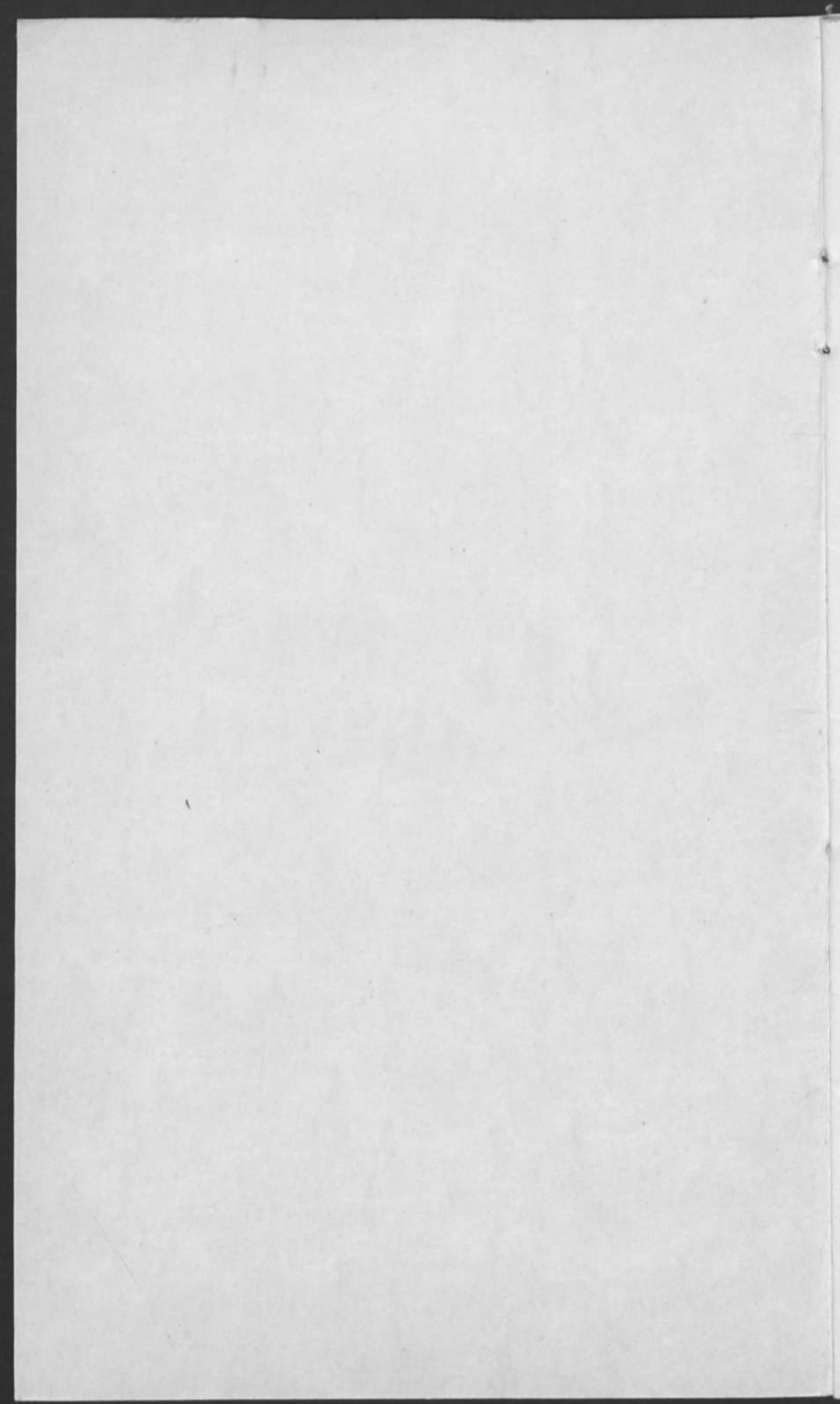




FILHARMONIA
NARODOWA



B24
FILHARMONIA NARODOWA

odznaczona ORDEREM SZTANDARU PRACY I KLASY

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
KAZIMIERZ KORD

**PORTRET
KOMPOZYTORA
BOGUSŁAW
SCHAEFFER**

Warszawa

Sala Kameralna
Wtorek, 22 listopada 1988, godz. 19,30

WYKONAWCY

BARBARA STUHR

skrzypce

MAREK CHOŁONIEWSKI

komputer

JAN PILCH

wibrafon

BOGUSŁAW SCHAEFFER

fortepian

PIOTR GRODECKI

fortepian

ZESPÓŁ INSTRUMENTALNY

dyrygent

BOGDAN OŁĘDZKI

PROGRAM

BOGUSŁAW SCHAEFFER

(ur. 1929)

