



05.04

2022

Wtorek, 5 kwietnia, 19.30 | Tuesday, 5 April, 7:30 pm
Filharmonia Narodowa – Sala Koncertowa | Warsaw Philharmonic – Concert Hall

Koncert pod Honorowym Patronatem Ambasadora Republiki Federalnej Niemiec,
dr. Arndta Freytaga von Loringhove
Concert under the Honorary Patronage of the Ambassador of the Federal Republic of Germany,
Dr. Arndt Freytag von Loringhoven

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Uwertura Coriolan op. 62
Coriolan Overture, Op. 62

Max Bruch (1838–1920)

I Koncert skrzypcowy g-moll op. 26
Violin Concerto No. 1 in G minor, Op. 26

1. Vorspiel. Allegro moderato
2. Adagio
3. Finale. Allegro energico

Przerwa | Intermission

Einojuhani Rautavaara (1928–2016)

VII Symfonia „Angel of Light”
Symphony No. 7 “Angel of Light”

1. Tranquillo – Tempo sostenuto
2. Molto allegro – Poco sostenuto – Furioso –
3. Come un sogno – Poco più mosso
4. Pesante – Cantabile – Più mosso

Arabella Steinbacher – skrzypce | violin
Orkiestra Filharmonii Łódzkiej im. Artura Rubinsteina

Arthur Rubinstein Philharmonic Orchestra

Paweł Przytocki – dyrygent | conductor



Paweł Przytocki

Paweł Przytocki

Ukończył Akademię Muzyczną w Krakowie w klasie dyrygentury prof. Jerzego Katlewicza oraz Bachakademie Stuttgart, gdzie uczestniczył w kursach mistrzowskich prof. Helmutha Rillinga. Pełnił funkcję dyrektora artystycznego Filharmonii Bałtyckiej (1988–1991) i Filharmonii im. Artura Rubinsteina w Łodzi (1995–1997), a także dyrektora naczelnego i artystycznego Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie (2008–2012). Od 2005 roku współpracuje z Teatrem Wielkim – Operą Narodową w Warszawie. Artysta prowadził większość orkiestr filharmonicznych w Polsce, dyrygował również zespołami w krajach Europy, w USA, Izraelu, Ameryce Południowej. Regularnie uczestniczy w międzynarodowych festiwalach muzycznych. Występował m.in. w wiedeńskim Musikverein, berlińskim Konzerthaus czy paryskim Théâtre du Châtelet. Paweł Przytocki dokonał nagrań archiwalnych dla Polskiego Radia i TVP oraz nagrań dla wytwórni DUX, Aurophon i Point Classics. W 2020 roku otrzymał nagrodę Fryderyk. Od roku 2007 prowadzi klasę dyrygentury w Katedrze Dyrygentury Akademii Muzycznej w Krakowie. Dyrektorem artystycznym Filharmonii Łódzkiej im. Artura Rubinsteina jest od sezonu 2017/2018.

A graduate of the Academy of Music in Kraków, in the conducting class of Jerzy Katlewicz, and of the Internationale Bachakademie Stuttgart, where he participated in Professor Helmuth Rilling's master classes. He acted as the artistic director of the Polish Baltic Philharmonic (1988–91), the Arthur Rubinstein Philharmonic in Łódź (1995–97), and the executive and artistic director of the Karol Szymanowski Philharmonic in Kraków (2008–12). Since 2015 he has collaborated with the Teatr Wielki – Polish National Opera in Warsaw. Paweł Przytocki has conducted most philharmonic orchestras in Poland and ensembles in many European countries, the US, Israel, and South America. He regularly participates in international music festivals and has among others performed at Musikverein in Vienna, Konzerthaus in Berlin, and Théâtre du Châtelet. He made archival recordings for the Polish Radio and the Polish Public Television, and recorded for DUX, Aurophon, and Point Classics. In 2020 he received the Fryderyk Award. Since 2007 he has taught a conducting class at the Conducting Department of the Academy of Music in Kraków and has been the artistic director of Arthur Rubinstein Philharmonic in Łódź since the 2017/18 season.

