

Pojęcie *Harmonie* zakorzenione jest w tradycji wykonawczej epoki, w której dominował styl klasyczny, to jest w okresie od około połowy XVIII wieku do pierwszych dekad XIX stulecia. Oznacza ono zespół instrumentów dętych, liczący od dwóch do dwudziestu wykonawców. Takie ansamble w różnorodnych obsadach funkcjonowały przede wszystkim na dworach europejskiej arystokracji i wykonywały muzykę zarówno w plenerze, jak i w pałacowych czy kościelnych wnętrzach. W ostatnich dekadach XVIII wieku w Wiedniu upowszechniła się obsada oktetowa, złożona z par obojów, klarnetów, rogów i fagotów. Typowy repertuar *Harmoniemusik* stanowiły przede wszystkim serenady, divertimenti i gatunki im pokrewne, a także fantazje na tematy z popularnych oper. Była to zatem ówczesna muzyka rozrywkowa. Utwory wypełniające program dzisiejszego koncertu pochodzą z lat 1830–1957, powstawały więc w czasie, gdy zespoły typu *Harmonie* należały już zasadniczo do muzycznej przeszłości. W repertuarze wieczoru znalazły się miniatury (w przeważającej części taneczne), fantazja na tematy z opery i cykl sonatowy, jest to więc wybór mocno zróżnicowanych gatunków – być może najważniejszych dla muzyki pisanej w stylu romantycznym. Większość tych kompozycji, niezależnie od ich przynależności gatunkowej, łączy jedno – tworzą przestrzeń muzyki narodowej, a w zasadzie przynależą do jej głównego nurtu, wyróżniającego się wykorzystywaniem rytmiki tańców narodowych lub melodii pieśni ludowych i patriotycznych.

Uwerturą do dzisiejszego programu jest Zastyszana melodyjka **Witolda Lutosławskiego** w opracowaniu na kwartet saksofonowy. Utwór ten, będący oryginalnie miniaturą na dwa fortepiany, został przez Lutosławskiego napisany w 1957 roku dla córki jego przyjaciół, Zosi Owińskiej. Choć *Zastyszana melodyjka* funkcjonuje w nurcie muzyki dydaktycznej dla młodych adeptów pianistyki, to w ostatnich latach coraz częściej można usłyszeć ją także w wykonaniu dorosłych profesjonalistów. Ze względu na swój dynamiczny, quasi-marszowy charakter i styl zwiastujący wkraczanie Lutosławskiego w fazę nowego języka muzycznego, miniatura ta jest znakomitym otwarciem koncertowego wieczoru.

Trzy dekady wcześniej swoje najwybitniejsze dzieła tworzył inny mistrz nowej muzyki polskiej – **Karol Szymanowski**. W latach 1924–1925 skomponował 20 Mazurków **op. 50**. Pierwszy zeszyt czterech tańców zadedykował swemu przyjacielowi – Arturowi Rubinsteinowi, zaś kolejne grupy tańców – między innymi bratu Feliksowi, Annie i Jarosławowi Iwaszkiewiczom czy muzykologowi Adolfowi Chybińskiemu. Utwory te znakomicie poświadczają całkowicie już wówczas indywidualny styl języka muzycznego Szymanowskiego – zanurzony w muzyce ludowej różnych stron Polski. O jego istocie w przypadku *Mazurków* decyduje specyficzny mariaż dwóch tradycji muzycznych – góralskiej i nizinnej, by ująć rzecz najogólniej. Materiał skalowy i sposób kształtowania melodii przywołują skojarzenia z muzyką Tatr, zaś przebieg rytmiczny, a przede

wszystkim metra, upewniają słuchacza, że ma do czynienia z prawdziwym tańcem typu mazurkowego. O sukcesie kompozytora przekonuje się każdy, kto odbiera tę muzykę jako brzmiącą integralnie, nie zawierającą „fałszywych” stylistycznie tonów.

Pięć miniaturowych dzieł Szymanowskiego z opusu 50, wybranych przez artystów dzisiejszego wieczoru, zabrzmiały w autorskiej aranżacji na cztery saksofony. Można w nich usłyszeć cechy wszystkich typów tańców mazurkowych: najszybszego oberka z regularnymi akcentami, najwolniejszego, melancholijnego, płynnego kujawiaka i umiarkowanego mazura z akcentami silnymi i nieregularnymi.

