ze smyczkami, jednostajna figura czelesty – kantylenom skrzypiec i altówki, z których wyłania się czoło tematu. Na znak dany przez blachę powraca miarowa pulsacja, nuta e w basie i główna melodia. W miarę przybliżania się do kulminacji, myśl czołowa, dotąd raczej pomijana, zaczyna zyskiwać przewagę. Treścią kulminacji są jej obsesyjne powtórzenia. Temat redukuje się do początkowych czterech dźwięków, a pod sam koniec rozplywa w łagodnej poświacie.

Partytura *D'un soir triste* okazała się ostatnim rękopisem Lili Boulanger i przedostatnią ukończoną kompozycją. Powstała w Mézy *Pie Jesu* na głos, kwartet smyczkowy, organy i harfę, Lili, nie mogąc już notować, dyktowała siostrze. Zmarła 15 marca 1918.

**Witold Lutosławski** (1913–1994)

## ***IV Symfonia***

Czas powstania

czystopis partytury ukończony w Oslo 22 VIII 1992

Okoliczności powstania

zamówienie Los Angeles Philharmonic

Prawykonanie

Los Angeles, 5 II 1993; wykonawcy: Los Angeles Philharmonic, Witold Lutosławski

Prawykonanie polskie

Warszawa, 23 V 1993; wykonawcy: Wielka Orkiestra

Symfoniczna Polskiego Radia, Antoni Wit

Czas trwania

22'

Obsada

3 flety (z fletem *piccolo*), 3 oboje (z rózkiem angielskim), 3 klarnety (z klarnetem basowym i *clarinetto piccolo*), 3 fagoty (z kontrafagotem), 4 waltornie, 3 trąbki, 3 puzony, tuba, perkusja, 2 harfy, czelesta, fortepian, 2 grupy skrzypiec, altówki, wiolonczele, kontrabasy

Głosy o *IV Symfonii*

Partyturę *IV Symfonii* widziałem po raz pierwszy w okolicznościach szczególnych. Najpierw w czasie pewnej rozmowy telefonicznej kompozytor wprowadził mnie w atmosferę nowej symfonii. Pamiętam, że charakteryzował ją jako zupełnie inną niż *Trzecia*, mówił, że będzie tyczyć innych spraw. Wkrótce bylibyśmy wraz z żoną

u państwa Lutosławskich w domu – po długiej zresztą przerwie. (...) rozmawialiśmy o sprawach przeróżnych, ale *clou* spotkania stanowiło dla mnie zapowiedziane oglądanie *IV Symfonii*, jeszcze wówczas nie wykonanej. Przed laty przeżyłem to samo w związku z *III Symfonią* (...).

Partytury Lutosławskiego w sensie muzycznym i pod względem czytelności cech stylistycznych, a nawet w znaczeniu czysto graficznym były dla mnie zrozumiałe, nie stwarzały trudności w odczytywaniu. Niemniej, kiedy obracałem z namaszczeniem te kartki, z rzadka i lakonicznie (ale jakże ciekawie) komentowane przez Witolda, a czasem uzupełniane moimi pytaniami – muzyka nowego dzieła olśniła mnie bogactwem pomysłów, rozwiązań fakturalnych, brzmień *tutti* i niezwykłą jasnością narracji. Spodziewałem się, że *IV Symfonia* nie pójdzie śladami poprzedniczki, ale trudno było przewidzieć, jakie światy, a może już zaświaty, otworzy przede mną. Ten seans – prawie w ciszy – był dla mnie mocnym przeżyciem. A kiedy usłyszałem dzieło na żywo, wrażenie zwielokrotniło się ogromnie. Jest to niewątpliwie „łabędzi śpiew”, pożegnanie z życiem.

[Jan Krenz w rozmowie z Elżbietą Markowską, w: *tejże, Jana Krenza pięćdziesiąt lat z batutą. Rozmowy o muzyce polskiej*, Kraków 1996]