przytocki.art.pl



Ambasada
Republiki Federalnej Niemiec
Warszawa

HEXELINE

Arabella Steinbacher

Skrzypce. Uznawana na świecie za jedną z czołowych współczesnych solistek, Arabella Steinbacher zdobyła sławę dzięki niezwykle zróżnicowanemu repertuarowi, na który składają się szczytowe osiągnięcia epoki klasycznej oraz romantycznej, a także nowoczesne dzieła koncertowe. W sezonie 2021/2022 występuje z Londyńską Orkiestrą Filharmoniczną, Orchestre Philharmonique de Strasbourg, Salzburską Orkiestrą Mozarteum, Filharmonią Drezdeńską, Philharmonisches Staatsorchester w Hamburgu, Narodową Filharmonią Węgierską oraz Orkiestrą Symfoniczną z Kioto. Do orkiestr, z którymi współpracuje regularnie, należą: Filharmonia Nowojorska, Bostońska Orkiestra Symfoniczna, Chicagowska Orkiestra Symfoniczna, Gewandhausorchester z Lipska, NDR Elbphilharmonie Orchester oraz Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Występuje pod batutą takich dyrygentów jak H. Blomstedt, Ch. v. Dohnányi, Ch. Eschenbach, L. Foster, V. Gergiev, J. Hruša, M. Janowski, V. Jurowski, F. Luisi, Z. Mehta, A. Nelsons, Y. Nézet-Séguin i K. Pietrienko. Na jej dyskografię składa się dziewiętnaście albumów, z których ostatni to *Cztery pory roku* Piazzolli/Vivaldiego, w wykonaniu oraz pod dyktando artystki. Obecnie gra na skrzypcach „Booth” Stradivariusa z 1716 roku, użyconych przez Nippon Music Foundation.

Violin. Celebrated worldwide as one of today's leading soloists, Arabella Steinbacher is known for her extraordinarily varied repertoire, which comprises pinnacles of the classical and romantic eras, alongside modernist concerto works. The 2021/2022 season includes appearances with Philharmonia Orchestra London, Orchestre Philharmonique de Strasbourg, Mozarteum Orchester Salzburg, Dresdner Philharmonie, Philharmonisches Staatsorchester Hamburg, Hungarian National Philharmonic and Kyoto Symphony Orchestra. The orchestras Arabella Steinbacher regularly collaborates with include the New York Philharmonic, Boston Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig, NDR Elbphilharmonie Orchester and Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. She works with conductors such as Herbert Blomstedt, Christoph von Dohnányi, Christoph Eschenbach, Lawrence Foster, Valery Gergiev, Jakub Hruša, Marek Janowski, Vladimir Jurowski, Fabio Luisi, Zubin Mehta, Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin and Kirill Petrenko. Her discography consists of nineteen recordings, the most recent being *The Four Seasons* by Piazzolla/Vivaldi played and directed by the artist. She currently plays the 1716 "Booth" Stradivarius, generously loaned by the Nippon Music Foundation.

arabella-steinbacher.com



Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Łódzkiej im. Artura Rubinsteina

Arthur Rubinstein Philharmonic Orchestra of Łódź

Początki orkiestry sięgają 1915 roku, kiedy odbył się pierwszy koncert Łódzkiej Orkiestry Symfonicznej, drugiego stałego zespołu symfonicznego w zaborze rosyjskim. W swojej ponadstuletniej historii łódzcy muzycy występowali pod batutą tak wybitnych dyrygentów, jak: Hermann Abendroth, Henryk Czyż, Grzegorz Fitelberg, Paweł Klecki, Sergiusz Kusewicki, Andrzej Markowski, Emil Młynarski, Bohdan Wodiczko. Z zespołem występowali słynni soliści: Artur Rubinstein, Dawid i Igor Ojstrachowie, Światosław Richter, Mścisław Rostropowicz, Grażyna Bacewicz, Witold Małcużyński, Henryk Szeryng, Wanda Wiłkomirska, Krystian Zimerman, Lang Lang, Elīna Garanča, Elżbieta Chojnacka, Aleksandra Kurzak, Mariusz Kwiecień.