Interesującym punktem odniesienia dla *Mazurków* Karola Szymanowskiego są liczne tańce polskie **Zygmunta Noskowskiego** (Szymanowski był jego uczniem). Dominują wśród nich krakowiaki powstające na przestrzeni kilku dekad, aż do ostatnich lat drogi twórczej. Po studiach w berlińskiej Akademii der Künste w klasie kompozycji Friedricha Kiela, Noskowski podjął pracę na stanowisku dyrektora muzyki miejskiej i dyrygenta Towarzystwa Muzycznego Bodan w Konstancji nad Jeziorem Bodeńskim. To właśnie tam, w latach 1876–1877, skomponował swoje *Krakowiaki* op. 2, które następnie wydał w lipskiej oficynie Kahnta już w roku 1878. Stało się to możliwe dzięki adresatowi dedykacji, Ferencowi Lisztowi, który docenił kompozycje i zarekomendował je wydawcy. Można się zastanawiać, skąd u kompozytora urodzonego w Warszawie i silnie związanego z tym miastem tak ogromne przywiązanie właśnie do gatunku krakowiaka, a nie na przykład do tańców mazurkowych... Być może odpowiedzi na to pytanie należy szukać we wczesnej młodości Noskowskiego, który jako piętnastolatek odwiedził Galicję. Tak pisał o tym doświadczeniu: „Wtedy to dzięki dobroci Ojca – wyjechałem w sierpniu 1861 przez Kraków do Zakopanego, a wycieczka wywarła wpływ stanowczy na całą przyszłość moją i na rozwój budzącego się we mnie talentu. Widok Krakowa, zwiedzanie Wawelu, kościołów pełnych pamiątek, kopca Kościuszki itd. dały mi szereg wrażeń nowych, całkiem nieznanych. Przed okiem moim roztoczyła się w całym blasku przeszłość Polski, pełna chwały i potęgi”. Te wydarzenia prawdopodobnie sprawiły, że krakowiak stał się ulubionym gatunkiem tanecznym kompozytora, tak chętnie podejmowanym przez niego w późniejszych latach. Noskowski stosuje szerokie i zróżnicowane spektrum kategorii wyrazowych, co można dostrzec już w najwcześniejszym zbiorze ośmiu krakowiaków. Zwraca w nim uwagę duże znaczenie tonacji minorowych i temp wolnych, co jest skrajnie nietypowym rozwiązaniem w przypadku krakowiaka – tańca szybkiego i z reguły kojarzonego z tonacjami majorowymi. Ów specyficzny, melancholijny charakter dochodzi do głosu już w odcinkach środkowych pierwszego krakowiaka. O wysokiej artystycznej wartości

tego dzieła, prezentowanego w dzisiejszym programie w opracowaniu na cztery saksofony, decydują jeszcze inne cechy języka muzycznego: nasycenie chromatyką, bogactwo rytmiki daleko wykraczającej poza stereotypowe synkopy i prostą pulsację, a także niebanalne rozwiązania fakturalne, na przykład odchodzenie od typowej dla tańców prostej homofonii. Utwór ten dowodzi, jak ogromnym potencjałem dysponował Noskowski na początku swej drogi twórczej i uświadamia, jak ów talent został zmarnowany przez skrajnie niesprzyjające warunki, w jakich przyszło mu funkcjonować po powrocie do Polski.

Kolejnym uczniem Noskowskiego, podejmującym tak istotny dla niego wątek polskich tańców, jest **Ludomir Różycki**. Jego Tańce polskie **op. 37**, dedykowane wybitnemu pianiście Ignacemu Friedmanowi, ukazały się w kopenhaskiej oficynie Wilhelma Hansena w 1916 roku. Nie są to utwory tak klarowne i spójne stylistycznie jak tańce Szymanowskiego czy Noskowskiego, jednak warto zwrócić uwagę zwłaszcza na intrygujące ze względu na barwę odcinki oberkowe, obecne we wszystkich trzech utworach cyklu. Interesującym doświadczeniem stanie się z pewnością wysłuchanie tych fragmentów w brzmieniu saksofonowym. Swoista niejednolitość widoczna jest także w podejściu Różyckiego do formy kolejnych ogniw. Wyraźnie wyróżnia się finał (*Allegro con fuoco*), który jest szeroko zakrojonym poematem tanecznym, rodzajem fantazji czy rapsodii, swobodnie tylko inspirowanej idiomem tańca.

