



13.04

2022

Środa, 13 kwietnia, 19.30 | Wednesday, 13 April, 7:30 pm
Filharmonia Narodowa – Sala Koncertowa | Warsaw Philharmonic – Concert Hall

Richard Strauss (1864–1949)

Śmierć i wyzwolenie, poemat symfoniczny op. 24
Death and Transfiguration, Symphonic Poem, Op. 24

Przerwa | Intermission

Krzysztof Penderecki (1933–2020)

Lacrimosa

z Polskiego Requiem | from *A Polish Requiem*

Karol Szymanowski (1882–1937)

Stabat Mater op. | Op. 53

1. *Stała Matka bolejąca*
2. *I któż widział tak cierpiącą*
3. *O Matko Źródło Wszechmiłości*
4. *Spraw niech płaczą z Tobą razem*
5. *Panno słodka racz mozołem*
6. *Chrystus niech mi będzie grodem*

Iwona Hossa – sopran | soprano

Wanda Franek – alt | alto

Stanislav Kuflyuk – baryton | baritone

Chór Opery i Filharmonii Podlaskiej

Podlasie Opera and Philharmonic Choir

Violetta Bielecka – kierownik artystyczny chóru | artistic director of the choir

Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie

Polish Radio Orchestra in Warsaw

Michał Klauza – dyrygent | conductor

VIVA! **VIVA!**
25^{lat}



Michał Klauza

Michał Klauza

Dyrektor Artystyczny Orkiestry Polskiego Radia w Warszawie. Wcześniej pełnił funkcję kierownika muzycznego Opery i Filharmonii Podlaskiej (2013–2015), drugiego dyrygenta Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach (2009–2015), dyrygenta i zastępcy dyrektora muzycznego Welsh National Opera (2004–2008), dyrygenta Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie (1998–2003), gdzie w 2019 roku przygotował i poprowadził premierę opery *Billy Budd* Brittena. Od 2016 do lutego 2022 roku był gościnnym dyrygentem Teatru Bolszoi w Moskwie, gdzie przygotował i poprowadził premiery *Don Pasquale* Donizettiego oraz *Idioty* Weinberga.

Współpracował z licznymi orkiestrami w kraju i za granicą, m.in. z Orkiestrą Filharmonii Narodowej, Sinfonią Varsovią, Orchestre National du Capitole de Toulouse, Państwową Orkiestrą Symfoniczną Federacji Rosyjskiej i Filharmonią Moskiewską, Operą Bałtycką, Operą Nova w Bydgoszczy, Teatrem Wielkim w Poznaniu, Royal Opera House w Londynie.

W swoim dorobku fonograficznym posiada m.in. pierwsze studyjne nagranie operetki *Loteria na mężów* Karola Szymanowskiego i jego operę *Hagith* (nagroda Fryderyk 2019) oraz wiele innych nagrań wydanych m.in. przez Polskie Radio. Od 2021 roku prowadzi klasę dyrygentury na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie.

The Artistic Director of the Polish Radio Orchestra in Warsaw. Previously, he was the music director of the Podlasie Opera and Philharmonic (2013–15), the second conductor of the Polish National Radio Symphony Orchestra in Katowice (2009–15), conductor and deputy music director of the Welsh National Opera (2004–08) and conductor of the Teatr Wielki – Polish National Opera in Warsaw (1998–2003), where he prepared and conducted the premiere of Benjamin Britten's opera *Billy Budd* in 2019. From 2016 to February 2022, he was the visiting conductor of the Bolshoi Theatre in Moscow, where he prepared and conducted the premieres of Donizetti's *Don Pasquale* and Weinberg's *Idiot*. Michał Klauza has cooperated with numerous orchestras in Poland and abroad, notably the Warsaw Philharmonic Orchestra, Sinfonia Varsovia, Orchestre National du Capitole de Toulouse, State Symphony Orchestra of the Russian Federation and the Moscow Philharmonic, the Baltic Opera, the Opera Nova in Bydgoszcz, the Wielki Theatre in Poznań, and the Royal Opera House in London.

Among his recordings, Klauza boasts the first studio recording of Karol Szymanowski's operetta *Lottery for Husbands* and opera *Hagith* (for which he won a Fryderyk in 2019), as well as many other recordings released by the Polish Radio.

Since 2021 he has taught the class of conducting at the Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw.

Iwona Hossa

Zaliczana do czołowych sopranistek swojego pokolenia, artystka ceniona jest przede wszystkim za precyzję i techniczne możliwości wszechstronnego głosu oraz za urzekającą barwę brzmienia.

Ukończyła z wyróżnieniem Wydział Wokalno-Aktorski Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu. Współpracuje z wieloma teatrami operowymi i orkiestrami symfonicznymi w Polsce i za granicą. Jest laureatką Grand Prix i Złotego Medalu w Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Marii Callas w Atenach. Jest artystką wszechstronną, w jej bogatym repertuarze znajdują się dzieła od muzyki dawnej po najnowszą. Występowała pod batutą takich dyrygentów, jak David Lloyd-Jones, David Agler, Maurizio Benini, Charles Dutoit, Gustavo Dudamel, Kazimierz Kord, Jan Krenz, Jacek Kaspszyk, Jerzy Maksymiuk, John Neschling, Krzysztof Penderecki, Jerzy Semkow, Antoni Wit. Nagrała 27 płyt CD i DVD, głównie z muzyką polską. Większość z nich otrzymała prestiżowe nagrody, jak choćby International Classical Music Awards w kategorii Muzyki Współczesnej czy Orphée d'Or, a także nominacje do Fryderyków czy Grammy Awards. Iwona Hossa przez prawie dwie dekady współpracowała z prof. Krzysztofem Pendereckim i posiada w swym repertuarze wszystkie dzieła wokally-instrumentalne kompozytora. Dokonała wielu prawykonań utworów polskiej muzyki współczesnej, m.in. Krzysztofa Pendereckiego, Wojciecha Kilara, Jerzego Maksymiuka. Jest pedagogiem i managerem kultury. Odznaczona m. in. medalem Zasłużony Kulturze *Gloria Artis* oraz srebrnym Krzyżem Zasługi.