Łódzcy filharmonicy dokonali wielu polskich prawykonań wybitnych dzieł, m.in. oratorium *Król Dawid* Arthura Honeggera i *III Symfonii* Witolda Lutosławskiego, mają też na koncie prawykonania światowe utworów Krzysztofa Pendereckiego, Pawła Mykietyna czy Andrzeja Kwiecińskiego. Na znaczący dorobek zespołu złożyły się nagrania dla polskich i zagranicznych firm fonograficznych. Orkiestra występowała w wielu krajach europejskich – od Włoch po Skandynawię. Otrzymała Nagrodę Fryderyka, odznaczona została Złotym Medalem Zasłużony Kulturze „Gloria Artis”.

The Orchestra dates its origin to 1915: the first concert of the Łódź Symphony Orchestra. The Orchestra was the second permanent symphonic ensemble in the Russian Partition. During over a century of its history, the Łódź musicians have performed under the baton of such renowned conductors as Hermann Abendroth, Henryk Czyż, Grzegorz Fitelberg, Paweł Klecki, Serge Koussevitzky, Andrzej Markowski, Emil Młynarski, and Bohdan Wodiczko. The ensemble has performed with many famous soloists, including Arthur Rubinstein, David and Igor Oistrakh, Sviatoslav Richter, Mstislav Rostropovich, Grażyna Bacewicz, Witold Małcużyński, Henryk Szeryng, Wanda Wiłkomirska, Krystian Zimerman, Lang Lang, Elīna Garanča, Elżbieta Chojnacka, Aleksandra Kurzak, and Mariusz Kwiecień. The Łódź ensemble performed many Polish premieres of outstanding pieces, including Arthur Honegger's *King David* oratorio and Witold Lutosławski's *Symphony No. 3* as well as many world premieres of Krzysztof Penderecki, Paweł Mykietyn, and Andrzej Kwieciński. The ensemble's considerable oeuvre includes recordings on Polish and foreign labels. The Orchestra performed in many European countries, from Italy to Scandinavia, received the Fryderyk Award, and was also awarded the Gloria Artis gold Medal for Merit to Culture.

filharmonia.lodz.pl



Orkiestra Filharmonii Łódzkiej im. Artura Rubinsteina

Arthur Rubinstein Philharmonic Orchestra



Ludwig van Beethoven

Uwertura *Coriolan* op. 62

Uwertura do tragedii H.J. Collina w godnej sobie interpretacji wywiera wrażenie głębokie, nawet poruszające. Rzecz nie jest jednak ani jednoznaczna, ani oczywista. *Coriolan* należy do Beethovena utworów kontrowersyjnych. Miewał i miewa entuzjastycznych zwolenników, lecz w historii jego oddziaływania nie brak też było krytyków i to znaczących.

Rzymskiego bohatera, obrońcę miasta przed barbarzyńcami spotyka krańcowa niewdzięczność: w wyniku intryg zostaje skazany na banicję. By pomóc krzywdę sprzęga się z wrogami ojczyzny i tylko łzy żony i matki odwodzą go od zemsty. Ginie. U Szekspira – z rąk zdradzonych barbarzyńców, u Collina, który ponownie wątek tragicznego bohatera wzięł na warsztat – z ręki własnej, w wyniku wyrzutów sumienia.

Heinrich Joseph von Collin, rówieśnik i dobry znajomy Beethovena pisze tragedię o Coriolanie w roku 1802 i tegoż roku wystawia w Teatrze Dworskim. Dla wprowadzenia w nastrój wykorzystuje fragmenty Mozartowskiego *Idomenea*, grane między scenami dramatu. *Coriolan* Collina podbija Wiedeń; również Beethovena, w którego psychice odezwał się rezonans dla antycznego bohatera. W roku 1807 komponuje dla *Coriolana* uwerturę jako własną interpretację tragedii. Collin w kwietniu tego samego roku włącza ją w przedstawienie.

- *Allegro con brio*. Akordy uderzane z najwyższą siłą padają w ciszę, przedzielane pauzami. Muzyka wprowadza *in medias res*, w konflikt, któremu sama nie wróży szczęśliwego rozwiązania. Smyczki poddają temat główny, rosnący od ciszy do grzmotu, surowy, suchy, ascetyczny. Interpretatorzy słyszą w nim uosobienie Coriolana, jego hardej, gwałtownej, nie panującej nad sobą natury. W drugim z tematów, śpiewnym i płynnym, niesionym przez skrzypce i zespół instrumentów dętych znajdują wyraz uczuć reprezentujących drugą stronę wewnętrznego konfliktu, tę która przeważy, lecz doprowadzi do śmierci bohatera.

