



05
24

NFM

**omówienia
koncertów**

9. Festiwal Malarstwa

08.05 — 30.06.2024

Narodowe Forum Muzyki
Plac Wolności 1, Wrocław

Piotr Błażejowski
Stanisław Ryszard Kortyka
Marian Wołczuk

Kuratorzy:

Karol Babicz

Jacek Dłużewski

Marta Szymczakowska

Krzysztof Wałaszek

Wernisaż:

19.05.2024 | godz. 17.00

Noc Muzeów:

wystawa dostępna do zwiedzania

więcej informacji o festiwalu



asp.wroc.pl



FB

DOFINANSOWANIE

ORGANIZATOR

PARTNERZY

PATRONAT





9.05

czwartek, 19.00
NFM, Sala Kameralna

Smyczkowe sekstety

Radosław Pujanek, fot. Łukasz Rajchert

Piotr Tarcholik – skrzypce
Radosław Pujanek – skrzypce
Dawid Jadamus – altówka
Michał Micker – altówka
Adam Krzeszowiec – wiolonczela
Wojciech Fudala – wiolonczela

Program:

Johannes Brahms (1833–1897)

I Sekstet smyczkowy B-dur op. 18 [40']

I. *Allegro ma non troppo*

II. *Andante ma moderato*

III. *Scherzo. Allegro molto*

IV. *Rondo. Poco allegretto e grazioso*

II Sekstet smyczkowy G-dur op. 36 [40']

I. *Allegro non troppo*

II. *Scherzo. Allegro non troppo — Presto giocoso*

III. *Poco Adagio*

IV. *Poco Allegro*

Kameralistyka Johannesa Brahmsa jest światem subtelnie kształtowanych całości, na które składają się pozostające w nieustannym ruchu, obciążone znacznym ładunkiem afektywnym cząstki muzycznej materii. Dwa sekstety smyczkowe op. 18 i 36 Niemca inicjują w zasadzie historię swojego gatunku. Okazja do rozplynięcia się w tym rzadko przypominanym muzycznym kosmosie pojawi się podczas koncertu w NFM za sprawą sześciu wybitnych polskich instrumentalistów.

Gwiazdorski skład sekstetu otwiera Radosław Pujanek, znany publiczności pierwszy koncertmistrz NFM Filharmonii Wrocławskiej. Ten sam muzyczny urząd piastuje Piotr Tarcholik w Narodowej Orkiestrze Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach. Muzykiem tej orkiestry jest również często udzielający się na polu kameralistyki altowiolista Dawid Jadamus. Z kolei Michał Micker przewodzi sekcji altówek NFM Orkiestry Leopoldinum. Wreszcie wiolonczeliści Adam Krzeszowiec i Wojciech

Fudala, stanowiący połowę Polish Cello Quartet, są także solistami wspomnianych orkiestr: NFM Filharmonii Wrocławskiej (Fudala) oraz NOSPR (Krzeszowice). Orkiestrowe „afiliacje” to oczywiście tylko część ich dorobku.

Stykając się z sekstetami smyczkowymi Brahmsa, wchodzimy do przesyconego romantyczną fantazją, pełnego paradoksów świata późnej młodości kompozytora, który zawsze miał w sobie coś ze starca. Był on ciekawy świata, czytany we współczesnej sobie literaturze i głęboko zainteresowany niemieckim folklorem. Predyspozycje młodzińca, opisywanego jako piękny, lecz nieśmiały, zostały rychło zauważone przez niemiecki świat muzyczny. Mając dwadzieścia lat, poznał Josepha Joachima i Ferenc Liszta oraz zyskał sobie uznanie Roberta Schumanna. Gdy zaś twórca *Karnawału* przeżył załamanie nerwowe i trafił do przytułku, relacja jego żony Clary i młodego Brahmsa przybrała postać dwuznacznej mieszanki miłości matczyno-synowskiej i romantycznej. W tych ciekawych okolicznościach, które można nazwać edypalnymi, twórca sekstetów musiał rozstrzygnąć kwestię swojego małżeństwa (Schumann rychło zmarł, a Brahms zaręczył się z młodą śpiewaczką) oraz zwyciężyć groźnych muzycznych poprzedników. W pierwszej kwestii zdecydował ideał romantycznego twórcy, stojący w rozumieniu Brahmsa w sprzeczności z odpowiedzialnym związkiem na całe życie. Muzyczni ojcowie będą zaś Brahmsa prześladować aż do śmierci.

Pierwszy z sekstetów został ukończony w 1860 roku. To właśnie czas, w którym Brahms prowadził dialog ze swoimi poprzednikami – Beethovenem i Schubertem – starając się wypracować odrębny styl. Wybór sekstetu (w formie podwojonego tria) zwykło się interpretować jako unik – kwartet był gatunkiem od razu czyniącym aluzję do nieprześcignionego twórcy *Eroiki*. Chociaż trudno o konkrety, w biograficznym tle sekstetu jaśnieją sylwetki dwóch miłości Brahmsa – starszej Clary Schumann oraz młodej Agathy von Siebold, z którą kompozytora łączyły zerwane w końcu zaręczyny.

Już w pierwszych taktach Brahms wykorzystał niezwykłą możliwość zadysponowanego składu. Podczas gdy jedna z wiolonczel prezentuje temat, druga gwarantuje fakturze podstawę basową. Mimo ciekawych wycieczek harmonicznym tonalnością B-dur jest pewna (tematowi pikanterii dodaje akord Ges-dur). Pierwszym zaskoczeniem jest, wprowadzony na sposób schubertowski, pełen wdzięku temat utrzymany w odległej tonacji A-dur. Właśnie on jest źródłem właściwego kontrastu w ramach formy – następujący fragment w oczekiwanej tonacji dominanty przypomina (nieco

tylko rozbujane) wiolonczelowe kołysanie pierwszego tematu. Przetworzenie jest polem dla typowo Brahmsowskiego olśniewania detalem. Znajdziemy tu również poruszające rozwinięcie drugiego tematu. Część wieńczy coda, w której materiał pierwszego tematu rozplywa się w naelektryzowanej jeszcze chmurze iskrzącego pizzicato.

W drugim ogniwie Brahms zdecydował się śmiało nawiązać do barokowego gatunku folii – wariacji ostinatowych opartych na stałym, kilkutaktowym schemacie harmonicznym. Zmodyfikował jednak typowo siedemnastowieczne zagrania harmoniczne i w efekcie osiągnął w ramach tematu ciekawą dialektykę archaizacji i współczesności. Architektura części jest zaskakująca: początkowe gęstnienie faktury zostaje przełamane, a następująca po nim sekcja liryczna doprowadza część do ni to tragicznego, ni to poetyckiego końca. Ustęp ten kompozytor opracował na cztery ręce i dedykował Clarze Schumann. Następujące zwięzłe *Scherzo* oparte jest na opozycjach fakturalnych i chromatyce, ale, inaczej niż zazwyczaj, to trio jest przestrzenią tanecznego szaleństwa. W końcu następuje finałowe *Rondo*. Niczym w lustrze odbija ono fakturalną dyspozycję początku pierwszej części. Ciągający się jak coś słodkiego i nader smacznego finał jest świetnym przykładem rozgrywania przez Brahmsa materiału motywicznego, który Schönberg nazwał rozwijającą się wariacją. Muzyka ta kołysze, niemal hipnotyzuje słuchacza. Z cudownego marzenia wybudza go dopiero przyspieszona coda.