*Symfonia* rozpoczyna się (...) blokiem posępnych akordów smyczków *con sordino*, na tle którego klarnet solo snuje swoją ekspresyjną melodię. (...) Napięcie budowane przez wstęp załamuje się w momencie ustania regularnej pulsacji rytmicznej i pojawienia się pierwszego bloku *ad libitum*. Następuje po nim „drugi początek” symfonii, lecz tym razem oparty na nucie pedałowej *fis*, o cały ton wyżej od rozpoczynającej *Symfonię* nuty *e*. (...) Budowane przez kolejnych dziesięć taktów napięcie znajduje ujście w kolejnym bloku *ad libitum*. „Trzeci początek” jest już znacznie bardziej rozbudowany i przechodzi w *tutti* orkiestrowe, którego dominującym elementem jest grana w unisonie melodia smyczków. (...) Część pierwsza kończy się trzema jednakowymi powtórzeniami [dwunastodźwiękowego] akordu, granymi przez całą orkiestrę (...). Rozpoczyna się druga część *Symfonii*. (...) motoryczny, prawie nieprzerwany strumień szesnastek daje wrażenie nieomal *perpetuum mobile*. (...) Impet tej muzyki (...) [zostaje] przerywany rodzajem fanfary granej przez trzy trąbki (...). Na krótko pojawia się (...) fragment w szybkim tempie, które uspokaja się nieco tuż przed wejściem [kantyleny] smyczków. Smyczki grają w czterogłosie, w którym górny głos pierwszych skrzypiec jest zdwajany przez drugie. (...) Szybkie tempo powraca, lecz znowu na krótko. (...) Następuje teraz fragment, który jest jednym z najbardziej zapadających w pamięć epizodów całej *Symfonii*. (...) Sposób, w jaki poszarpane wzory rytmiczne (...) nakładają się



[tutaj] na siebie i, przenikając się nawzajem, tworzą migotliwą fakturę o stałym ruchu szesnastkowym, zasługuje na szczególną uwagę. (...) [Gwałtowne] interwencje blachy mają charakter przerywnika i zapowiadają zmianę. (...) Rozpoczyna się teraz rozbudowany temat *cantando* (...); [po nim następuje] gęste (...) *tutti*, rekapitułujące [czterogłosowy] temat smyczków (...). W rozładowaniu kulminacji dominują krótkie frazy melodyczne skrzypiec solo [i reminiscencje klarinetowej melodii wstępu]. (...) Nastrój zakończenia jest jednak diametralnie różny od nastroju początku *Symfonii* – rozpoczęła się ona posępnym wstępem, kończy się zaś pełną tryskającą energią kodą.

[Charles Bodman Rae, *Muzyka Lutosławskiego*,  
tłumaczenie: Stanisław Krupowicz, Warszawa 1996]

**Frank Martin** (1890–1974)

## **Symfonia**

Czas powstania

1936–1937; rękopis partytury opatrzony datą: 14 VII 1937

Prawykonanie

Lozanna, 7 III 1938; wykonawcy: Orchestre de la Suisse Romande, Ernest Ansermet

Czas trwania

30'

Obsada

3 flety (z dwoma fletami *piccolo*), 3 klarnety (z klarnetem basowym i *clarinetto piccolo*), 2 saksofony, kontrafagot, 3 trąbki, 3 puzony, tuba, perkusja, 2 fortepiany, czelesta, 2 grupy skrzypiec, altówki, wiolonczele, kontrabasy

Wypowiedź kompozytora

Rolę polaryzującą [w pracy nad *Symfonią*] odegrał z jednej strony fragment *Apokalipsy*, z drugiej fragment *Burzy* Szekspira. Obydwa te – całkiem różne pod względem myślowym – dzieła mają jedną cechę wspólną: opozycję. W pierwszym jest to opozycja elementu boskiego i demonicznego, w drugim – opozycja Ariela i Kalibana [...]. Jedynymi fragmentami, w których relacja między muzyką a obydwoma dziełami literackimi jest wyraźnie zauważalna są: początek pierwszej części *Symfonii*, która zaczyna się – jak dramat Szekspira – pełną burzą oraz koniec tej części, kiedy – po utracie okrętu – powraca w naturze spokój. Ale poszukiwanie ścisłych związków jest daremne i mogłoby słuchacza wprowadzić w błąd.

Część I, po burzliwym początku, rozwija się w długich liniach melodycznych opartych na permanentnie zmiennym fundamencie harmonicznym. Po wyraźnej

cezurze [...] recytatyw wiolonczeli wprowadza epizod marszowy w stałej progresji od najcichszego *pianissimo*, aż do gwałtownego wybuchu. Potem powraca początek, ale pozbawiony substancji dramatycznej; to jakby uspokojone po katastrofie morze.