Is one of the leading sopranos of her generation. Her particular domains are the precision and technical capacity of her exceptionally versatile voice, and her charming tone.

A graduate with distinction from the Faculty of Opera and Voice of the Academy of Music in Poznań, she works with many opera theatres and symphony orchestras in Poland and abroad. Winner of the Grand Prix and the Gold Medal at the Maria Callas International Vocal Competition in Athens, she is an artist of many talents, with a repertoire ranging from the works of early music to the latest compositions. She has performed under the baton of David Lloyd-Jones, David Agler, Maurizio Benini, Charles Dutoit, Gustavo Dudamel, Kazimierz Kord, Jan Krenz, Jacek Kaspszyk, Jerzy Maksymiuk, John Neschling, Krzysztof Penderecki, Jerzy Semkow, and Antoni Wit. Iwona Hossa has recorded 27 CDs and DVDs, most of the number with Polish music, and many winning prestigious awards, such as the International Classical Music Awards in the Contemporary Music category and the Orphée d'Or, and nominations to the Fryderyk Awards and the Grammy Awards.

For almost two decades Iwona Hossa worked with Professor Krzysztof Penderecki, and her repertoire includes all his vocal-instrumental works. She has also sung numerous world premieres of Polish contemporary music, including works of Krzysztof Penderecki, Wojciech Kilar, and Jerzy Maksymiuk. Hossa is a teacher and culture manager, and her notable services earned her among others the *Gloria Artis* Medal for Merit to Culture and the silver Cross of Merit.





Wanda Franek

Alt. Ukończyła Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie Jadwigi Rappé (2010). Jest laureatką pierwszej nagrody Konkursu Wokalnego im. Ludomira Różyckiego w Gliwicach oraz trzeciej nagrody w Konkursie Wokalnym w Dusznikach-Zdroju. W latach 2013–2015 była adeptką Akademii Operowej przy Teatrze Wielkim – Operze Narodowej. Od tej pory współpracuje ze sceną narodową (*Cud albo Krakowiaki i górale* Stefaniego, *Straszny dwór* Moniuszki, *Eros i Psyche* Różyckiego). W 2017 roku wykonała po raz pierwszy partię Quickly w *Falstaffie* Verdiego w Royal Liverpool Philharmonic u boku Sir Bryna Terfela. Współpracuje z Operą na Zamku w Szczecinie (*Carmen*, *Madama Butterfly*), Operą Bałtycką w Gdańsku (*Thaïs*, *Kandyd*), Operą Krakowską (*Mefistofeles*, *Anna Bolena*, *Beata Moniuszki*, *Wanda* Wnuk-Nazarowej), Warszawską Operą Kameralną (*Apollo i Hiacynt*, *Wesele Figara*, *Giovedì Grasso*, *Campanello di Notte*). W 2019 roku otrzymała statuetkę Fryderyka za najlepszy album z muzyką kameralną za *Stabat Mater* Pergolesiego i *Luctus Mariae* Łukaszewskiego oraz wystąpiła w nagraniu *Beaty Moniuszki* (DUX), a także *Pieśni vol.4, Ballady Moniuszki* z pianistką Jolantą Pszczółkowską-Pawlik (wyd. Pawlik Relations), które otrzymało wyróżnienie magazynu „Hi-Fi i Muzyka” (Płyta Roku 2019).

Alto. Franek has graduated from the Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw, in the class of Jadwiga Rappé (2010). She is the winner of the 1st Prize of the Ludomir Różycki Vocal Competition in Gliwice, and of the 3rd Prize at the Vocal Competition in Duszniki-Zdrój. In 2013–15 she was a member of the Opera Academy – Young Talents Development Programme at the Teatr Wielki – Polish National Opera in Warsaw. Since then, she has worked with the national stage (Stefani's *A Miracle, or Cracovians and Highlanders*, Moniuszko's *The Haunted Manor*, Różycki's *Eros and Psyche*). In 2017 she debuted as Mistress Quickly in Verdi's *Falstaff* at the Royal Liverpool Philharmonic, accompanied by Sir Bryn Terfel. Franek also collaborates with the Castle Opera in Szczecin (*Carmen*, *Madama Butterfly*), the Baltic Opera in Gdańsk (*Thaïs*, *Candide*), the Kraków Opera (*Mefistofele*, *Anna Bolena*, Moniuszko's *Beata*, Wnuk-Nazarowa's *Wanda*), the Warsaw Chamber Opera (*Apollo et Hyacinthus*, *The Marriage of Figaro*, *Il giovedì grasso*, *Il campanello di notte*). In 2017 she received the Fryderyk Award for the best chamber music album for Pergolesi's *Stabat Mater* and Łukaszewski's *Luctus Mariae*. She also performed on the recording of Moniuszko's *Beata* (DUX), and Moniuszko's *Songs vol. 4, Ballads* with the pianist Jolanta Pszczółkowska-Pawlik (on Pawlik Relations label) – an album which earned Album of the Year 2019 distinction from *Hi-Fi i Muzyka* magazine.