Drugi z sekstetów ujrzał światło dzienne w 1865 roku, tuż przed wstrząsającym dla kompozytora wydarzeniem – śmiercią matki. Wiele łączy go z *I Sekstetem*, ale też wiele odróżnia. Chociażby to, że otwiera go melodia skrzypiec, której towarzyszy charakterystyczny, niepokojący ruch sekundowy w altówce (łączy z kolei analogiczne do poprzedniego wychylenie na akord Es-dur). Drugi temat, niewyłamujący się z kołyszącego, trójkowego ruchu, wprowadza wiolonczela. W kadencji tego fragmentu słyszalny jest motyw a-g-a-(t)h-e: muzyczny monogram odrzuconej przed kilku laty ukochanej. Interpretując ten kompozytorski zabieg, można postawić tezę, że rana po Agacie znika w ramach muzycznych perypetii – jej motyw w reprzyje jest już tonalnie uzgodniony z tonacją główną i traci swój symboliczny sens.

Tym razem na drugim miejscu cyklu figuruje *Scherzo*, w dodatku nietypowo dwu-dzielne i refleksyjne. Magię tego fragmentu konstytuuje wahanie gestów muzycznych pomiędzy akordami paralelnymi. Erupcja radosnego tria, *giocoso*, jest

momentem jaśniejszym, jak gdyby wspomnieniem zabawy. Skonstruowane z intelektualnym rozmachem *Adagio* to temat z wariacjami przedstawianymi w skomplikowanych fakturach. Jest to jakby muzyka oczekiwania, czas trwający wobec tego, czego nie ma. Zamyślenie przerywa szereg wariacji imitacyjnych, kolejny popis erudycji Brahmsa na polu techniki kompozytorskiej. Z kolei następująca finezyjna, intymna sekcja liryczna może być tylko sublimacją nieprzeżytego spełnienia. Kompozytor zdecydował zwieńczyć cykl ciekawą realizacją formy sonatowej, opartej na kontraście rzeźkiego, migoczącego tematu szesnastkowego i tanecznej, kantylenowej odpowiedzi. To ostatnia paralela między dwoma sekstetami: przeciera się nieraz burzliwe niebo, trwa muzyczne upojenie, które niestety także musi dobiec końca.

Szymon Atys



10.05

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

Salseando

Pacho Flores, fot. Juan Martines

Manuel Hernández-Silva – dyrygent
Pacho Flores – trąbka
NFM Filharmonia Wrocławska

Program

Inocente Carreño (1919–2016)
Margariteña – Glosa Sinfónica [13']

Roberto Sierra (1953)
Salseando – koncert na trąbkę [18']
I. *Salseando. Cadenza*
II. *Tiempo de Bolero*
III. *Veloz. Salseando*

George Gershwin (1898–1937)
Amerykanin w Paryżu [17']

Daniel Freiberg (1957)
Historias de Flores y Tangos – koncert na trąbkę [22']
I. *Flores*
II. *Tanguero*

Cieszący się międzynarodowym uznaniem wenezuelski trębacz Pacho Flores postawił sobie za cel poszerzenie repertuaru przeznaczonego na trąbkę. W tym celu zamówił nowe dzieła u pięciu wybitnych kompozytorów. Dwa z nich poznamy podczas jego koncertu z NFM Filharmonią Wrocławską. Za pulpitem dyrygenckim stanie Manuel Hernández-Silva, obecny dyrektor artystyczny Orquesta Filarmónica de Málaga.

Koncert otworzy *Margariteña – Glosa Sinfónica* napisana przez wenezuelskiego twórcę Inocente Carreño w 1954 roku. Artysta ten należał do tego samego pokolenia co Witold Lutosławski czy Andrzej Panufnik, przyszedł zaś na świat dokładnie w tym samym roku co Mieczysław Wajenberg. *Margariteña* to barwna rapsodia, którą autor oparł na czterech piosenkach pochodzących z jego rodzimej wyspy – Margariteñi, należącej do archipelagu Małych Antyli na Karaibach. Ich tytuły to *Margarita es una lágrima*, *Canto de Pilón*, *Canto de Velorio* oraz *Tigüitigüitos*. Utwór rozpoczynają spokojne

zawołania waltorni i stopniowo dochodzą do nich pozostałe instrumenty. Następnie kompozytor prezentuje materiał piosenek w serii barwnych epizodów różniących się pomiędzy sobą tempem i instrumentacją. Całość jest chwytliwa, przystępna i świadczy o dobrym wyczuciu kolorystycznym twórcy. Prawykonanie dzieła pod dyktando autora w Caracas podczas Festiwalu Muzyki Latinoamerykańskiej przyniosło młodemu wówczas kompozytorowi wielkie uznanie ze strony publiczności i środowiska muzycznego.

Następnie wysłuchamy *Salseando* – wirtuozowskiego, pełnego blasku i licznych nawiązań do latynoskiej muzyki rozrywkowej (już sam tytuł odnosi się do salsy) koncertu na trąbkę autorstwa portorykańskiego twórcy Roberta Sierry. Prawykonanie miało miejsce w styczniu 2020 roku w Liverpoolu, gdzie partię solową zagrał oczywiście Pacho Flores. Ten efektowny, barwnie orkiestrowany (w obsadzie znajduje się dużo instrumentów perkusyjnych) utwór złożony jest z trzech ogniw o tradycyjnym układzie części: szybka–wolna–szybka. Partia solowa stawia przed wykonawcą tego dzieła bardzo wysokie wymagania, trębacz jest tu zresztą aktywny praktycznie przez cały czas trwania kompozycji.