Część II zawiera dwa elementy: długą ekspresyjną linię, eksponowaną najpierw przez flety, potem powracającą w skrzypcach oraz frazę o charakterze mistycznym, graną przez trąbki. Te dwa elementy są następnie rozmaicie przeplatane.

*Scherzo* (...) nie prezentuje wcale charakteru dramatycznego, nie ma w nim ostrości ani gwałtowności. Raczej łagodność: tańce duszków i grę dzwoneczków oraz krótki sfigurowany epizod w charakterze *Trio*.

W *Finale* powraca element dramatyczny: recytatyw fortepianu, potem gwałtowny taniec, który stopniowo się uspokaja, aby przeprowadzić powolną melodię w kanonie granym przez same smyczki, wreszcie wielkie zakończenie.

Swoistość brzmienia bierze się z faktu obecności instrumentów często spotykanych, ale nie używanych powszechnie w orkiestrze. Zawiera ona smyczki, puzony i trąbki, dwa fortepiany i perkusję (m.in. wibrafon, ksylofon i marimbę), ale również flety, klarnety i trzy saksofony. Wreszcie tym, którzy są ciekawi techniki powiedzmy, że język muzyczny tej *Symfonii* z jednej strony zbliża się do szkoły dodekafonicznej pod względem zastosowanych procedur, z drugiej odważnie opiera się atonalizmowi zachowując charakter harmoniczny. Jeśli ktoś chciałby użyć etykiety, to najbardziej adekwatne byłoby stwierdzenie: jest to muzyka z kręgu harmonii politonalnej, zachowująca prymat melodii z akompaniamentem akordowym”.

[tłumaczenie: Marta Szoka; cytata za: tejże, *Język muzyczny Franka Martina*, Łódź 1995]

Głosy o Franku Martinie

Martin komponuje muzykę na rozmaite składy, większe i mniejsze. Wśród nich znajdują się utwory z udziałem instrumentu solowego lub grupy solistów – by wymienić serię *Ballad* i *Małą symfonię koncertującą* – kompozycje orkiestrowe, kameralne, (...) dwie opery i pięć oratoriów. W oratoriach zbliża się najbardziej do swojego ideału muzycznego: ideału twórczej kontynuacji stylu Bacha. Odrębnością stylistyczną swojej muzyki Martin nie ustępuje Hindemithowi, siłą wyrazu – Szostakowiczowi, świeżością i wdziękiem – Ravelowi.

[William W. Austin, *Frank Martin*, w: *Dictionary of Contemporary Music*, red. John Vinton, New York 1974]

Martin operuje językiem oryginalnie wyselekcjonowanym z ogólnego materiału współczesnej muzyki, językiem własnym, intelektualnym, nacechowanym silną dążnością do konstruktywizmu (...). W jego muzyce zeszyły się – indywidualnie potraktowane i z wyjątkową odpowiedzialnością zredukowane – najistotniejsze elementy współczesnego stylu dźwiękowego, od korzystnie stosowanych ujęć typu dur-moll (...) aż po technikę dwunastotonową (...). Pozycja kompozytora w nowej muzyce jest również dlatego wyjątkowa, że potrafi on łączyć wiele diametralnie nieraz różnych właściwości nowoczesnego języka muzycznego: precyzję formalną z równoczesną swobodą rozwoju formy, założenia konstruktywistyczne z silną, swoistą emocjonalnością, prostotę harmoniki (bardzo odległej od dysonansowości) z wymyślną kolorystyką instrumentalną, czystą, klarowną diatonikę z potęgującą ekspresję i napięcia zwielokrotnioną chromatyką, sugestywność intensywnego wyrazu z klasycznym umiarem. (...) Martin dociera do istoty samego rytmu, który w jego utworach, przy całej zewnętrznej prostocie jest ostry, wyrzysty, metrycznie zdyscyplinowany, dynamiczny.