Nieco podobna koncepcja formalna legła u podstaw jednego z bardziej interesujących spośród zachowanych dzieł fortepianowych **Józefa Nowakowskiego** – *Fantaisie sur l'opera Halka* **op. 51**, wydanej u Gebethnera i Wolfa w roku 1861. To rozbudowana, ponad dziesięciominutowa podróż przez wybrane muzyczne fragmenty opery Moniuszki – od uwertury i arii *Kiedy rannym słonkiem* po dramatyczną scenę finałową. Warto przy tym odnotować, że w *Fantazji* nie słychać melodii mazura. Obok fragmentów, w których kompozytor wiernie „relacjonuje” materiał Moniuszkowskiego pierwowzoru, dzieło obfituje w odcinki wirtuozowskie, oparte na typowo fortepianowych figurach fakturalnych. Słuchacze dzisiejszego wieczoru będą zaś mogli docenić biegłość młodych wirtuozów saksofonu.

Mazurki **Fryderyka Chopina** nie tylko zapoczątkowały międzynarodową „karierę” polskiego mazurka, ale też rozpoczęły najbardziej interesującą fazę rozwoju tego gatunku. Dla dobrego zrozumienia tego fenomenu warto przywołać cytat z listów początkującego twórcy do rodziny, zawierający wspomnienia mazurkowych „przygód”. 26 sierpnia 1825 roku Chopin relacjonował w emocjonujący sposób własny udział w wykonywaniu muzyki ludowej: „Zaczęły się skoki, walec i obertas, aby jednak zachęcić stojących cicho i tylko na miejscu podrygujących parobków, poszedłem w pierwszą parę walca z panną Teklą, na koniec z panią Dziewanowską. Później tak

się wszyscy rozochocili, że do upadłego na dziedzińcu wywijali; słusznie mówię, że do upadłego, bo kilka par upadło, gdy pierwsza bosą nogą o kamyk zawadziła. Już była prawie 11-nasta, gdy Frycowa basetlę przynosi, gorszą od skrzypcy, o jednej tylko stronie [strunie – A.Ch.]. Dorwawszy się zakurzonego smyka jak zaczę bassować, takim tęgo dudlił, że się wszyscy zlecieli patrzeć na dwóch Fryców, jednego śpiący na skrzypkach, drugiego na jednostronnej, monokordycznej, zakurzonej [...] rzępolącego basetli [...] Bardzom był wesół tego wieczora.”

Ta scena dobrze tłumaczy siłę zakorzenia wyobraźni muzycznej Chopina w ludowym autentyczności i umiejętności tworzenia również w kolejnych dekadach utworów tak znakomicie przylegających do tego wzorca. *Mazurki* wydane w opusach 17 i 24 powstawały na początku pobytu Chopina w Paryżu, między rokiem 1830 a 1836. Wykonawcy dzisiejszego koncertu zaproponowali zestawienie saksofonowych aranżacji Mazurka a-moll **op. 17 nr 4** i Mazurka C-dur **op. 24 nr 2** na zasadzie silnego kontrastu pomiędzy ich podstawowymi tematami. Pierwszy z nich to tęskny kujawiak, zaś drugi jest porywającym oberkiem, który jako żywo mógłby towarzyszyć bosym tancerzom „wywijającym do upadłego” przed karczmą.

Niniejszy koncert cyklu Scena Muzyki Polskiej wieńczy saksofonowe opracowanie III Kwartetu smyczkowego „Na polskie tematy ludowe” **Szymona Laksa**. To jedyny w programie przykład prawdziwie wielkiej formy – klasycznego, czteroczęściowego cyklu sonatowego. Po dynamicznej części pierwszej, w której można rozpoznać między innymi materiał pieśni *Oj, chmielu, chmielu*, następuje wolne ogniwo liryczne, malowane pastelowymi barwami. Na trzecim miejscu znalazło się tradycyjnie najkrótsze i taneczne scherzo (naśladując Chopina, można by powiedzieć, iż to „obertas i walec”). Po nim następuje finałowe rondo, które miejscami do złudzenia może przypominać dźwięki kapel podhalańskich.

Ta pogodna, a w wielu momentach radosna i żywiołowa muzyka robi szczególne wrażenie po uświadomieniu sobie faktu, że tworzona była bezpośrednio po powrocie kompozytora do Paryża po kilkuletnim pobycie w obozach Auschwitz-Birkenau i Dachau. Dzieło, które można uznać za emblematyczne dla folklorystycznej odmiany stylu neoklasycznego, jawi się jako czytelny przykład siły ludzkiego ducha, niepokonanego przez najtrudniejsze nawet doświadczenia.

Bogactwo stylów, gatunków, form, tonacji, faktur, temp i rytmiki, zawarte w dziełach siedmiu kompozytorów opracowanych przez współczesnych muzyków, daje możliwość odkrywania na nowo fenomenu *Harmoniemusik* i czerpania niecodziennej radości z tego spotkania.

Agnieszka Chwiłek

redakcja tekstu: Filharmonia Narodowa