Ekstrema na 10 instrumentów (1957), prawykonanie

wyk. Sabolcs Esztenyi – fortepian
Jerzy Witkowski – fortepian
Urszula Bartkiewicz – klawesyn
Monika Raczyńska – klawesyn
Maria Rzepecka – czelesta
Hanna Radziszewska – czelesta
Bogdan Lauks – wibrafon
Grzegorz Wiśniewski – wibrafon
Hubert Rutkowski – ksylorimba
Stanisław Frączyk – ksylorimba
Bogdan Olędzki – dyrygent

Kwaiwa na skrzypce, komputer i środki elektroniczne (1986)

wyk. Barbara Stuhr – skrzypce
Marek Chołoniewski – komputer

Kongruencje na wibrafon i fortepian (1980), prawykonanie

wyk. Jan Pilch – wibrafon
Bogusław Schaeffer – fortepian

PRZERWA

Kinanda na fortepian (1986), prawykonanie

wyk. Piotr Grodecki

Heideggeriana na 11 instrumentów (1979), prawykonanie

wyk. Grzegorz Cimoszko – flet
Andrzej Cieślewicz – obój
Roman Siwek – puzon
Bogdan Lauks – wibrafon
Grzegorz Wiśniewski – marimba
Hubert Rutkowski – perkusja
Ewa Marczyk – skrzypce
Adam Stępniewski – skrzypce
Marian Kowalski – skrzypce
Kazimierz Koślacz – wiolonczela
Bogdan Olędzki – dyrygent

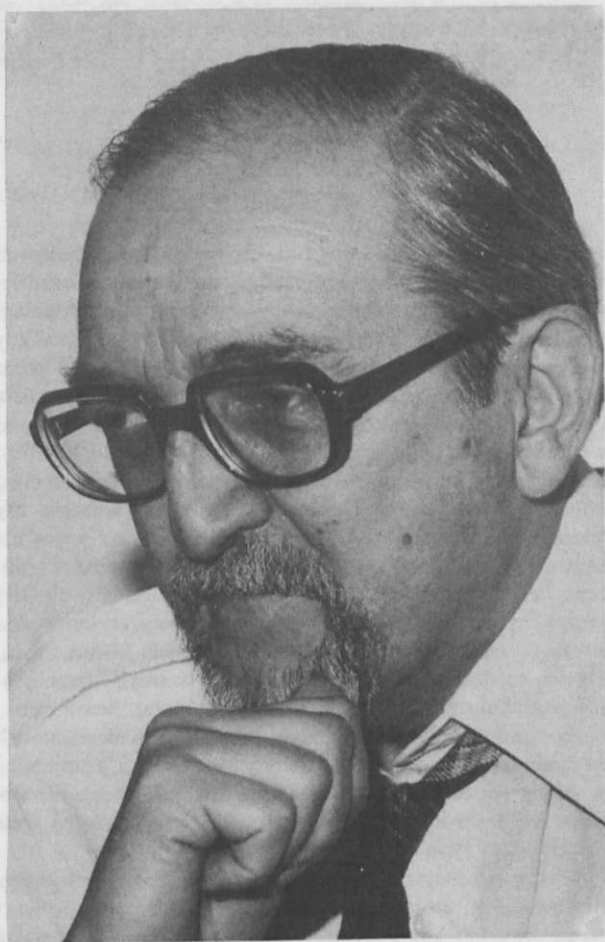




BOGUSŁAW SCHAEFFER I JEGO TWÓRCZOŚĆ

W sztuce często spotykamy typowych artystów, działających według określonego modelu, stereotypowego schematu, rzadziej natomiast mamy kontakt ze sztuką odrębną i indywidualną. Szybko przyzwyczajamy się do rzeczy już znanych, podczas gdy rzeczywiste nowości są nam zwykle dość długo obce. Dopiero z biegiem lat, kiedy mija pierwszy szok wywołany przez niepojętą i niezrozumiałą ideę, akceptujemy i jednocześnie doceniamy to wszystko, co wcześniej tak bardzo nas raziło i dziwiło. Źródłem rozwoju sztuki są właśnie tego rodzaju niespodzianki, jaskrawo odbiegające od normy. Odkrycia Schönberga, Weberna czy Varèse'a – wcześniej nie doceniane, lekceważone i wręcz nie zauważone – w znacznym stopniu zadecydowały przecież o obliczu muzyki współczesnej. Kto wie, jak potoczyłyby się losy muzyki bez udziału twórców, którzy łamali wszelkie konwencje i – nie licząc się z opinią – kroczyli wyłącznie własną drogą. Nieprzemijające wartości w muzyce zawsze tworzyli kompozytorzy poszukujący nowych idei, artyści niezależni, pewni siebie, bezkompromisowi – wielkie indywidualności. Ich niepowtarzalne dzieła rodziły się z niezwyklej fascynacji muzyką, z naturalnej potrzeby twórczego, bezinteresownego działania. Móc wypowiedzieć się w twórczości kompozytorskiej – oto istotna treść wypełniająca życie tych artystów.