Drugą część koncertu rozpocznie poemat symfoniczny George'a Gershwina *Amerikanin w Paryżu*. Celem autora było oddanie wrażeń z przechadzki ulicami stolicy Francji. Tytułowy Amerykanin chłonie odgłosy miasta, ale tęskni za domem, co oddają odzywające się w pewnym momencie echa bluesa. Ostatecznie jednak daje się porwać nastrojowi odwiedzanego miejsca. W obsadzie tego dzieła znaleźć można saksofony, a także... klaksony taksówek, które są jednym z najbardziej rozpoznawalnych elementów tego utworu. Amerykański artysta odwiedził Paryż dwukrotnie – w 1926 i w 1928 roku. Chociaż plany nauki kompozycji u Maurice'a Ravela i Nadii Boulanger spaliły na panewce, to biorąc pod uwagę, jak udany utwór wówczas powstał, nie można uznać europejskich pobytów Gershwina za mało owocne. W czasie pierwszego z nich ofiarował on swoim gospodarzom – Mabel i Robertowi Schirmerom – rękopis melodii zatytułowanej *Very Parisienne*. Stała się ona potem podstawą *Amerikanina w Paryżu*. Prawykonanie tego dzieła miało miejsce w grudniu 1928 roku w nowojorskiej Carnegie Hall pod batutą Waltera Damroscha. Chociaż publiczność przyjęła kompozycję z wielkim entuzjazmem, to Gershwin był zawiedziony wolnym tempem, w jakim dyrygent prowadził orkiestrę. Ciekawa jest także historia pierwszej rejestracji fonograficznej utworu w 1929 roku, którą prowadzić miał Nathaniel Shilkret, natomiast Gershwinowi pozostała rola nadzorczy. Dyrygent chciał, by twórca o opuścił studio, na co ten przystał. Okazało się jednak, że na sesji nie zjawił się

muzyk mający wykonywać partię czelesty. Shilkret wybiegł więc za Gershwinem i poprosił go o zagranie na tym instrumencie. Kompozytor zgodził się i w ten sposób wziął udział w premierze fonograficznej własnego utworu.

Wieczór zwieńczy koncert na trąbkę *Historias de Flores y Tangos* autorstwa Daniela Freiberga, mieszkającego w Nowym Jorku kompozytora łączącego w swoich utworach klasykę, jazz, rock i szeroko pojętą muzykę południowoamerykańską. Freiberg i Pacho Flores żyją w dobrych relacjach, dlatego też twórca z wielkim entuzjazmem przystąpił do pisania dla trębacza nowego dzieła. Flores prawykonał tę barwną i atrakcyjną dla odbiorcy kompozycję w październiku 2021 roku w hiszpańskim Oviedo. Składa się ona z dwóch ogniw. Pierwsze ewokuje na początku nastrój grozy i tajemniczości, który jednak dość szybko rozjaśnia się, a solista wchodzi w zabawne dialogi z różnymi instrumentami orkiestry. Partia trąbki staje się też coraz bardziej rozbudowana i wirtuozowska, pojawiają się w niej również coraz liczniejsze nawiązania do muzyki rozrywkowej. Kompozytor podkreślał, że przy pisaniu tego ogniw inspirowała go przede wszystkim muzyka wenezuelska i meksykańska. Druga część to wyrafinowana, wirtuozowska i pełna blasku stylizacja tanga. Wszystkie dzieła, które zabrzmiały podczas koncertu łączy barwność i lekki ton. Czego chcieć więcej w majowy wieczór?

Oskar Łapeta

A close-up portrait of a woman with curly brown hair, blue eyes, and pink lipstick. She is resting her head on her hand and looking directly at the camera. She is wearing a dark, polka-dot top, a bracelet, and earrings. A thin pink line is drawn across the top left of the image.

12.05

niedziela, 18.00
NFM, Sala Główna

**Beethoven – IX Symfonia .
200 lat tradycji
wykonawczej**

Annette Dasch, forte Klaus Weddig

Jarosław Thiel – dyrygent

Annette Dasch – sopran

Eva Vogel – mezzosopran

Sung Min Song – tenor

Michael Nagy – bas

Chór NFM

Lionel Sow – kierownictwo artystyczne Chóru NFM

Wrocławska Orkiestra Barokowa

Program:

Ludwig van Beethoven (1780–1827)

Coriolan – uwertura op. 62 [9']

Tremate, empi tremate op. 116 [9']

I. *Allegro*

II. *Adagio*

III. *Allegro molto*

Meeres Stille und glückliche Fahrt op. 112 [10']

I. *Meeresstille. Sostenuto*

II. *Glückliche Fahrt. Allegro vivace*

Ludwig van Beethoven

IX Symfonia d-moll op. 125 – prezentacja utworu w dwusetną rocznicę pierwszego wykonania (7 maja 1824) [60']

I. *Allegro ma non troppo, un poco maestoso*

II. *Molto vivace*

III. *Adagio molto e cantabile*

IV. *Finale*

Poemat, według samego autora, „zupełnie oderwany od rzeczywistości”, rzekomo pod postacią Radości opiewający Wolność, „niewnoszący wiele do skarbnicy poezji”, okazał się dziełem znaczącym. *Oda do radości* Fryderyka Schillera doczekała się pięciu opracowań muzycznych jeszcze w XVIII wieku. Wtedy też po raz pierwszy zwrócił na nią uwagę Ludwik van Beethoven.

Ostatni Klasyk jest postrzegany jako twórca *Ostatnich Sonat* i *Ostatnich Kwartetów*. Nie zapominamy też, że był wybitnym symfonikiem. Doskonale widać to na przykładzie

uwertury do dramatu *Coriolan* Heinricha Josepha von Collina. Beethovenowski wstęp z 1807 roku utrzymany jest w bardzo zwartej formie sonatowej, której dwa tematy reprezentują dwie strony tytułowego bohatera – wybitnego żołnierza i bezwzględного polityka oraz wiernego syna, który ostatecznie wybierze śmierć, byle nie zdradzić ojczyzny. Uwertura doskonale wprowadza w nastrój dramatu, nie będąc jednak w istocie dziełem programowym.

Beethoven zawsze pragnął być twórcą kompletnym, komponował mnóstwo muzyki wokalne i już jako uznany artysta wciąż szlifował swój warsztat pod kierunkiem Antonia Salieriego. Jednym z efektów tych lekcji jest tercet *Tremate, empi, tremate* do tekstu Niccolò Bettoniego. Ukończony w 1803 roku utwór kompozytor traktował jako coś więcej niż ćwiczenie, ale do premiery doprowadził dopiero w roku 1814. Badacze uważają *Tremate...* za studium do tercetu „In meinen Adern” z oratorium *Chrystus na Górze Oliwnej*.

Chóralny dyptyk do tekstu Johanna Wolfganga Goethego jest niebywale interesująca, a w pierwszym ogniwie wręcz awangardowy. Cisza morska i szczęśliwa podróż mówi o troskach i radościach płynących z żeglugi. Druga część to beztraska pieśń radości uczestników rejsu, którzy gnani pomyślnymi wiatrami widzą już port przeznaczenia. Bardziej zajmująca jest pierwsza część. Dziś, w epoce pary i elektryczności, zapominamy, czym była cisza morska – metaforą śmierci. Targany wichrami Pacyfik w każdym języku nosi miano Oceanu Spokojnego, bowiem żaden wiatr nie budził takiej grozy jak nagła, tygodniami trwająca cisza, podczas której statek był uwięziony pośrodku największej pustyni na naszej planecie. *Wody był świat, gdzie wzrok twój padł / A człowiek marł z pragnienia (Water, water every where / Ne any drop to drink)*, jak pisał Samuel Coleridge w *Pieśni o starym żeglarzu* (przekład Jana Kasprowicza).