Stanisław Kuflyuk

Baryton. Urodził się w Iwano-Frankowsku (Stanisławów) na Ukrainie i tam ukończył wydział wokalny na Akademii Sztuki. Jest zdobywcą Grand Prix w konkursie wokalistyki „Sztuka XXI wieku” w Lempäälä w Finlandii (2006), III Nagrody w Międzynarodowym Konkursie Sztuki Wokalnej im. Ady Sari w Nowym Sączu (2011), Grand Prix i I nagrody Międzynarodowego Konkursu Wokalistyki Operowej im. A. Didura w Bytomiu (2012). Artysta współpracuje z najważniejszymi teatrami operowymi i filharmoniami w kraju i za granicą, gdzie śpiewa tytułowe partie w *Eugeniuszu Onieginie* i *Don Giovannim*, Miecznika w *Strasznym Dworze*, Janusza w *Halce*, Marcella w *Cyganerii*, Figara w *Cyruliku sewilskim*, Sir Forda w *Falstaffie*, Lorda Ashtona w *Lucji z Lammermoor*, Sharplessa w *Madama Butterfly*, Hrabiego Almavivę w *Weselu Figara*. Bierze udział w wielu festiwalach w kraju i na świecie, m.in. w Letnim Festiwalu Opery Krakowskiej, Bydgoskim Festiwalu Operowym, wrocławskim Festiwalu Oper Współczesnych czy Bregenzer Festspiele (2014). W 2015 roku solista rozpoczął współpracę z Teatrem Wielkim – Operą Narodową w Warszawie, gdzie wykonuje partię Miecznika / *Straszny dwór* Moniuszki, Oniegina, Germonta / *Traviata* i wiele innych. Występował na jednej scenie z Plácidem Domingo, którego zastąpił w roli Germonta. Następne kontrakty będzie realizował w Narodowej Operze w Estonii i w monachijskiej Staatsoper, gdzie będzie współpracował m.in. z Dmitrim Tcherniakovem i Vladimirem Yurovskym.

Baritone. Kuflyuk was born in Ivano-Frankivsk in Ukraine, where he graduated from the vocal studies at the Academy of Fine Arts. He won the Grand Prix of the International 21st Century Art Competition in Lempäälä in Finland (2006), the 3rd Prize at the Ada Sari International Competition of Vocal Artistry in Nowy Sącz (2011), and the Grand Prix and the 1st Prize at the International Adam Didur Opera Singers' Competition in Bytom (2012). The artist works with the most important opera theatres and philharmonics in Poland and abroad. He sang the title parts in *Eugene Onegin* and *Don Giovanni*, and his repertoire includes the role of Miecznik (The Sword Bearer) in *The Haunted Manor*, Janusz in *Halka*, Marcello in *La bohème*, Figaro in *The Barber of Seville*, Ford in *Falstaff*, Lord Ashton in *Lucia di Lammermoor*, Sharpless in *Madama Butterfly*, and Count Almaviva in *The Marriage of Figaro*. Kuflyuk participates in many festivals in Poland and worldwide, notably the Kraków Opera Summer Festival, the Bydgoszcz Opera Festival, the Festival of Contemporary Opera in Wrocław, and the Bregenzer Festspiele (2014). Since 2015 the artist has worked with the Teatr Wielki – Polish National Opera in Warsaw, where he sings the part of The Sword Bearer in Moniuszko's *The Haunted Manor*, Onegin, Germont in *La traviata*, and many more. He performed on one stage with Plácido Domingo, whom he substituted as Germont. His future engagements include appearances with the Estonian National Opera and the Bavarian State Opera in Munich, where he is going to sing with Dmitri Tcherniakov, Vladimir Yurovsky, and others.



Chór Opery i Filharmonii Podlaskiej | The Choir of the Podlasie Opera and Philharmonic

Chór Opery i Filharmonii Podlaskiej powstał w marcu 2006 roku. Dyrygentem i kierownikiem artystycznym zespołu od początku jego istnienia jest Violetta Bielecka. Repertuar Chóru obejmuje programy oratoryjne, operowe, największe dzieła muzyki sakralnej oraz utwory kompozytorów współczesnych, wykonywane we współpracy z wybitnymi polskimi i zagranicznymi orkiestrami. Zespół miał zaszczyt regularnie współpracować z Krzysztofem Pendereckim.

Chór OiFP prowadzi ożywioną działalność koncertową w kraju i za granicą. Uczestniczy w ważnych wydarzeniach muzycznych w Polsce, jest zapraszany na renomowane festiwale, m.in. Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena, Międzynarodowy Festiwal Wratislavia Cantans, Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, Międzynarodowy Festiwal Muzyki Sakralnej „Gaude Mater”, Festiwal Kultury Żydowskiej Warszawa Singera, Międzynarodowy Festiwal Muzyczny „Chopin i jego Europa”.

Chór OiFP dokonał wielu nagrań płytowych i radiowych. Kilkakrotnie został laureatem Nagrody Polskiego Przemysłu Fonograficznego „Fryderyk”. Za album z oratorium *Quo vadis* Feliksa Nowowiejskiego, nagrany wraz z Orkiestrą Filharmonii Poznańskiej pod dyktando Łukasza Borowicza, został laureatem prestiżowej nagrody International Classical Music Award 2018.