[Bogusław Schaeffer, *Frank Martin*, w: *Leksykon kompozytorów XX wieku*, Kraków 1965]

Martin jest w muzyce szwajcarskiej postacią niewątpliwie najważniejszą i wręcz idiomatyczną, muzykę tę wyróżnia bowiem jej inkorporacyjność, poddawanie się wszelkim wpływom, w żadnym razie nie oznaczające wtórności lub naśladownictwa. „Neoklasycyzm” Martina nie oznaczał bynajmniej powielania barokowych wzorców, był zaś konglomeratem logiki i elegancji; jego „dodekafonia” służyła rozwijaniu labiryntowych melizmatów, opartych zawsze na pulsującym dźwięku podstawowym; „jazzowość” wreszcie stanowiła po prostu indywidualną refleksję nad ideą synkopowanej improwizacji (wystarczy jednak porównać początek jego *II Koncertu fortepianowego* z którymkolwiek spośród „murzyńskich” utworów Strawińskiego czy Ravela, by nie mieć wątpliwości, że to Martin był „u źródła jazzu”). A wszystko to przy niezwyklej (zwłaszcza jak na wiek XX) inwencji melodycznej, niedościgłej finezji rozwiązań harmonicznycch i przede wszystkim umiejętności uzyskiwania nad wyraz zniuansowanych odcieni liryzmu.

[Adam Wiedemann, *Szwajcarzy*, „Glissando” 2012, nr 20]

## **Martijn Dendievel**

Dyrygent belgijski, laureat Nagrody Dyrygentów Niemieckich (2021), nagrody przyznanej w ramach pierwszej Akademii Dyrygentów Tonhalle-Orchester Zürich, a także laureat LSO Donatella Flick Competition. W czerwcu 2022 roku został laureatem pierwszego Międzynarodowego Konkursu Dyrygenckiego w Rotterdamie. Obecnie pełni funkcję dyrygenta gościnnego Flandryjskiej Orkiestry Symfonicznej; był też głównym gościnnym dyrygentem Orkiestry Akademickiej Miasta Halle (2016–2020). Od 2021 jest stypendystą Forum Dirigieren Niemieckiej Rady Muzycznej. Regularnie współpracuje z Teatro Comunale w Bolonii i Philharmonie Zuidnederland. W bieżącym sezonie zadebiutuje z Tonkünstler-Orchester Wien, Orchestra Sinfonica Siciliana, Orchestre Philharmonique Royal de Liège i Orkiestrą „Sinfonia Varsovia”. Wystąpi też na czele WDR Sinfonieorchester Köln, Antwepskiej Orkiestry Symfonicznej, Hofer Symphoniker i Narodowej Orkiestry Belgijskiej. W ostatnich latach dyrygował orkiestrami: Szwajcarii Włoskiej, Royal Concertgebouw, London Symphony, Gürzenich Orchester Köln, Staatskapelle Weimar i Rotterdam Philharmonic.

Dorastał w rodzinie muzycznej. Naukę muzyki rozpoczął w wieku trzech lat. Uczył się gry na wiolonczeli, flecie, klawesynie i perkusji. Jako instrumentalista zdobywał doświadczenie orkiestrowe w orkiestrach młodzieżowych, z którymi występował m.in. w berlińskim Konzerthausie, Palais des Beaux-Arts w Brukseli i Concertgebouw. W wieku 14 lat został przyjęty do Królewskiego Konserwatorium w Brukseli, gdzie studiował teorię muzyki (dyplom licencjacki z wyróżnieniem) i grę na wiolonczeli (w klasie Jeroena Reulinga). Następnie przeniósł się do Niemiec, aby studiować dyrygenturę w Hochschule für Musik w Weimarze u Nicolasa Pasqueta i Ekhartha Wycika. W lipcu 2022 roku ukończył studia magisterskie w zakresie dyrygentury orkiestrowej. Jego nauczycielami byli Bernard Haitink, Paavo Järvi, Iván Fischer i Christian Thielemann.

Jest poliglotą. Władza biegle językiem holenderskim, niemieckim, angielskim i francuskim, posługuje się też włoskim i szwedzkim.

[www.martijndendievel.com](http://www.martijndendievel.com)

## **Sinfonia Varsovia**

Orkiestra powstała w kwietniu 1984 r. w wyniku powiększenia Polskiej Orkiestry Kameralnej. Impulsem do rozbudowania składu był przyjazd legendarnego skrzypka Yehudiego Menuhina na występy w charakterze solisty i dyrygenta. Wspólne koncerty szybko zdobyły uznanie publiczności, a Menuhin objął funkcję pierwszego gościnnego dyrygenta nowopowstałego zespołu.