Wieczny niedosyt, niepokój, poszukiwanie nie znanych jeszcze możliwości w muzyce wypełniają pracę twórczą jednego z najciekawszych kompozytorów muzyki nowej – **Bogusława Schaeffera**. Uprawia on niemal wszystkie gatunki nowej muzyki: obok solowej muzyki instrumentalnej, muzyki fortepianowej, kameralnej, zespołowej, solowej z towarzyszeniem instrumentalnym, koncertów i muzyki orkiestralnej (na duże zespoły wykonawcze) znajdujemy w jego dorobku kompozytorskim utwory jazzowe, programy ideowe, dekompozycje, muzykę graficzną, emotywografy, muzykę ponadparametrową, wizualną, muzykę akcji, kompozycje dla aktorów, happeningi, utwory typu „be-in”, muzykę sceniczną, teatru instrumentalnego oraz muzy-



kę elektroniczną, konkretną i z towarzyszeniem taśmy. Część tych gatunków jest wyłącznie wymysłem kompozytora, np. muzyka akcji, muzyka ponadparametrowa, emotywografy czy programy ideowe, które kiedyś w przyszłości – jeśli ludzkość jej doczeka – będą mogły być w pełni zrealizowane.

Przeszło czterdziestoletnia twórczość kompozytora (który 6 czerwca br. obchodził 59. urodziny) liczy prawie 300 utworów i sporo ponad 60 godzin muzyki. Ta olbrzymia liczba zaskakuje i brzmi niewiarygodnie, gdy się zna dorobek pisarski Schaeffera (książki, podręczniki, studia, eseje, artykuły, felietony, recenzje itp.), twórczość graficzną, dramaturgiczną (pełnospektaklowe sztuki teatralne), skalę jego pracy pedagogicznej (kształcą się u niego również zagraniczni kompozytorzy) oraz jego działalność koncertową i organizacyjną. Schaeffer posiada wszechstronną wiedzę (włada biegle pięcioma językami); ma zawstydzające ludzi sztuki rozeznanie w literaturze i malarstwie, nie mówiąc o muzyce (jest autorytetem w skali światowej w zakresie muzyki współczesnej). Jako kompozytor zdobył szereg nagród; pięciokrotnie brał udział w światowym festiwalu muzyki współczesnej organizowanym przez SIMC (Wiedeń, Kopenhaga, Boston, Ateny, Hongkong). Jego muzyka prezentowana była na 51 koncertach autorskich, m.in. w Warszawie, we Wrocławiu, Rzeszowie, Kielcach, Krakowie, w Rochester, Amsterdamie, Oslo, we Wiedniu, w Stambule, Sziraz, Meksyku i w Salzburgu; *nemo propheta in patria sua*, więc też twórczość Schaeffera bardziej znana jest za granicą, niż w kraju.

Ewolucja twórczości Schaeffera prowadzi w wielu kierunkach do granic możliwości muzyki. Dalej – wydaje się nam dziś – pójść nie można. Dotyczy to wielu gatunków uprawianych przez niego, np. muzyki dla aktorów, która w jego rozwoju własnym nie stanowi jakiegś odskoczni w komponowaniu, lecz jest nieodwołalną konsekwencją, dalszym ciągiem rozwoju twórczego artysty piszącego także utwory „bez muzyki”, koronujące tym samym ideał jednego z wybranych przez siebie nurtów ewolucji muzyki. Na ogół twórczość Schaeffera jest bardzo złożona; poszczególne utwory rozwiązują (takie są ambicje kompozytora) z reguły po kilka problemów jednocześnie. Bogactwo ich idei jest tak olbrzymie, że czas na rozszyfrowanie i trafne odebranie artystycznego przekazu przekracza możliwości jednego kontaktu. Ale w miarę poznawania dzieł sztuka Schaeffera staje się bliższa, wyraźniejsza, choć wciąż niejednoznaczna, coraz to ciekawsza i zaskakująca.