Przebieg uwertury, jej muzyczną narrację można rozpatrywać z punktu widzenia formy sonatowego *allegro*. I będzie to *allegro* dziwne, pozbawione samoistnie muzycznej logiki. Można również spojrzeć na nią jak na wyrażoną dźwiękiem sekwencję zdarzeń, a jeszcze bardziej – przeżyć „podmiotu lirycznego” utworu – od zaistnienia konfliktu sumienia do owego konfliktu tragicznego rozwiązania. I wówczas „niedokończone” zakończenie *Coriolana* zyska swój sens. Uwertura kończy się przerwaniem tematu przez powrót akordów złowróbnego memento. Wygasa wśród urywanych fraz i suchego brzmienia *pizzicat*.

Sądono, że Beethoven uwertury nie dokończył; usiłowano nawet dokończyć zakończenie „godne” Beethovenowskiego stylu. Takie znakomitości jak Aleksander W Thayer, główny biografista kompozytora czy Hugo Riemann, słynny teoretyk, zaliczyli *Coriolana* do utworów nieudanych: pisząc uwerturę twórca *Eroiki* dysponował już przecież znakomitą, wielobarwną techniką orkiestracyjną, której w *Coriolanie* ani śladu. Wagner ujrzał wprawdzie w utworze poemat symfoniczny *avant la lettre*, lecz miał to nieszczęście, iż zinterpretował go mając przed sobą tragedię Szekspira, a nie Collina. Tylko ci, którzy sens utworu znajdowali w jego niepowtarzalnej ekspresji, wymagający koncentracji „środków ubogich” byli w stanie zrozumieć i odczuć intencje twórcy.

Mieczysław Tomaszewski

Max Bruch

I Koncert skrzypcowy g-moll op. 26

Istnieją podobno „kompozytorzy jednego utworu”. Tacy, którym – w opinii krytyków i melomanów – raz jeden tylko udało się napisać coś dobrego. Mówi się tak i o Bruchu. Ale w rzeczywistości twórców takich nie ma. A już na pewno Max Bruch do nich nie należał.