Niedługo potem Sinfonia Varsovia rozpoczęła światowe tournée, występując w najbardziej prestiżowych salach koncertowych świata. Szeroki repertuar orkiestry zaowocował współpracą z rzeszą solistów i dyrygentów. Orkiestra zawiązała artystyczne przyjaźnie z najwybitniejszymi dyrygentami (wśród których znaleźli się m.in. Witold Lutosławski, Walery Giergiew, Lorin Maazel) oraz solistami (do których należą m.in. Martha Argerich, Anne-Sophie Mutter i Piotr Anderszewski).

Od tamtej pory Sinfonia Varsovia zagrała ok. 4 000 koncertów na całym świecie i nagrała ponad 300 płyt, w tym m.in. dla wytwórni: Decca, Deutsche Grammophon, Naxos, Sony i Warner. Repertuar obejmuje dzieła od XVIII w. do współczesności. Szczególnie miejsce zajmuje twórczość polskich kompozytorów, w tym: Chopina, Paderewskiego, Lutosławskiego, Pendereckiego, Góreckiego i Kilara. Orkiestra ma na swoim koncie liczne prawykonania utworów m.in. Witold Lutosławskiego, Krzysztofa Pendereckiego, Marty Ptaszyńskiej, Pawła Szymańskiego, Pawła Mykietyna, Onutė Narbutaitė i Marcina Stańczyka, a także Johna Adamsa i Krzesimira Dębskiego.

W ramach Sinfonii Varsovii działają cztery zespoły kameralne: Sinfonia Varsovia String Quintet, Sinfonia Varsovia Brass, Sinfonia Varsovia Wind Quintet i Sinfonia Varsovia Camerata.

Od 1997 r. dyrektorem muzycznym, a następnie (w latach 2003–2020) dyrektorem artystycznym orkiestry był Krzysztof Penderecki. W latach 2008–2012 funkcję dyrektora muzycznego pełnił Marc Minkowski. W 2004 r. założyciel zespołu, Franciszek Wybrańczyk, przekazał obowiązki dyrektora Sinfonii Varsovii swemu asystentowi, wieloletniemu muzykowi orkiestry, Januszowi Marynowskiemu, który tę funkcję sprawuje do dziś.

W ramach swojej działalności Sinfonia Varsovia organizuje koncerty symfoniczne, kameralne, festiwale, konkursy muzyczne oraz inne formy upowszechniania muzyki. Oferta kulturalna Sinfonii Varsovii obejmuje m.in. cykl koncertów na małe zespoły z udziałem muzyków orkiestry, wydarzenia kierowane do najmłodszej publiczności, koncerty promujące najnowszą polską twórczość symfoniczną i spotkania poświęcone muzyce współczesnej. Sinfonia Varsovia jest także organizatorem dwóch festiwali – „Szalone Dni Muzyki”, upowszechniającego muzykę klasyczną oraz Festiwalu im. Franciszka Wybrańczyka „Sinfonia Varsovia Swojemu Miastu”.

Od 2012 roku, w ramach przedsięwzięcia „Akademia Sinfonia Varsovia”, koncertmistrzowie i liderzy orkiestry prowadzą kursy mające na celu przygotowanie młodych muzyków (uczniów i studentów) do gry w orkiestrze.

Na rok 2025 planowane jest otwarcie budowanej właśnie sali koncertowej zespołu (1850 miejsc; projekt Atelier Thomas Pucher z Grazu), a także odpowiednio unowocześnionych pięciu zabytkowych budynków w siedzibie orkiestry przy ul. Grochowskiej 272.

[sinfoniavarsovia.org](http://sinfoniavarsovia.org)

Organizatorzy  
**Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego**  
**Program 2 Polskiego Radia**

Prezes Towarzystwa im. Witolda Lutosławskiego  
**Andrzej Bauer**

Koordynatorzy  
**Zuzia Dłużniewska**  
**Paweł Son Ngo**

Koncepcja programowa koncertów  
Opracowanie książki programowej  
**Marcin Krajewski**

Projekt graficzny  
**LAVENTURA Maciej Sawicki**

[www.lutoslawski.org.pl](http://www.lutoslawski.org.pl)

Festiwal Witolda Lutosławskiego „Łańcuch XX” organizowany jest przez Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego we współpracy z Programem 2 Polskiego Radia.

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Muzyka”, realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca.

Partnerami projektu są: Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie, NOSPR, Stowarzyszenie Autorów ZAiKS i Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Patronat Medialny: Polskie Centrum Informacji Muzycznej POLMIC, Portal Presto.

ŁAŃCUCH XX