Beethoven doskonale oddaje ciszę morską i jej bezruch muzyką, z definicji będącą dźwiękami w ruchu. Jest w tym awangardowy i nowatorski, na tyle, na ile pozwala mu na to konwencja muzyki tonalnej. Dalej pójdą dopiero twórcy naszej epoki.

Podniętą do skomponowania *IX Symfonii* było zamówienie londyńskiego Towarzystwa Filharmonicznego z 1817 roku, opiewające na dwa dzieła w tym gatunku. Twórca zmagął się jednak z prozą życia i dopiero pięć lat później zabrał się poważnie do pracy. Część szkiców do *X Symfonii* została wykorzystana w *Dziwiątętej*, reszta nigdy nie doczekała się realizacji. Partytura *IX Symfonii*, jak się miało okazać – Ostatniej, została

ukończona w lutym 1824 roku. Prawykonanie miało miejsce w Wiedniu 7 maja tegoż roku, natomiast Londyn usłyszał dzieło dopiero w marcu 1825 roku.

Początkowe trzy ogniwa to arcydzieła tradycyjnej symfoniki. W pierwszej części temat główny rodzi się z chaosu smyczkowego akompaniamentu, ewokując obraz stworzenia, może nawet wielką literą pisanego. Drugie ogniwo to scherzo. Chociaż napisane na $\frac{3}{4}$, zwodzi słuchacza akcentami. Dzięki szybkiemu tempu całe takty grupują się po trzy lub po cztery, przez co metrum odczuwa się jako parzyste lub nieparzyste, zależnie od fragmentu – jest to jednak struktura na wyższym niż metrum poziomie. *Adagio* – to ulubione przez Beethovena podwójne wariacje. Cyklem wariacji jest także finałowe ogniwo, którego sam kompozytor nie był w stanie określić gatunkowo. Dziś uważamy je za kantatę. Pomysł wprowadzenia głosów do symfonii był nowatorski, często później naśladowany (Mahler!). Jako tekstu Beethoven użył drugiej redakcji *Ody* Schillera, w której poeta wprowadził wers „Alle Menschen werden Brüder” – wszyscy ludzie będą braćmi.

Wiedeńska premiera zakończyła się wielkim sukcesem, oklaskiwano jednak nie tyle dzieło, ile kompozytora, który usiłował dyrygować (orkiestra w istocie podążała za gestami koncertmistrza). W innych miastach utwór przyjmowano z mieszanymi uczuciami. Nieodmiennie chwalono ogniwa instrumentalne, lecz finał krytykowano bezlitośnie. Z nadających się do powtórzenia uwag można przytoczyć recenzję prasy angielskiej („Symfonia jest za długa i brak jej planu”) czy wybitnego symfonika Louisa Spohra („Finał jest monstrialny i pozbawiony smaku”). Giuseppe Verdi nie był najlepszego zdania o rezultatach studiów Beethovena pod kierunkiem Salieriego:

Tak jak cudowną jest „Dziewiąta Symfonia” w pierwszych trzech ogniwach, tak okropną jest w finale. Nikt nigdy nie zbliżył się do wyrafinowania pierwszej części, ale jakże łatwo skomponować na głosy coś tak niedobrego jak ostatnia część. Jednak, ze względu na autorytet Beethovena, wszyscy będą chwalić...

Jest faktem, że Beethoven stawia ogromne wymagania wokalne nie tylko solistom, ale i chórzystom, przede wszystkim sopranom. Jest też faktem, że mało kto potrafi sobie przypomnieć z marszu jakikolwiek temat części instrumentalnych, za to wszyscy znamy na pamięć *Odę*, która weszła do kultury masowej. Dziś jest hymnem Unii Europejskiej – ale bez słów. Dwieście lat po premierze wołanie Beethovena o braterstwo między ludźmi wciąż pozostaje marzeniem niespełnionym.

Krzysztof Komarnicki



23.05

czwartek, 19.00
NFM, Sala Główna

Classic & Around The World

German Brass, fot. Gregor Hohenberg

German Brass:

Matthias Höfs, Uwe Köller, Christian Höcherl, Manuel Mischel – trąbki

Hanno Westphal, Klaus Wallendorf – rogi

Fritz Winter, Emil Haderer, Uwe Füssel – puzony

Constantin Hartwig – tuba

Herbert Wachter – perkusja

Program:

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Koncert klawesynowy F-dur BWV 978 wg Koncertu skrzypcowego G-dur RV 310 A. Vivaldiego:

I. *Allegro* (oprac. M. Höfs) [3']

Aria z III Suity orkiestrowej D-dur BWV 1068 (oprac. M. Höfs) [4']

III Koncert brandenburski G-dur BWV 1048: III. Allegro assai (oprac. M. Höfs) [12']

Giuseppe Verdi (1813–1901)

Uwertura do opery Moc przeznaczenia (oprac. M. Höfs) [7']

Leonard Bernstein (1918–1990)

Maria z musicalu West Side Story (oprac. P. Lawrence) [3']

George Gershwin (1898–1937)

Błękitna rapsodia (oprac. M. Höfs) [11']

German Brass Around the World [60']

German Brass to niemiecki zespół instrumentów dętych blaszanych, który już od pięćdziesięciu lat zachwyca słuchaczy swoją artystyczną biegłością. W jego skład wchodzi wybitni soliści, którzy są członkami najbardziej renomowanych niemieckich orkiestr. Zespół prezentuje bogaty repertuar obejmujący różnorodne gatunki i style muzyczne: od klasyki po jazz, od baroku po współczesność. German Brass doskonale balansuje pomiędzy repertuarem klasycznym a rozrywkowym, przyciągając uwagę melomanów na całym świecie.

Na początku zabrzmiał *Koncert klawesynowy F-dur BWV 978* Johanna Sebastiana Bacha. Dzieło powstało podczas drugiego pobytu kompozytora w Weimarze w latach 1708–1717. To właśnie w tym czasie, mając dostęp do kolekcji muzycznej dworu

książęcego, Bach eksplorował bogactwo muzyki włoskiej. Wtedy też dokonał transkrypcji na organy i klawesyn wielu koncertów, głównie Antonia Vivaldiego, ale także Alessandra Marcello, czy Georga Philippa Telemanna. *Koncert klawesynowy F-dur* BWV 978 jest transkrypcją pochodzącego ze zbioru *L'estro armonico* *Koncertu skrzypcowego G-dur* RV 310 Vivaldiego. Bach zmienił w nim tonację z oryginalnego G-dur na F-dur, jednak poza tym pozostawił pierwotną strukturę niemal nienaruszoną. Na kompozycję składają się trzy części, z szybką częścią pierwszą *Allegro*, którą to usłyszymy w trakcie koncertu.