The Choir of the Podlasie Opera and Philharmonic was established in March 2006. From the beginning, its conductor and artistic director has been Violetta Bielecka. Their repertoire comprises oratorio, and opera programmes, the greatest works of sacred music, and contemporary compositions performed with eminent Polish and foreign orchestras. The choir had the honour to work regularly with Krzysztof Penderecki. The ensemble performs actively in Poland and abroad, participates in major musical events in Poland, and is invited to renowned festivals, notably the Ludwig van Beethoven Easter Festival, the Wratislavia Cantans International Festival, the Warsaw Autumn International Festival of Contemporary Music, the Gaude Mater Festival of Sacred Music, Singer's Warsaw Festival of Jewish Culture, and the Chopin and His Europe International Music Festival.

The Choir has performed numerous CD and radio recordings, for which it has been awarded multiple Fryderyk Prizes by the Polish Recording Industry. It also received the prestigious International Classical Music Award 2018 for Feliks Nowowiejski's *Quo vadis* recorded together with the Poznań Philharmonic Orchestra conducted by Łukasz Borowicz.

oifp.eu



Chór Opery i Filharmonii Podlaskiej
Podlasie Opera and Philharmonic Choir



Violetta Bielecka

Dyrygent i kierownik artystyczny Chóru Opery i Filharmonii Podlaskiej w Białymstoku. Studiowała dyrygenturę chóralną pod kierunkiem prof. Józefa Boka i Ryszarda Zimaka w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie (dyplom z wyróżnieniem). Jest profesorem zwyczajnym na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie na Wydziale Instrumentalno-Pedagogicznym w Białymstoku. Prowadzi bogatą działalność koncertową. W latach 1995–1997 była konsultantem wokalnym Chóru Operowego Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie. Do współpracy zaproszono ją ponownie w 2015 roku do przygotowania premiery opery *Straszny dwór* Moniuszki. W 2013 roku odebrała w Poznaniu Nagrodę im. J. Kurczewskiego za wybitne osiągnięcia w dziedzinie chóralistyki i propagowanie muzyki polskiej. Od grudnia 2020 roku pełni obowiązki Dyrektora Opery i Filharmonii Podlaskiej w Białymstoku.

Conductor and artistic director of the Podlasie Opera and Philharmonic Choir in Białystok. She studied choir conducting under Professor Józef Bok and Ryszard Zimak at the State Higher School of Music (diploma with distinction). She is Professor of the Fryderyk Chopin Music University in Warsaw, working at the Department of Instrumental and Educational Studies in Białystok, and actively performing on stage. In 1995–97 she was the vocal consultant for the Opera Choir of the Teatr Wielki – Polish National Opera in Warsaw, and in 2015 was again invited to cooperate on the preparation of the premiere of Moniuszko's *The Haunted Manor*. In 2013 she received the J. Kurczewski Award for eminent achievements in choir music and the promotion of Polish music. From December 2020, she is the director of the Podlasie Opera and Philharmonic in Białystok.

oifp.eu



Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie | Polish Radio Orchestra in Warsaw

W 1934 roku dyrekcja Polskiego Radia zdecydowała o powołaniu własnych chórów i zespołów muzycznych. Najważniejszym z nich stała się Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Warszawie stworzona przez Grzegorz Fitelberga.

Po pożodze wojennej Fitelberg reaktywował orkiestrę radiową w Katowicach. W Warszawie w 1945 roku dyrygent i skrzypek Stefan Rachoń stworzył orkiestrę radiową, którą prowadził przez trzydzieści lat. Orkiestra ta wykonywała głównie repertuar popularny i rozrywkowy. Kierujący nią w latach 1976–1980 Włodzimierz Kamirski konsekwentnie wprowadzał nowy repertuar, przekształcając zespół w orkiestrę symfoniczną. Jego pracę kontynuowali Jan Pruszek oraz Mieczysław Nowakowski. W latach działalności Tadeusza Strugały (1990–1993) zespół, jako Polska Orkiestra Radiowa, przeniósł się do nowej siedziby – Studia Koncertowego Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego. Później funkcję szefa artystycznego pełnili Wojciech Rajski (1993–2003) i Łukasz Borowicz (2007–2015). Od 2015 roku dyrektorem artystycznym orkiestry jest Michał Klauza. OPRW ma w swoim bogatym dorobku dyskopograficznym wiele nagrań z muzyką symfoniczną i operową, w tym wiele dzieł muzyki polskiej. Obecnie jest jedynym zespołem artystycznym w strukturze narodowego nadawcy radiowego – Polskiego Radia S.A.

In 1934 the management of the Polish Radio decided to set up its own choirs and ensembles. The most important of these was the Polish Radio Symphony Orchestra in Warsaw, created by Grzegorz Fitelberg.

After the turmoil of war, Fitelberg reactivated the orchestra in Katowice. In 1945 in Warsaw, Stefan Rachoń, a conductor and violinist, set up the Radio Orchestra and directed it for three decades. The orchestra mostly performed popular and entertainment repertoires. Its director in 1976–80, Włodzimierz Kamirski, consistently introduced a new repertoire, transforming the ensemble into a symphony orchestra. His work was continued by Jan Pruszek and Mieczysław Nowakowski.