Bogusław Schaeffer rozmiłowany był w muzyce od dziecka; uczył się prywatnie gry na skrzypcach i jednocześnie uzupełniał samodzielnie wiadomości z przedmiotów teoretycznych. Po ukończeniu Liceum Matematyczno-Fizycznego w Opolu bez wahania wybrał studia muzyczne. Równolegle studiował w Krakowie kompozycję u Artura Malawskiego oraz muzykologię na

UJ u Zdzisława Jachimeckiego (po latach zrobił doktorat z zakresu nowej muzyki). Jeszcze w okresie studiów zaczął działać jako krytyk i pisarz muzyczny. W roku 1957 poświęcił się niemal wyłącznie kompozycji, a w 1959 wystąpił publicznie jako kompozytor na Konkursie im. Grzegorza Fitelberga; otrzymał wtedy – jako jedyny laureat – nagrodę za *Monosonatę* na 6 kwartetów smyczkowych i wyróżnienie za *Quattro movimenti* na fortepian i orkiestrę. Szybko też dał się poznać jako kompozytor o nowych pomysłach, jako inspirator nowej twórczości. W tym czasie napisał także szereg książek, lecz nie przeszkadzało mu to zupełnie w komponowaniu, które wkrótce stało się jego głównym zajęciem.

Pierwsze kompozycje Schaeffera pochodzą jeszcze z lat 40-ych; jego droga twórcza prowadziła od atonalności i dodekafonii, poprzez serializm, totalną organizację materiału dźwiękowego, aleatoryzm aż po formy otwarte. Wszystkie rodzaje twórczości kompozytora przechodziły swoistą ewolucję; rozwój od rzeczy prostych po bardziej złożone i skomplikowane był konsekwentny i jakby nieuchronny. Prawie każdy utwór posiada nową i inną ideę, rozwiązuje odmienne problemy kompozytorskie, rozwija różne zagadnienia, dostarcza odbiorcom różnych wrażeń i jednocześnie skłania do refleksji. Czynniki intelektualny w twórczości Schaeffera spełnia istotną i charakterystyczną rolę. Obok utworów spontanicznych, powstających niejako „na żywo” (np. znany *Fragment* dla dwóch aktorów i wiolonczelisty, 1968) istnieją kompozycje przemyślane, zaplanowane, rozwijające konsekwentnie dany pomysł, zbudowane i działające na ustalonych przez kompozytora zasadach (np. *Studium w diagramie*, 1956, które Adorno uważał za ostatnie słowo nowej muzyki, *Scultura* na orkiestrę, 1960, czy *Msza symfoniczna* na orkiestrę, 1986). Wszystko to sprawia, że muzyka Schaeffera wymaga od wykonawców nie tylko emocjonalnego zaangażowania, ale przede wszystkim intelektualnej trzeźwości, rozumienia przekazywanej idei (co stanowi niezbędny warunek dla trafnej interpretacji). Twórczość Schaeffera można uważać za nieprzerwany ciąg poszukiwań i badań, ciąg problemów i kwestii (kompozycyjnych, realizacyjnych, odbiorczych) rozstrzygających i odkrywających nie zauważone dotąd zagadnienia oraz zjawiska.

Nowatorstwo Schaeffera dotyczy nie tylko materiału dźwiękowego, jego organizacji, różnych efektów dźwiękowych czy wprowadzania do muzyki elementów metamuzycznych, ale również samego zapisu muzycznego. Pierwsza na świecie partytura graficzna (*Ekstrema*, 1957) jest jego dziełem. Zapoczątk-

kowała ona nowy rozdział w notacji muzycznej; otworzyła przed twórcami szerokie możliwości porozumiewania się uniwersalnym językiem znaków i symboli. Kompozytor stosuje różne formy zapisu graficznego (zależnie od potrzeb utworu); wprowadza: znaki graficzne poszerzające tradycyjną notację, zapis czysto graficzny, diagramy partyturowe, a oprócz dokładnego zapisu zapis stenograficzny, zapis w formie kodów, w formie notatek, w postaci ideogramu, a nawet w postaci scenariusza (*Audjencie I-IV* dla różnych wykonawców, *Kwartet dla czterech aktorów*, *Heraklitiana* na sola i taśmę).