Aria, znana także jako *Aria na strunie G*, będąca pierwszą częścią *III Suty orkiestrowej D-dur* BWV 1068, to kolejna kompozycja autorstwa Bacha. Powstała prawdopodobnie podczas pobytu kompozytora w Lipsku w latach 1727–1736 na zamówienie Leopolda, księcia Anhalt-Köthen. Swoją nazwę zawdzięcza niemieckiemu skrzypkowi Augustowi Wilhelmjowi, który pod koniec XIX wieku zaaranżował ten utwór na skrzypce i fortepian tak, by skrzypek mógł go wykonywać wyłącznie na jednej strunie – strunie G. Od czasu swojego powstania *Aria* była wielokrotnie adaptowana na różne kombinacje instrumentów oraz wykorzystywana w ścieżkach dźwiękowych do filmów wielu gatunków.

Koncerty brandenburskie, w oryginale zatytułowane *Concerts avec plusieurs instruments* („Koncerty na różne instrumenty”), to zbiór sześciu concerti grossi przeznaczonych na dwie współzawodniczące ze sobą w toku utworu grupy wykonawcze. Kompozycje te pochodzą z okresu, gdy Bach pracował w Köthen. W 1719 roku margrabia Brandenburgii, Christian Ludwig, zlecił kompozytorowi stworzenie utworów dla swojej nadwornej orkiestry. Dwa lata później – w 1721 – Bach zaprezentował margrabiemu sześć koncertów. W liście do niego prosił o wyrozumiałość w ocenie ewentualnych niedoskonałości, a zamiast tego dostrzeżenie w nich głębokiego szacunku wobec siebie. Niestety, przypuszcza się, że margrabia odsprzedał rękopis, być może nigdy nie mając okazji usłyszeć arcydzieł, które były mu dedykowane. *III Koncert Brandenburski G-dur* BWV1048 w całości został napisany na instrumenty smyczkowe: troje skrzypiec, trzy altówki i trzy wiolonczele. Podczas koncertu German Brass jego trzecia część zabrzmiała w aranżacji na instrumenty dęte blaszane.

Opera Moc przeznaczenia to opowieść o nieszczęśliwej miłości, konfliktach rodzinnych i pragnieniu zemsty. Jest pierwszą z serii oper, które Giuseppe Verdi napisał na zagraniczne zamówienie. Propozycja jej skomponowania pojawiła się za sprawą

śpiewaka Enrica Tamberlicka, który zaproponował Giuseppe Verdiemu stworzenie opery dla Carskiego Teatru Operowego w Petersburgu. Libretto zostało napisane przez Francesca Marię Piavego, który zainspirował się hiszpańskim dramatem Ángela Péreza de Saavedry pt. *Don Alvaro*. Prapremiera *Mocy przeznaczenia* odbyła się w Petersburgu w 1862 roku, ale nie przez wszystkich została tam entuzjastycznie przyjęta. To skłoniło Verdiego do dokonania poprawek i zmiany tytułu na *Don Alvaro*. Ostateczna wersja dzieła – ponownie pod pierwotnym tytułem – miała swoją premierę w 1869 roku w słynnej mediolańskiej La Scali. Otwierająca całość uwertura wprowadza najważniejsze tematy i idee dzieła. Pierwsze sześć donośnych „okrzyków” instrumentów dętych wzmacnia atmosferę niepokoju, a pojawiający się następnie motyw muzyczny zwiastuje tragiczne wydarzenia. Mimo iż *Moc przeznaczenia* nie odniosła takiego sukcesu jak inne dzieła Verdiego, do dziś pozostaje chętnie wystawianą operą.

Leonard Bernstein to jedna z najwybitniejszych postaci w historii amerykańskiej kultury. Był kompozytorem, dyrygentem i aktywistą społecznym. Jego ikoniczne *West Side Story* uznawane jest za jeden z najwybitniejszych musicali, który przyniósł mu szczególną popularność. To adaptacja klasycznej tragedii Williama Shakespeare’a pt. *Romeo i Julia*, której akcja została przeniesiona w realia amerykańskich przedmieść. W głównym wątku opowiedziana została nieszczęśliwa miłość portorykańskiej imigrantki Marii i Amerykanina Tony’ego. W musicalu kompozycje Bernsteina często przybierają formę piosenek, a ponadto inspirowane są tańcami latynoskimi, takimi jak mambo czy cha-cha. Słynna *Maria*, którą w aranżacji German Brass usłyszymy podczas koncertu, wykonywana jest przez Tony’ego w momencie, gdy ten dowiaduje się, że kobieta, w której się zakochał, nosi to imię. *West Side Story* zostało przyjęte z dużym entuzjazmem i odniosło ogromny sukces na Broadwayu, gdzie w latach 1957–1958 zostało wystawione aż siedemset trzydzieści cztery razy! Przeniesienie klasycznej historii o miłości i konflikcie na tło społeczne lat pięćdziesiątych XX wieku w zachodnim Manhattanie sprawia, że kompozycja nadal pozostaje jednym z najbardziej znaczących dzieł scenicznych.

Także wpływ George’a Gershwina na muzykę i kulturę Ameryki okazał się nieoceny. Kompozytor odniósł światowy sukces w wieku dwudziestu pięciu lat właśnie za sprawą *Błękitnej rapsodii*, którą na zamówienie Paula Whitemana skomponował w 1924 roku. Utwór łączy elementy jazzu i muzyki klasycznej. Słynne glissando klarнету, pojawiające się na początku kompozycji, stało się jego znakiem rozpoznawczym, a melodyjne motywy i energiczny rytm odzwierciedlały nie tylko puls

życia wielkiego miasta, ale również różnorodność i energię amerykańskiego społeczeństwa. Gershwin opisywał swój proces twórczy jako moment oświecenia. Sam pomysł na *Rapsodię* narodził się w jego umyśle podczas podróży pociągiem. Jak wspominał: „to właśnie w pociągu, z jego stalowymi rytmami, grzechoczącym hukiem, który często tak pobudza kompozytora (często słyszę muzykę w samym sercu hałasu), nagle usłyszałem – a nawet zobaczyłem na papierze – całą konstrukcję *Rapsodii* od początku do końca. Słyszałem to jako rodzaj muzycznego kalejdoskopu Ameryki [...]. Zanim dotarłem do Bostonu, miałem już określony «scenariusz» utworu”. *Błękitna rapsodia* uchodzi za wybitnie amerykańską kompozycję, która w pełni oddaje wielowymiarowość i bogactwo kulturowe Stanów Zjednoczonych. Całą drugą część koncertu wypełni naładowany spontaniczną energią program *German Brass Around the World*, w którym niemieccy muzycy wyruszą z publicznością w szaloną podróż dookoła świata.