Under Tadeusz Strugała (1990–93), the ensemble, now known as the Polish Radio Orchestra, moved to its new home – the Witold Lutosławski Concert Studio of Polish Radio. Later, the orchestra's artistic directors were Wojciech Rajski (1993–2003) and Łukasz Borowicz (2007–15). Since 2015 the post has been held by Michał Klauza.

The Polish Radio Orchestra in Warsaw has released many recordings of symphonic and operatic music, much by Polish composers. Currently, it is the only artistic ensemble in the structure of the Polish national broadcaster: Polskie Radio SA.



Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie

Polish Radio Orchestra in Warsaw

E RADIO



Richard Strauss

Śmierć i wyzwolenie / *Tod und Verklärung*, poemat symfoniczny op. 24

W swoich pierwszych dziełach młody Richard Strauss bliski był jeszcze estetyce romantyzmu klasycyzującego spod znaku Brahmsa, takie są choćby jego wczesne dwie symfonie – *d-moll* i *f-moll. Drugą*, po wykonaniu w Meiningen (1885), raczył życzliwie skrytykować sam Brahms, zaś Strauss uczciwą krytykę przyjął ze zrozumieniem. Jednak to właśnie w tym czasie, w Meiningen, za sprawą skrzypka tamtejszej orkiestry, Aleksandra Rittera, myśli Straussa kierować się już będą w stronę obozu „nowoniemieckiego” i muzyki Wagnera. Przebłyśki „nowego” pojawią się w fantazji symfonicznej *Z Italii* (1886) i poemacie *Macbeth* (1888), zaś pełne wyzwolenie przyniesie *Don Juan* (1889), dzięki któremu Strauss uznany zostanie za godnego następcę Liszta na gruncie poematu symfonicznego. Tego samego roku ukończy też kolejne dzieło, niezwiązane już z literackim źródłem – *Śmierć i wyzwolenie*. Odtąd nie gatunki autonomiczne – symfonia, sonata, koncert – stanowiąc będą fundament jego muzyki, lecz raczej zewnętrzna fabuła, anegdota jak w *Dylu Sowizdrzale*, *Don Kichocie*, *Życiu bohatera*... Romantyczne marzenie o syntezie sztuk przeistaczać się będzie jednak z czasem w realistyczne obrazowanie, zaś Strauss, „gorąca głowa”, zagalopuje się, twierdząc: „nadejdzie czas, gdy kompozytor potrafić będzie dźwiękami tak skomponować nakrycie do stołu, że słuchacz sam rozpozna, co jest nożem, a co widelcem”.

Strauss nie sformułował programu poematu *Śmierć i wyzwolenie*, a poprzedzający partyturę wiersz Rittera powstał *ex post*, zainspirowany muzyką. Kompozytor wspominał jednak, że „chciał przedstawić w dziele muzycznym godziny śmierci człowieka, który dążył był do najwyższych ideałów, więc pewnie artysty”, pisał też o kolejnych etapach narracji: *Drzemka chorego*, *Spokojne sny*, *Cierpienia*, *Dzieciństwo*, *Okres młodzieńczy*, *Nieosiągnięty ideał*, *Śmierć*, *Spełnienie*. Jeśli przeczytaliśmy – cóż, raczej nie uciekniemy już od doszukiwania się w muzyce owych momentów, nieraz muzyka bywa aż nazbyt sugestywna...

Lecz Strauss pozostawił też inny opis: „oto utwór, który rozpoczyna się w *c-moll*, a kończy w *C-dur*”. Pójdźmy raczej tym tropem: po „wyczekującej” introdukcji, dajmy się ponieść niezwyklemu dramatyzmowi ekspozycji..., zaś w reprzyzie przeżyjemy wizję „wyzwolenia, przemienienia świata”. Wszak ów temat wyzwolenia, który wylania się gdzieś w połowie poematu, to jeden z najważniejszych Straussowskich tematów: powróci w jego pożegnalnej, z 1948 roku pochodzącej pieśni *Im Abendrot* do wiersza Josepha von Eichendorffa, wraz ze słowami: *Jakże jesteśmy znużeni wędrówką – czyżby to była śmierć?*

Stanisław Kosz

Krzysztof Penderecki

Lacrimosa z *Polskiego Requiem* na sopran, chór i orkiestrę symfoniczną

Lacrimosa dies illa – *Dzień on szczere oplakanie*... tak w XVII-wiecznym tłumaczeniu Jana Białobockiego brzmi wers rozpoczynający dwie ostatnie strofy sekwencji *Dies irae*, stworzonej na przełomie XII i XIII wieku, a od Soboru Trydenckiego, czyli mniej więcej od 2. połowy wieku XVI, śpiewanej podczas mszy żałobnych w liturgii kościoła rzymskokatolickiego. Muzyczne opracowania tych mszy noszą zwykle gatunkową nazwę *requiem*, od słów początkowej modlitwy: *Requiem aeternam dona eis Domine* – *Wieczny odpoczynek racz im dać Panie*. Sama sekwencja *Dies irae*, przywołująca pełną grozy wizję sądu ostatecznego, wyrażająca strach przed potępieniem ale i nadzieję zbawienia, bywa na ogół ekspresyjną kulminacją *requiem*, a z uwagi na swą objętość i bogactwo obrazów, ujmowaną przez kompozytorów jako szereg głęboko zróżnicowanych, czasem odrębnych części, co czyni z niej istny kalejdoskop ogromnych emocji.