Pochodził z Kolonii, jego matka była śpiewaczką, ojciec – adwokatem i wiceprezesem policji miejskiej. Rodzice zadbali o rozwój jego wcześniej objawionego talentu muzycznego, o którym zapewnił ich słynny pianista Ignaz Moscheles. Zarówno on, jak i pierwszy nauczyciel Brucha – Ferdinand Hiller, sławny niegdyś kompozytor, dyrygent i pianista – należeli do kręgu bliskiego Mendelssohnowi. Na Brucha nie padł jednak nigdy blask sławy żadnego z wielkich muzyków tamtych czasów. Pozostawał raczej w ich cieniu, pędząc stateczny żywot wraz z żoną, śpiewaczką Klarą Tuczek. Zadawała się posadami dyrygenta w tradycyjnych, prowincjonalnych ośrodkach – w Mannheimie, Koblencji, czy Sonderhausen. Prowadził też orkiestry w Berlinie i w Liverpoolu, lecz nie czuł się tam szczęśliwy. Wolał co roku przyjeżdżać do Bergisch Gladbach pod Kolonią, gdzie mógł w spokoju komponować, ciesząc się wsparciem i przyjaźnią Marii Zanders, właścicielki wielkiej papierni, i gdzie dziś stoi wspólny pomnik obojga. Lecz nie ma w tym żadnej romantycznej historii. Ukoronowaniem jego kariery było stanowisko profesora mistrzowskiej klasy kompozycji w Königliche Akademie der Künste w Berlinie, które piastował przez 20 lat do roku 1910. Jego uczniem od 1900 roku był tu Feliks Nowowiejski, a przez krótki czas także Ottorino Respighi. Jako kompozytor był znany i ceniony. Swą *I Symfonię* dedykował Brahmsowi, który odpowiedział wzruszającym listem. Piękną *III Symfonię* napisał w Liverpoolu na zamówienie Waltera Damroscha i New York Symphony Society. Pisał także opery, ciesząc się uznaniem oratoria (zwłaszcza *Sceny z Odysei* – największy jego sukces), utwory kameralne z pozostającymi w repertuarze pedagogicznym *Acht Stücke* na altówkę, klarnet i fortepian, ale szczególną pozycję w twórczości Brucha zajmuje 16 dzieł koncertujących, z których najbardziej znane są trzy koncerty i *Fantazja szkocka* na skrzypce i orkiestrę, *Kol Nidrei* na wiolonczelę i orkiestrę, *Koncert* na klarnet, altówkę i orkiestrę oraz *Koncert* na 2 fortepiany i orkiestrę – dwa ostatnie napisane przez ponad 70-letniego już twórcę. Tworzył do końca życia, nie zmieniając ani na jotę swego romantycznego stylu z lat młodości. Ale mimo to jego utwory, choć niekiedy wręcz anachroniczne, jak *Oktet* na smyczki z 1920 roku, przeżywają dziś renesans, są bowiem idealnie wyważone i bezpośrednie w wyrazie, instrumentowane ze smakiem, a do tego odznaczają się nieskomplikowaną, pełnobrzmiącą harmonią, co sprawia, że – jak pisze Ludomira Stawowy w *Encyklopedii Muzycznej PWM* – w muzyce tej „nabiera wagi każda zmiana chromatyczna, każda alteracja”. Największym atutem utworów Brucha jest jednak ich melodyka, bardzo śpiewna, nakreślona pewną ręką, przy tym z dbałością o szczegóły i elegancję. Niejednokrotnie przejawia się w niej inspiracja muzyką żydowską, szkocką, skandynawską, rosyjską, a także chorałem protestanckim.

Wiele z tych cech możemy dostrzec w *I Koncercie skrzypcowym g-moll op. 26*, ukończonym w roku 1866 i wkrótce potem wykonanym przez skrzypka Otto von Königslova w Koblencji pod dyktando kompozytora. Utworem zainteresował się sławny już wówczas Joseph Joachim, który zasugerował Bruchowi dokonanie pewnych korekt, a następnie wykonał zrewidowany *Koncert* 7 stycznia 1867 roku w Bremie. Od tej pory dzieło cieszy się olbrzymią popularnością i nie schodzi z estrad koncertowych.

Ma ono 3 części i nawiązuje do nowego, rozwijanego od czasów Webera i Mendelssohna „kompaktowego” modelu koncertu instrumentalnego, w którym nie ma miejsca ani na szerokie orkiestrowe ekspozycje, ani na skrupulatne, symfoniczne rozwinięcia, ani tym bardziej na długie, wirtuozowskie kadencje solowe. W modelu tym dominuje zwięzłość, oszczędność, a nawet skrótowość, oraz dążenie do wyeliminowania przerw między częściami, które niekiedy niemal zachodzą na siebie. W *Koncercie* Brucha dwa pierwsze ogniwa połączone są ze sobą *attacca*.

• Część I, *Allegro moderato*, C, g-moll, określił kompozytor jako *Vorspiel*, co bywa tłumaczone jako *Preludium*, ale termin ten w muzyce niemieckiej XIX w. dotyczy też instrumentalnych wstępów do oper i oratoriów. Tu jednak ów *Vorspiel* jest samodzielnym ogniwem w formie sonatowej, poprzedzonej inwokacją w postaci trzech, brzmiących jak nawoływanie, wystąpień orkiestry, przedzielonych recytatywnymi figuracjami solowych skrzypiec. Ten prosty, ale sugestywny początek, strukturalnie

przypominający pierwsze takty *V Koncertu fortepianowego* Beethovena, nadaje całej części nastrój nostalgii, który obydwaj tematy *Allegra* ożywiają, ale nie są w stanie przełamać. Partia skrzypiec solowych jest efektowna, ale nie „najeżona” ostentacyjnie trudnościami technicznymi – wpisuje się w melodyjną z gruntu naturę przebiegu utworu. Orkiestra rzadko wychodzi na plan pierwszy, nie współzawodniczy z instrumentem solowym, ale tworzy coś więcej niż tło, rodzaj jakby „czujnego towarzyszenia”.