Justyna Kujda

24.05

piątek, 19.00
NFM, Sala Główna

Symfonia losu

LutosAir Quintet, fot. Łukasz Rajchert



Ainārs Rubiķis – dyrygent
LutosAir Quintet:
Jan Krzeszowiec – flet
Mateusz Żurawski – obój
Maciej Dobosz – klarnet
Alicja Kieruzalska – fagot
Mateusz Feliński – waltornia
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Einojuhani Rautavaara (1928–2016)

Cantus Arcticus. Concerto for Birds and Orchestra op. 61 [17']

I. *The Bog*

II. *Melancholy*

III. *Swans Migrating*

Krzysztof Herdzin (ur. 1961)

Concertino na kwintet dęty, smyczki i perkusję (prawykonanie, utwór zamówiony przez NFM dla LutosAir Quintet) [30']

I. *Allegro gagliardo*

II. *Andante lamentoso*

III. *Allegro disinvolto*

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

V *Symfonia c-moll* op. 67 [35']

I. *Allegro con brio*

II. *Andante con moto*

III. *Scherzo: Allegro*

IV. *Allegro – Presto*

Punktem kulminacyjnym koncertu NFM Filharmonii Wrocławskiej będzie wykonanie dzieła nazywanego czasem „symfonią losu”. Tego wieczoru poznamy je w interpretacji wyśmienitego łotewskiego dyrygenta Ainārsa Rubiķisa. Drogę do znakomitej kariery otworzyły mu zwycięstwa w renomowanych konkursach. W 2010 roku wygrał Gustav Mahler Conducting Competition, a rok później dostał Herbert von Karajan Young Conductors Award. Nikomu innemu nie udało się otrzymać obu tych wyróżnień.

Koncert otworzy *Cantus arcticus* z 1972 roku, autorstwa działającego w drugiej połowie XX i na początku XXI wieku Einojuhaniego Rautavaary, który uznawany jest za najwybitniejszego fińskiego kompozytora po Jeanie Sibeliusie. Jego twórczość przechodziła rozmaite metamorfozy. Kariere rozpoczął, pisząc dzieła neoklasyczne, potem sięgnął po technikę dodekafoniczną, by w końcu przejść do etapu syntezy wszystkich dotychczasowych doświadczeń i wypracować łatwo rozpoznawalny, ekspresyjny i przystępny język muzyczny. W swoim utworze, noszącym podtytuł *Koncert na ptaki i orkiestrę*, artysta wykorzystał odgłosy awifauny zarejestrowane przez niego podczas pobytu w gminie Liminka na północy Finlandii. Towarzyszy im oszczędny akompaniament orkiestry, a całość, zgodnie z intencją twórcy, oddawać ma nastrój osoby wędrującej przez głuszę. Na początku partytury Rautavaara umieścił też niecodzienną wskazówkę wykonawczą – *think of autumn and of Tchaikovsky* („myśl o jesieni i o Czajkowskim”). Pomimo zastosowania awangardowych technik kompozytorskich *Cantus arcticus* ujmuje słuchaczy specyficznym, onirycznym nastrojem i bezpośredniością emocjonalną. Dzieło składa się z trzech ogniw: *Bagien, Melancholii i Migrujących łabędzi*. Pierwsze rozpoczyna się polimetrycznym (metrum zmienia się tu co takt lub dwa) dialogiem dwóch fletów, do których niebawem dołączają klarnety i odtwarzane z taśmy odgłosy ptaków. Puzonom kompozytor każe naśladować okrzyki łabędzi, a w partii obojów pojawiają się dysonansowo brzmiące ćwierćtony. Później pojawia się romantyczna, śpiewna melodia grana przez waltornie i wiolonczele. Dopiero na samym końcu odzywają się skrzypce, a potem jasno, szklście brzmiąca harfa i czelesta. Pod koniec słyszymy solo wiolonczeli. Głównym bohaterem drugiego ogniw jest górniczek – mały ptak z rodziny skowronków. Jego śpiew jest tu spowolniony, przez co brzmi onirycznie, nierealnie. Towarzyszy mu subtelny akompaniament realizowany przez smyczki grające z tłumikami, a koniec tego ogniw Rautavaara wzbogaca delikatnym brzmieniem instrumentów dętych. W ostatniej części orkiestra podzielona jest na cztery grupy, a każda z nich gra niezależnie od pozostałych. Dynamika stopniowo narasta, aż dochodzi do potężnej kulminacji

(puzony ponownie naśladują tu zawołania łabędzi), po której muzyka wycisza się, aż do nastrojowego zakończenia.

Następnie zabrzmiał *Concertino* na kwintet dęty (flet, obój, klarnet, fagot i waltornię), smyczki i perkusję autorstwa Krzysztofa Herdzina, skomponowane na zamówienie NFM dla LutosAir Quintet z okazji jubileuszu ich dziesięciolecia. Grupa powstała w 2013 roku i jest jednym z najbardziej aktywnych i wszechstronnych polskich zespołów instrumentów dętych. W swoim szerokim repertuarze mieści zarówno dzieła klasyczne, jak i utwory najnowsze. Ma na koncie szereg prawykonań, współpracuje z wieloma wybitnymi muzykami, koncertuje w Polsce i za granicą. Dokonała kilku nagrań płytowych z muzyką XX i XXI wieku, a za album 5 [+2] była nominowana do Nagrody Fonograficznej Fryderyk 2023. Kwintet angażuje się również w popularyzację muzyki, grając koncerty w domach pomocy społecznej, szpitalach, hospicjach i zakładach karnych oraz dla najmłodszej publiczności.

Concertino jest utrzymane w stylu neoklasycznym, a inspiracji dostarczyła kompozytorowi twórczość Grupy Sześciu (czyli m.in. Francisa Poulenca, Arthura Honeggera i Dariusa Milhauda) oraz Dymitra Szostakowicza, Aleksandra Tansmana i Grażyny Bacewicz. Herdzin przyznaje, że jako klasycznie wykształcony pianista lubi odcinać się w swoich dziełach od jazzu, skupia się na budowaniu czystej formy, bez odwołań do innych gatunków muzycznych. Obsadę utworu autor komentuje zaś następująco: „Instrumenty dęte są mi bardzo bliskie (sam gram na flecie, klarnetach, saksofonach) i zdecydowanie najczęściej wybieram je jako solistów w dziełach orkiestrowych i kameralnych. W ostatnich latach miałem wielkie szczęście skomponować na zamówienie m.in.: *Concertino na trio dęte i smyczki*, *Koncert na klarnet i orkiestrę*, *Koncert na saksofon altowy i orkiestrę* «Narracje», *Koncert podwójny na saksofon altowy, altówkę i orkiestrę* (pierwsza taka forma w światowej literaturze)”.