Lacrimosa wnosi do sekwencji ton lamentacji i jako taka wchodzi również w skład *requiem* Krzysztofa Pendereckiego – *Polskiego Requiem*. Jest jego częścią najstarszą, jego załącznikiem. Powstała w roku 1980, gdy wśród Polaków wezbrała fala buntu przeciw zależności od Związku Radzieckiego, narzuconej Polsce na odczytywanej jako zdrada Zachodu konferencji w Jałcie, i pod groźbą interwencji utrzymywanej wraz z niewydolnym ustrojem przez komunistyczną władzę. Nie był to pierwszy taki

zryw, lecz tym razem towarzyszyło mu niespotykane zjednoczenie społeczeństwa, dotąd rozmyślnie antagonizowanego, zjednoczenie, które zawierało się w jednym słowie – Solidarność. Słowo to, powszechnie wówczas kojarzone z Polską i w polskim brzmieniu podawane z ust do ust w całym wolnym świecie, spędzało sen z powiek tyranom i budziło nadzieję zniewolonych społeczeństw, póki za sprawą „cichych, ciemnych, małych ludzi” nie spowszedniało i nie utraciło swego wyjątkowego wymiaru. Ale to dla tej pierwszej, autentycznej Solidarności, na prośbę Lecha Wałęsy, który stał się jej przywódcą i symbolem, na uroczystość odsłonięcia pomnika Trzech Krzyży w Gdańsku, upamiętniającego ofiary wcześniejszego o 10 lat podobnego zrywu, napisał Penderecki swą *Lacrimosę*, swe ‘szczerze oplakanie’. Dał tym samym jasno do zrozumienia, po czyjej stoi stronie. Wykonanie 16 grudnia 1980, z udziałem Jadwigi Gadulanki, oraz Chóru i Orkiestry Polskiego Radia w Krakowie pod dyrekcją Antoniego Wita, stało się jednym z kulminacyjnych i pamiętnych momentów owego festiwalu wolności, któremu kres położył rok później stan wojenny na blisko 10 lat...

Lacrimosa Pendereckiego jest niedługim, bo trwającym tylko około 5 minut, ale za to niezwykle nasyconym emocjonalnie utworem, przejmująco smutnym, a zarazem nakreślonym wyrazistymi liniami i barwami. Penderecki, pracujący równolegle nad swą *II Symfonią*, w której po raz pierwszy tak otwarcie zbliżył się do późnoromantycznej tradycji, doskonale wiedział, że przeznaczone na tę szczególną okazję dzieło musi zostać napisane językiem zrozumiałym dla szerszej publiczności. Rysunek linii melodycznej partii sopranu pełen jest dramatycznych, ekspresyjnych, jakby znajomych gestów. Pośród nich wyróżnia się główny motyw f des c, który wydaje się sytuować punkt wyjścia w tonacji f-moll, zwłaszcza wobec rozpoczęcia utworu od silnie podkreślonej nuty f w niskich smyczkach. *Lacrimosa* brzmi więc tonalnie, ale rzeczywistych związków funkcyjnych tu prawie nie ma, za to o wiele ważniejsze jest samo wrażenie molowości. Molowe akordy, niekiedy intonowane w pełnobrzmiących zestawach blachy, następują tu jakby bez żadnych reguł, melodyka wciąż posługuje się małymi sektami, małymi tercjami i małymi sekundami, brzmienie zdominowane jest przez „mięsiste” barwy smyczków, podejmujących dyskurs kontrapunktyczny z sopranem, czasem dość bezpardonowy, jeśli idzie o współbrzmienia, i tylko w tle pojawiają się eteryczne kolory wprowadzane przez chór i perkusję. I gdy już zamilknie sopran, po kilku „luźno” postawionych akordach blachy, w obecności głównego motywu, to właśnie chór, początkowo na akordzie fis-moll, a później w jasnym Fis-dur intonuje ostatnie słowa: *Pie Iesu Domine, dona eis requiem*, co w tradycyjnym, polskim ujęciu wyklada się: *Dobry Jezu a nasz Panie, daj im wieczne spoczywanie*.

Lacrimosa – gdy powstawała – była jeszcze kompozycją osobną. Ale według słów samego twórcy, gdyby nie ona, to wielkie *Polskie Requiem*, w którym większość części poświęcona jest pamięci ofiar tragicznych wydarzeń, mających miejsce w nowszej historii Polski, być może wcale by nie powstało. Krzysztof Penderecki komponował je etapami przez okres stanu wojennego i później, niewiele sobie robiąc z faktu, że władzy nie w smak była dedykacja części *Libera me* pamięci ofiar mordu w Katyniu, o którym wówczas nie wolno było nawet wspominać. Częściowo skompletowane *Polskie Requiem* zostało wykonane w 1984 roku w Stuttgarcie pod dyrekcją Mścisława Rostropowicza. Ale dopiero w roku 1993 Penderecki uzupełnił dzieło o *Sanctus*, a w 2005 zamknął je dopisując końcówką *Ciaccona in memoriam Giovanni Paolo II* i 17 września tegoż roku poprowadził całość we Wrocławiu. Od powstania *Lacrimosy* do tej chwili upłynęło wówczas ćwierć wieku intensywnej twórczości i nieustannego rozwoju wiecznie poszukującego kompozytora. *Polskie Requiem* nie może być więc i nie jest dziełem jednolitym stylistycznie. Jest raczej cyklem utworów, które można wykonywać osobno – jak to się często dzieje w przypadku *Lacrimosy*, poświęconego pamięci kardynała Stefana Wyszyńskiego *Agnus Dei* na chór a cappella, czy wspomnianej *Ciaccony*. Ale całość powiązana jest kilkoma wspólnymi ideami, z których ta historyczno-patriotyczna stanowi tylko jedna warstwę. Jest tu bowiem obecna i sfera religijna, i sfera polskiej tradycji obrzędowej, uwidoczniona przez cytaty polskich pieśni, i rozważania nad losem człowieka, tego społecznego i tego indywidualnego, postawionego wobec własnych czynków. A wszystko to zakorzenione jest najgłębiej w humanistycznej z gruntu naturze Krzysztofa Pendereckiego, w jego wrażliwości, w darze uważnej obserwacji, w odwadze zajmowania stanowiska wobec otaczającej rzeczywistości i w nieogarnionych przestrzeniach duszy kompozytora, obejmującej wszelkie istotne sprawy człowieka współczesnego i reagującej na nie żywo, bez sięgania po przypoehlebne formy. Penderecki nie był przecież dostarczycielem rozrywki, choćby szlachetnej, za jaką ma muzykę wielu skądinąd kulturalnych ludzi. Zapewne jednak nie uważał się ani za proroka, ani za mentora. Nie pouczał, a raczej wskazywał, uczył,