- Część II – *Adagio*, 3/8, Es-dur – do której prowadzi cichnąca koda poprzedniego ogniwa, podtrzymuje ten fakturalny układ, w którym prym wiedzie partia solowa, ale odznacza się jeszcze większą śpiewnością. Oparta jest na jednym właściwie temacie, złożonym z dwóch różnych myśli melodycznych, lecz pozostających w tej samej, wysoce lirycznej sferze ekspresji. Formę utworu można przedstawić jako AB – A1B1 – A2B2, przy czym środkowa para myśli stanowi kulminację wyrazową i dynamiczną, ostatnia natomiast stanowi zakończenie ogniwa. Rodzaj inwencji melodycznej Brucha sprawia, że utwór zbliża się do granic sentymentalizmu, nigdy ich jednak nie przekraczając, a przeciwnie – pozostawiając wrażenie równowagi i szlachetności.

- Część III – *Finale. Allegro energico*, alla breve, G-dur – ujęta jest w formę skrótowo potraktowanego allegro sonatowego, w którym przetworzenie stanowi zarazem początek reprzyzy. W pamięć zapada wielce plastyczny, śmiały temat główny, przypominający temat finału późniejszego o dekadę *Koncertu skrzypcowego* Brahmsa. Temat drugi, wprowadzony szerokim gestem przez orkiestrę (czasem zbyt ciężko wykonywany), ukazuje swoją liryczną stronę gdy podejmą go skrzypce. Ich rola w finale jest wiodąca, a faktura znacznie bardziej niż dotąd wirtuozowska, lecz orkiestra nie pozostaje daleko w tyle i swoją aktywnością sprawia, że tytułowe określenie „energico” nabiera szczególnej mocy. Tuż przed końcem następuje stopniowe zagęszczenie narracji (*stringendo poco a poco*), a wreszcie *Presto*, z wielkim, ale nie przesadzonym efektem zamykające utwór.

Joseph Joachim uznał *Koncert g-moll* Brucha za jeden z czterech najważniejszych koncertów skrzypcowych w muzyce niemieckiej obok dzieł Beethovena, Mendelssohna i Brahmsa. Samego Brucha złościła trochę niezwykła popularność dzieła. Uważał, że napisał wiele innych kompozycji równie dobrych, a może nawet lepszych, które nie budzą takiego zainteresowania. Wygląda na to, że nie tyle Bruch był „kompozytorem jednego utworu”, ile że raczej my znamy dobrze tylko jeden jego utwór...

Maciej Negrey

Einojuhani Rautavaara *VII Symfonia „Angel of Light”*

Kiedy w 1955 roku Jean Sibelius obchodził swoje 90. urodziny Olga i Siergiej Kusewiczcy ufundowali mu nagrodę, którą sędziwy mistrz zdecydował się przekazać na stypendium dla młodego, obiecującego fińskiego kompozytora. Wybór padł na 27-letniego Einojuhani Rautavaarę, który rok wcześniej otrzymał prestiżową nagrodę za *Requiem in Our Time* na zespół instrumentów dętych i perkusję na konkursie kompozytorskim The Thor Johnson Contest w USA. Dzięki stypendium Sibeliusa Rautavaara wyjechał w latach 1955-56 do Stanów Zjednoczonych, gdzie studiował kompozycję w Juilliard School of Music oraz uczestniczył w kursach w Tanglewood. Swoją drogę twórczą rozpoczął od neoklasycyzmu by przejść przez okres poszukiwań dodekafonicznych, neoromantycznych, do własnego postromantycznego języka muzycznego opartego na swobodnych regułach dwunastodźwiękowych i predylekcji do stosowania centrów tonalnych.