Wieczór zwieńczy *V Symfonia c-moll* Ludwiga van Beethovena. Wśród wczesnych komentatorów panowały pewne kontrowersje dotyczące znaczenia sławnego motywu otwierającego to dzieło. Sekretarz twórcy, Anton Schindler, utrzymywał, że kompozytor wskazał mu ten fragment partytury, mówiąc: „tak los puka do drzwi”, podczas gdy uczeń Beethovena, Carl Czerny, utrzymywał, że dla mistrza inspiracją był zasłyszany podczas jednego ze spacerów rytm śpiewu ortolana – małego ptaka wędrownego z rodziny trznadli. Nie dowiemy się już, jak jest prawda, ale pewne są dwie rzeczy. Po pierwsze – powstało niekwestionowane arcydzieło, które zajęło

stałe miejsce w repertuarze orkiestrowym. *Piąta* zawiera wiele nowatorskim rozwiązań. Rytm inicjalnego motywu pojawia się we wszystkich czterech ogniach, nadając narracji niezwyklej spójności, część trzecia płynnie przechodzi w czwartą, a w instrumentacji pojawiają się rzadko do tej pory wykorzystywane w symfoniach instrumenty, takie jak puzony czy flet piccolo. Po drugie – historia artysty walczącego z przeznaczeniem i odnoszącego zwycięstwo okazała się o wiele bardziej nośna niż historia o ptasim śpiewie. W tym właśnie kontekście cytowali ten motyw przeróżni kompozytorzy, jak choćby Johannes Brahms (*Pieśń przeznaczenia*) czy Dymitr Szostakowicz (*I Koncert skrzypcowy*). Pojawia się on także w innych dziełach Beethovena: w znacznie łagodniejszej formie na początku *IV Koncertu fortepianowego* i w postaci w zasadzie identycznej jak w symfonii w *Kwartecie „Harfowym”*.

Oskar Łapeta



26.05

niedziela, 18.00
NFM, Sala Główna, estrada w odwróceniu

Teseo

Suzanne Jerosme, fot. archiwum artystki

Jarosław Thiel – dyrygent
Fanny Lustaud – Medea (mezzosopran)
Dennis Orellana – Teseo (sopran)
Suzanne Jerosme – Agilea (sopran)
Johanna Rosa Falkinger – Clizia (sopran)
Sonja Runje – Egeo (mezzosopran)
Franko Klisovic – Arcane (kontratenor)
Michał Pytlewski – Sacerdos di Minerva (bas)
Wrocławska Orkiestra Barokowa

Program:

G.F. Händel

Teseo HWV 9 (opera w wersji koncertowej) [150']

Akt I

Akt II

Akt III

Akt IV

Akt V

Koncert we współpracy z Händel-Festspiele w Halle

Uprogu zimy 1712 roku, 22 listopada, Jerzy Fryderyk Händel przedstawił operę *Il pastor fido*, pełen nadziei na powtórzenie sukcesu *Rinalda*. Jednak wysmakowany dramat szlachetnych uczuć rozgrywający się w pastoralnej scenarii Arkadii zrobił straszliwą klapę. Kompozytor miał mało czasu, by ocalić sezon.

Händel musiał dać nową operę, opartą na sprawdzonym schemacie. Potrzebował czarodziejki o silnej osobowości. Wybór padł na *Tésée* Jeana-Baptiste'a Lully'ego do tekstu Philippe'a Quinaulta, najwybitniejszego librecyisty przed Pietrem Metastasem. Od premiery w 1675 roku opera była wielkim sukcesem. Wznawiano ją na różnych scenach europejskich aż do 1767 roku. Adaptacja libretta (Nicola Haym) i komponowanie muzyki szło błyskawicznie. 19 grudnia opera była gotowa w partiturze, a 10 stycznia 1713 roku ukazała się na scenie pod tytułem *Teseo*. Sukces był

natychmiastowy i pewnie przewyższyłby ten *Rinalda*, gdyby nie to, że po drugim przedstawieniu kierownik teatru, Owen Swiney, zniknął z pieniędzmi. Kostiumy, dekoracje i honoraria były nieopłacone. Zespół jednak postanowił zaryzykować własnymi środkami i podzielić się zyskiem. Ostatecznie odbyło się trzynastie przedstawień, co stanowiło spore osiągnięcie.

Główną postacią *Tezeusza* jest... Medea. Händel napisał tę rolę dla Elisabetty Pilotti-Schiavonetti, która już sprawdziła się w roli czarodziejki w *Rinaldzie* i w późniejszych latach też będzie się w podobnych rolach specjalizować. Artystka potrafiła uwiarygodnić magię i efekty specjalne, nawet, gdy skomplikowana maszyna teatralna się zacięła. Charles Burney bardzo chwalił partię Medei, zwłaszcza recytatywy akompaniowane.

Kolchidzka księżniczka, wnuczka Heliosa, protegowana Hery, kapłanka Hekate początkowo była zapewne bóstwem chtonicznym związanym z rolnictwem. Potrafiła przywrócić daną istotę do życia i młodości przez podzielenie ciała i zakopanie w ziemi: oczywista metafora siewu zbóż. Gdy próbowała ten rytuał odprawić na swoich dzieciach, które miała z Jazonem, coś poszło nie tak i zamiast życia wiecznego przyniosła im śmierć. Już Eurypides nie rozumiał sensu tego mitu, więc przypisał Medei chęć zemsty na Jazonie za to, że ten ją porzucił dla Kreuzy. Kreuza i jej ojciec Kreon także giną z ręki Medei, która odtąd będzie postrzegana jako morderczyni targana żądzą odwetu za wszelką cenę. Jednak Medea nigdy nie ponosi konsekwencji swych czynów. Dziadek Helios po kolejnych morderstwach przysyła jej zaprzężony w ziejące ogniem smoki latający rydwan, by mogła się bezpiecznie ewakuować. Gdy przychodzi na śmiertelną Medeę jej czas, zostaje umieszczona na Polach Elizejskich u boku Achillesa. Za swoje życie i czyny zostaje wynagrodzona. Medea jest bowiem posłanniczką bogów, którzy poprzez nią poddają bohaterów i królów próbom. Obdarzają łaskami tych którzy Medei są wierni – i karzą zdrajców rękoma samej czarodziejki.

W micie Medea jest królową Aten, żoną Egeusza, z którym ma syna. Gdy pojawia się Tezeusz, Medea rozpoznaje w nim następcę tronu ateńskiego, a zatem konkurenta własnego syna. Tezeusz musi zostać usunięty. Spisek się nie udaje – ten jeden raz, gdy Medea gra na własny rachunek, przegrywa. Karą za jej czyn jest wygnanie z Aten. Wraz z synem udaje się na tereny dzisiejszego Iranu, gdzie zostaje królową ludu zwanego odtąd Medami. Podbili oni Persję i w przymierzu z Babilonem

regularnie plądrowali Asyrię. Quinault zmienił znacząco sytuację wyjściową w stosunku do mitu. Medea jest narzeczoną Egeusza. Jej pobudki, by namówić króla do zgładzenia Tezeusza są więc niezrozumiałe, a już zupełnie nie wiadomo, dlaczego miałaby na końcu spalić pałac, zamiast, czy to z wyrachowania (Medea znaczy „chytra, przebiegła, cwana”), czy to z woli bogów (Minerwa rozwiązuje akcję) poślubić Egeusza, co powinno spełnić jej ambicje. Dlaczego Quinault to pozmieniał? Domniemywać należy, że chodziło o jakieś dworskie aluzje, których dziś nie rozumiemy. Może Tezeusz to Ludwik XVI, Agilea to jego aktualna kochanka, a Medea to jego oficjalna żona. To by wyjaśniało, dlaczego Quinault nie mógł rozwiązać akcji w sposób logiczny, wydając Medeę za Egeusza.