komentował, a jeśli było trzeba – opłakiwał. Czynił to swymi dziełami. Nie sądźmy, że są one jakimś kamuflażem, jakąś ucieczką od potrzeby wyrażania się wprost. Dzieła tak wielkich artystów, jak Krzysztof Penderecki, przenoszą i utrwalają idee skuteczniej, niż gesty i oświadczenia prominentnych polityków. Zawsze bowiem głoszą prawdę.

Maciej Negrey

Pisane w dniu uroczystego przeniesienia prochów Krzysztofa Pendereckiego do Panteonu Narodowego w Krakowie, 29 marca 2022 roku. *Lacrimosa dies illa...*

Karol Szymanowski *Stabat Mater* op. 53

To nie ulega wątpliwości: *Stabat Mater* stanowi Szymanowskiego utwór szczytowy, najbardziej dojrzały i najgłębszy. Chyba także najbardziej osobisty.

Historia powstawania dzieła, dosyć niezwykła, mówi o wpisywaniu się wątku życia w żywioł twórczości. Ów żywioł znalazł się właśnie, u progu lat dwudziestych, w momencie kryzysu, a twórca mieniących się barwami fajerwerków – *Pieśni o nocy i Króla Rogera* – stanął w poczuciu konieczności przemiany. Pierwszym krokiem na nowej drodze stały się starosłowińskie *Słopiewnie*, następnym – *Stabat Mater*. „Coraz je więcej lubię – zwierzał się Adolfowi Chybińskiemu – w jego ubogiej prostocie i bezpośredniości” (10 XI 1925).

Myśl pierwotna Szymanowskiego zaczęła krążyć wokół tematu „chłopsko kościelnego”, pisanego „w stylu Świętego Franciszka ze *Słopiewni*”. Impuls przyszedł z zewnątrz (w roku 1924): stało się nim zamówienie na kantatę ze strony osiadłej w Paryżu rosyjskiej arystokratki, księżnej de Polignac. Umowa wprawdzie nie doszła do skutku, ale pomysł dojrzał; nastąpiło poszukiwanie punktu wyjścia: może *Treny* Kochanowskiego? może Mickiewicza *Kurhanek Maryli*? Stało na koncepcji nowej – Jarosławowi Iwaszkiewiczowi powierzył kompozytor napisanie libretta *Chłopskiego Requiem*. Miała to być „mizkulancja naiwnej pobożności, pogaństwa i pewnego cierpkiego realizmu chłopskiego”.

Pracę nad ledwie zaczęтым utworem przerwało wydarzenie, które poruszyło Szymanowskiego do głębi, nagła śmierć osoby bliskiej. Była nią córka siostry, Stanisławy, której to głosowi powierzał wszystkie swoje utwory wokalne. W parę miesięcy później następnym traf chciał, że Szymanowski wraca do realizacji idei muzyki żałobnej. Otrzymał zamówienie na *Requiem*. Pewien warszawski przemysłowiec, Bronisław Krystall, pragnął utworem tym uczcić pamięć żony. Kompozytor zamówienie przyjmuje, ale zmienia kierunek i charakter muzycznej lamentacji. Postanowił skomponować nie requiem a *Stabat Mater*, opłakiwać i kontemplować nie śmierć człowieka, lecz Boga-Człowieka.

Tradycja wielowiekowa nakazała sięgnąć po tekst XIV-wiecznej sekwencji, którego autorstwo jedni przypisują mnichowi Jacopone da Todi, inni raczej świętemu Bonawenturze. Sekwencja wpisana została w liturgię święta *Septem Dorem Beatae Mariae Virginis*, przypadające na 15 września. Josquin des Prés a po nim Palestrina i Caldara, Alessandro Scarlatti i Pergolesi, Haydn i Schubert, Rossini, Liszt i Dwořák do łacińskiego tekstu hymnu skomponowali dzieła, które zaistniały na trwałe w historii muzyki. Szymanowskiemu, co ciekawe, brzmienie oryginalne tekstu sekwencji wydało się nazbyt już skonwencjonalizowane. „Przyznaję ze skruchą – zwierzył się później w wywiadzie – że śpiewane gdzieś w wiejskim kościółku Święty Boże czy ulubione moje *Gorzkie żale*, których każde słowo jest dla mnie żywym organizmem – stokroć silniej zawsze poruszały we mnie instynkt religijny, niż najkunsztowniejsza msza łacińska”. Tak więc sięgnął po polski przekład sekwencji, dokonany przez dziennikarza raczej niż poetę, Józefa Jankowskiego. Wydał mu się „przepiękny” a to „dzięki niezwykle prymitywnej, ludowej niemal prostocie i naiwności”.