Angel Trilogy (Trylogia anielska) to seria trzech kompozycji zamówionych przez Fińską Orkiestrę Radiową w latach 70. XX wieku, które miały złożyć się na konwencjonalny program wieczoru filharmonicznego. W 1978 roku Rautavaara ukończył uwerturę *Angels and Visitations*, w 1980 roku powstał Koncert kontrabasowy *Angel of Dusk*, a w 1985 roku napisał Piątą Symfonię, którą zastąpił dziewięć lat później Siódmą Symfonią *Angel of Light*. Początkowo *VII Symfonia* nie miała wieńczyć *Angel Trilogy*. Została zamówiona przez Orkiestrę Symfoniczną Bloomington z okazji jej 25. rocznicy powstania. Pierwsza wersja nosiła tytuł *Bloomington Symphony* i pod tą nazwą została prawykonana w Bloomington 23 kwietnia 1995 roku. Po pierwszym wykonaniu kompozytor zmienił tytuł na *Angel of Light*, co wyraził w następujących

słowach: „Oryginalnie komponując *VII Symfonię* miałem w głowie anielski tytuł, ale usunąłem go z powodu rosnącej popularności aniołów pojawiających się w co drugiej witrynie sklepowej”. W 1996 roku fińska firma fonograficzna Ondine zdecydowała się na szeroką międzynarodową promocję nagrania *VII Symfonii* (Helsinkińska Orkiestra Filharmoniczna pod batutą Leifa Segerstama), które następnie otrzymało dwie prestiżowe nagrody Cannes Classical Award (1996) oraz ABC Classic Fm Award (1997). Sukces komercyjny *VII Symfonii* sprawił, że od tamtej pory Rautavaara jest najsłynniejszym fińskim kompozytorem po Jeanie Sibeliusie.

Wyrastająca z klasyczo-romantycznej tradycji symfonicznej *VII Symfonia „Angel of Light”* jest złożona z czterech części: I - swobodnej formy sonatowej bez przetworzenia, II – scherza, III – wolnej ABA, IV – energetycznego finału. Tradycyjne podejście do formy u Rautavaara może być zauważalne już w *III Symfonii* (skomponowanej w duchu brucknerowskim w 1961 roku, antycypującej estetykę *II Symfonii* Krzysztofa Pendereckiego o 18 lat) oraz w późniejszej *VIII Symfonii* (1999). *VII Symfonia* napisana jest w swobodnej technice dodekafonicznej, w której serie dwunastodźwiękowe są złożone z interwałów tercji, a nawet samych trójdźwięków, dzięki czemu może przypominać kompozycję tonalną. Dzieło jest pełne intertekstualnych odniesień, gdyż każda z części oparta jest na muzycznym materiale, który był skomponowany w czasie powstania tego utworu, ale w innym kontekście: *Canto IV* (1992), *Die erste Elegie* (1993), „*Fragmentos de Agonia*” z *Cancion de nuestro tiempo* (1993), *Notturmo* (1993). Rautavaara czerpał z materiału tych kompozycji, ponieważ są one oparte na podobnych seriach dodekafonicznych.

Główna seria *VII Symfonii*, nazwana przez mnie serią „anielską”, składa się z czterech trójdźwięków: d, C, as, Fis i pochodzi z dzieła chóralnego *Die erste Elegie*, napisanego do tekstu *Pierwszej Elegii Duinejskiej* Rainera Marii Rilkego, dzieła poetyckiego bardzo ważnego dla zrozumienia przesłania wszystkich kompozycji anielskich Rautavaary. „Straszliwy jest każdy anioł” pisze Rilke, a Hans Georg Gadamer tłumaczy figurę rilkowskiego anioła jako symbol duchowej doskonałości: „Anioł reprezentuje zatem wyższą możliwość ludzkiego serca – możliwość, wobec której ludzkie serce zawodzi, nie potrafi jej sprostać”. Dla fińskiego kompozytora anioły Rilkego nie są bajkowymi, słodkimi postaciami, ale przerażającymi istotami, które uświadamiają człowiekowi o istnieniu innej, transcendentnej rzeczywistości. Obok serii „anielskiej” podstawowym materiałem wykorzystanym w *VII Symfonii* jest temat złożony z dźwięków B-G-Es-H-C-H-E-Es-A, które są zaczerpnięte z nazwy: (B)LOOMIN(G)TON (S)YMP(H)ONY OR(C)(H)(E)(S)TR(A) i stanowią muzyczny symbol orkiestry.