Nicola Haym na opracowanie libretta miał mało czasu. Pośpiechem trzeba tłumaczyć to, że opera zachowuje pięcioaktową strukturę *tragédie lyrique*, że jest dużo duetów, że postaci czasem zostają na scenie po odśpiewaniu arii (włoską konwencją była „aria wyjścia”), a pięciokrotnie soliści śpiewają dwie arie, jedną po drugiej. Czasem próbuje się przedstawić to jako próbę dokonania przez twórców *Teseo* syntezy francuskiej i włoskiej tradycji. Komentatorzy z epoki ignorowali wszelkie dziwactwa rzekomej fuzji – widomy znak, że nie miało to żadnego znaczenia (a gdyby był to zabieg celowy, z pewnością obudziłyby to poważne i głębokie spory estetyczne). W librecie i w partyturze widać starania o usunięcie tego, co oczywiście francuskie, choćby scen zbiorowych. Haym wszystkie arie napisał od nowa, bo wszystkie są włoskie, *da capo*. Nie ma ani jednej w tradycji francuskiej.

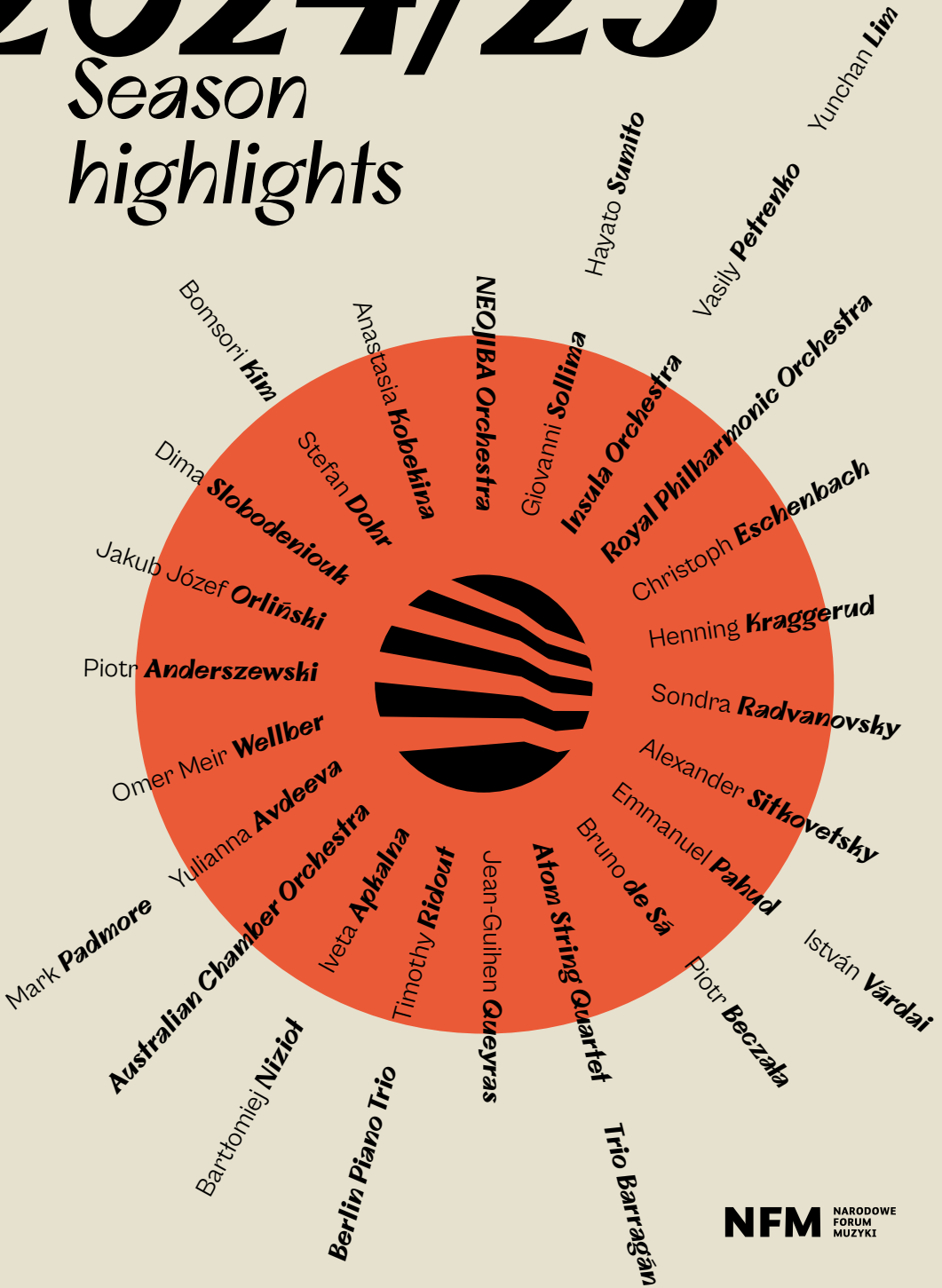
Szybkie tempo pracy nie przeszkodziło Händlowi skomponować wspaniałej muzyki, która uwiarygadnia pobudki Medei, zaciera wszelkie nielogiczności libretta. Rywalka czarodziejki, Agilea, dość samolubna księżniczka, zawodzi w chwili próby, ale to właśnie czyni ją postacią barwną i wielowymiarową. Także Egeusz ma momenty psychologicznej prawdy, a jeśli Tezeusz jest komiksowy i naiwny, to przynajmniej sprawdza się jako bohater w swoich potężnie brzmiących ariach.

Dobrze, że dziś usłyszymy prezentację estradową. We współczesnej ikonosferze unożone sznurkami tekturowe smoki z zatkniętymi w pyski sztucznymi ogniami nie mogą konkurować wizualnie z *Diuną*. Ale *Tezeusza* Händla grać będą jeszcze za sto i dwieście lat, gdy o twórcy muzyki do nowego filmowego hitu dawno już wszyscy zapomną.

Krzysztof Komarnicki

2024/25

Season highlights



Międzynarodowy Festiwal

59. WRATISLAVIA CANTANS

im. Andrzeja Markowskiego

5-15.09.2024

Wrocław i Dolny Śląsk

Migracje



Więcej



DYREKTOR GENERALNY **Andrzej Kosendia**
DYREKTOR ARTYSTYCZNY **Giovanni Antonini**

wratislaviacantans.pl

Organizator: NFM – instytucja kultury współprowadzona przez:



Wrocław **miasto spotkań**



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



**DOLNY
ŚLĄSK**

Mecenaszi NFM:



Mineral Zdrój

FANUC



Mecenas
Edukacji NFM:

Partner
strategiczny NFM:

Partnerzy NFM:

Partnerzy medialni NFM:



Presto