Dwudziestostrofowy tekst *Stabat Mater*, pisany średniowieczną *tercyną*, wszedł do utworu w całości, bez skrótów i zmian. Zmieniające się rodzaje ekspresji wpłynęły na wyodrębnienie sześciu części (właściwie: faz) utworu, kontrastujących charakterem, ale składających się na całość organicznie zespoloną przez jednolity, modalizujący tonalnie styl i przez jedną ekspresję nadrzędną, dyktowaną

tematem. Prawykonanie, w którym uczestniczyła Stanisława Szymanowska a całością dyrygował Grzegorz Fitelberg, odbyło się w Warszawie dopiero w styczniu roku 1929, w trzy lata po ukończeniu dzieła. Pierwsza z recenzji utworu ową nadrzędną ekspresję nazwała tonem „głębokim, namiętnie bolesnym.

- Stała Matka bolejąca (*Stabat Mater dolorosa*). Zwolna i nieśmiało, jakby z oddali, najpierw flet, później klarnet i obój budują nastrój smutku (*mesto*) i zamyślenia. Głos sopranu, prawie w ciszy intonuje słowa pierwszej *tercyny*, kreślące scenę u stóp Krzyża. *Ostinato* harfy i *pizzicato* smyczków towarzyszy chórowi kobiet, który – na sposób chóru tragedii antycznej – próbuje scenę tę komentować: *O, jak smutna... jakże cicha w zalamaniu rąk!* Wracają intonacje początku i motyw klarnetu, jako wybrzmienie.
- I któż widząc tak cierpiącą (*Quis est homo*). Dalszy ciąg przejmującej opowieści ukazywanej z powstrzymywanym dramatyzmem przez głos barytona na tle wzburzonej orkiestry. Chór, teraz już pełny (żeńsko-męski) odpowiada echem coraz to rosnącym, by w kulminacji – na słowach *I widziała, jak rodzony jej umierał opuszczony* – osiągać moment współczującej ekstazy.
- O Matko, źródło wszechmiłości (*Eia Mater, fons amoris*). Chwila uciszenia przepojona liryzmem, intonacją współczucia i prośby: niechaj z Tobą dźwignę ból! Ciemnemu głosowi altu — jak w *Pasji* Bacha lub w *Kindertotenlieder* Mahlera — towarzyszy przejmujący kontrapunkt klarnetu, fletu, fagotu. Ekspresywny dialog sopranu i altu toczy się na tle wokalizy żeńskiego chóru. Wracają frazy początku, by wybrzmieć w pełnej ciszy.
- Spraw, niech płaczę z Tobą razem (*Fac me tecum*). Jak z innego świata odzywa się w *pianissimo* śpiew chóru *a cappella*: skupiony, nabożny, współczujący. Zakwita głosem solowym sopranu i gaśnie głosem altu. Niebiańsko piękny i ziemsko bolesny: aż po mój ostatni dech. Echo intonacji Palestrinowskich wybrzmiewające akordem pikardyjskim przejętym od Bacha.
- Panno święta, racz mozołem (*Virgo virginum praeclara*). Wraz z głosem barytonu, intonowanym *fortissimo* i *energico* wraca wzburzenie, pełne wewnętrzznego protestu. Żarliwa prośba o współuczestniczenie: *Niech śmierć przyjmę z katów ręki* prowadzi ku dramatycznej kulminacji. Gradacja finalna rozgrywa się na słowach *W morzu ognia... w sądu dzień*. Przynosi moment wielkiego uniesienia, mistycznej ekstazy.
- Chrystus niech mi będzie grodem (*Christe, cum sit hinc exire*). Wielkie uciszenie i zagłębienie w sobie, rodzaj epilogu. Muzyka spełnienia (*consumatum est*) i pełnego nadziei pogodzenia. Głos sopranu snuje śpiew, który trudno nazwać inaczej, jak śpiewem miłości, żarliwym a cichym. Najczystsze *belcanto*, na którego antycypację trafić można we wczesnej *Kołysance Dzieciątka Jezus* (z op.13) i w niezapomnianym zwrocie ze Świętego Franciszka ze *Słopiewni*: *Jezusie, gołąbku miłości*. W ostatniej frazie finału spotykają się wszyscy współuczestnicy utworu, zjednoczeni prośbą: *W oczyszczonej w ogniu duszy glorię zgotuj, raj*.

Osobiste wpisanie się w kształt i wyraz utworu – stanowiącego punkt szczytowy w Karola Szymanowskiego nurcie nazwanym „franciszkańskim” – potwierdził kompozytor słowami wywiadu z roku 1926, roku ukończenia dzieła: „Chodziło mi (...) o nadanie mocnych, zwięzłych kształtów czemuś, co w tajemniczym życiu duszy jest zarazem najbardziej realne i najbardziej nieuchwytnie”.

Mieczysław Tomaszewski

Fotograficy / Photographs: Aleksandra Ferfecka, Michał Heller, Grzegorz Śledź, Andrzej Świetlik, Archiwum Stowarzyszenia im. LvB / LvB Association archives.

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