W części I (*Tranquillo*) temat Bloomington pojawia się zaraz na początku w partii dzwonek oraz wibrafonu, ale jest ukryty dzięki rozdzieleniu pauzami. Brzmiące dźwięki metalofonów na tle ciemnych smyczków tworzą jasne punkty, które można przyrównać do gwiazd błyszczących na tle ciemnego nieba. Ten mistyczny nastrój będzie charakterystyczny dla całej I części symfonii. Trójdźwiękowa seria anielska oraz temat Bloomington mają decydujący wpływ na rozwój formy I części. Warto zauważyć, że ostatni akord g-moll stanowi interesujący przykład kolorystycznego rozświetlenia i jednocześnie antycypuje zakończenie całej symfonii.

Część II (*Molto allegro*) z nieustającym ruchem i krótkimi ironicznymi motywami przypomina scherza z symfonii Dymitra Szostakowicza. Motywy są wykonywane przez różne instrumenty w parach – zawsze w odległości małej sekundy – i wzbogacone o efekty sonorystyczne. W przeciwieństwie do tradycyjnych scherz, utrzymanych zazwyczaj w formie ABA, Rautavaara używa pięciu niepowtarzających się sekcji, które traktuje w sposób wariacyjny. Warstwa harmoniczna ponownie opiera się na transpozycji trójdźwiękowej serii anielskiej, a temat Bloomington jest wielokrotnie przetwarzany. Ostatnia sekcja przynosi gwałtowne wyładowania, po których scherzo przechodzi *attacca* w najbardziej niezwykłą brzmieniowo część symfonii *Angel of Light*, zatytułowaną *Come un sogno* (jak sen). Tym razem seria „anielska” jest użyta w harmonizacji akordowej, tworząc długą kantylenową linię powierzoną wysokim smyczkom, która wydaje się unosić w powietrzu jak mgła skąpana w słońcu. Słuchacz traci poczucie czasu, kontempluje beczasowość. Jedynie środkowy odcinek wprowadza na chwilę kontrast szybszym tempem i powrotem materiału z części poprzedniej. Po krótkiej kulminacji powraca kantylenowa linia opleciona tym razem ornamentami kłarnetów. „Sen” wieńczy melodyjny temat rogu swobodnie oparty na temacie Bloomington.

Finał *Pesante, cantabile* rozpoczyna się od chorału, po którym następuje pierwsza sekcja oparta na wariacjach tematu Bloomington w różnych instrumentach. Sekcja druga wprowadza materiał wcześniejszego utworu Rautavaary *Canto IV* i jest doskonałym przykładem, w jaki sposób kompozytor łączy nowy materiał muzyczny z uprzednio skomponowanym – seria *Canto IV* również składa się z czterech trójdźwięków podobnie jak seria „anielska”. Lakoniczny finał symfonii jest oparty na dwóch akordach E-dur oraz B–dur na których tle wybrzmiewa temat Bloomington, po czym muzyka rozplywa się w mistycznym świetle wysoko brzmiących smyczków.

Szukając tytułowego *Angel of Light* (Anioła światła) należy wspomnieć o występowaniu ciemnych i jasnych efektów kolorystycznych i charakterystycznego schematu tonalnego. Symfonia rozpoczyna się od d-moll, tradycyjnie związanego ze śmiercią i prowadzi do finalnego jasnego E-dur. Tym samym Rautavaara kontynuuje klasyczną tradycję przechodzenia od ciemności do jasności znaną m.in. ze wstępu do *Stworzenia świata* Haydna oraz *IX Symfonii* Beethovena. Mało znana w Polsce *VII Symfonia „Angel of Light”* jest przykładem pełnego rozmachu postromantycznego dzieła symfonicznego, mistrzowskiego operowania orkiestrą oraz związków z metafizyczną poezją Rainera Marii Rilkego.

Wojciech Stępień

Fotograficy / Photographs: Jerzy Maciej Koba, Peter Rigaud, Ireneusz Skąpski,

Archiwum Stowarzyszenia im. LvB / LvB Association archives.

© 2022, Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena / Ludwig van Beethoven Association