Schaeffer, odrzucając wszystko co tradycyjne, daleki od naśladownictwa, tworzy muzykę według odrębnych, własnych zasad, szuka w niej nowych wartości, próbuje odnaleźć inne, ciekawsze rozwiązania. Jego muzyka nie ogranicza się tylko do wrażeń słuchowych; niekiedy związana jest w dużym stopniu z innymi dziedzinami sztuki, z teatrem (utwory sceniczne), malarstwem (utwory nawiązujące do technik malarskich: np. *Assemblage* na taśmę, 1966, *Sgraffito* na flet, wiolonczelę, 2 fortepiany i klawesyn, 1971), a także z literaturą i poezją (np. *Poezje G. Apollinaire'a* na sopran i orkiestrę czy *Monodram* na taśmę, 1968). Powstają utwory, w których poza materiałem dźwiękowym wprowadzane są elementy teatralne, aktorskie (ruch, gest, mimika, deklamacja, taniec) oraz świetlne (np. w *Comunicazione audiovisiva*, 1970); a więc utwory nie tylko do słuchania, ale i oglądania, utwory-spektakle o wyreżyserowanej akcji, których skrajną odmianą są happeningi, jednorazowe, niepowtarzalne wydarzenia, wciągające do współudziału i czynnego uczestnictwa słuchaczy i odbiorców (np. trwający 8 godzin *Non stop* na fortepian, 1960, czy *Kontrakt* na sopran, wiolonczelę i perkusję, 1971).

Specjalnych wrażeń, doznań słuchowych i przeżyć dostarcza w twórczości Schaeffera muzyka na taśmę (elektroniczna i konkretna) oraz muzyka żywa z towarzyszeniem taśmy. W tym zakresie Schaeffer dokonał zasadniczych innowacji (*Symfonia elektroniczna*, 1966, *Koncert* na taśmę, 1968, zrealizowany za pomocą komputera *Temat*, 1970, i skomponowana za pomocą syntezatora *Synthistory*, 1973).

Stała dążność Schaeffera do szukania i odkrywania nowych możliwości muzyki wypływa z niemal obsesyjnej potrzeby tworzenia i (jak mówi sam kompozytor) „z autentycznej świadomości, że to, co już umiemy, przestaje nas interesować, że opanowana dziedzina tym samym przestała być żywa, że musimy oglądnąć się za czymś nowym, bo to, co znamy, już nam nie wystarcza”.

Powyższe słowa odsłaniają nam właściwe i główne źródło działalności kompozytorskiej Schaeffera, określają jego artystyczne credo oraz stosunek do sztuki (zastanej, kontynuowanej i odkrywanej). Twórca nie zadowala się tym, co już dobrze zna, tym, co jest powszechnie stosowane; interesują go i niemal całkowicie pochłaniają jego uwagę rzeczy nowe, dotąd nie wykorzystane. W całej swej twórczości Schaeffer jest odkrywcy, oryginalny i tak nietypowy, iż nawet zorientowani w nowej sztuce muzycy mają z nim kłopoty; Schaeffer nie pasuje do żadnego znanego nam przedziału stylistycznego, jest odrębny, inny, idealnie wymyka się wszelkiej klasyfikacji. Uznaje się go za destruktora muzyki, ale ileż w nim skłonności do porządkowania. Ze zdumieniem przyglądają się kompozytorzy współcześni podręcznikowi *Wstęp do kompozycji*. Uporządkowana wiedza o nowym materiale, o nowych technikach byłaby dziełem „niszczyciela muzyki”? Idee Schaeffera stanowią dalszy ciąg wielkiej tradycji twórców jednocześnie burzących i podporządkujących. Schaeffer nie neguje tradycji, stara się ją jednak odrodzić. Jeśli zwraca się w stronę tradycji (*Msza elektroniczna*, 1975, *Miserere*, 1978), to zawsze z dystansem; stylizacja go nie interesuje, jego stosunek do osiągnięć przeszłości jest twórczy, wyraża się w swoistej interpretacji, nigdy – w naśladowaniu; kompozytor odkrywa na nowo utajone piękno minionych epok.

Złożoność muzyki Schaeffera, jej szeroka i różnorodna problematyka, stylistyczna odrębność i niezależność, a przede wszystkim nowatorstwo i trudności wykonawcze sprawiają, że jest ona na razie znana tylko fragmentarycznie; trzeba sporo czasu na dojrzałą interpretację i możliwość „zaistnienia” jego twórczości w nowych warunkach. Istota fenomenu kompozytora leży w tym, że nie dał się on jeszcze nikomu bliżej poznać. To, co jest aktualnie dostępne dla odbiorców, tworzy zaledwie niewielką część jego dorobku kompozytorskiego. Niemożność ogarnięcia tej niezwykle bogatej i wszechstronnej twórczości polega nie tylko na trudnościach techniczno-wykonawczych, oddalających ją w przyszłość, ale również na konieczności głębokiego wnikania w jej zaszyfrowane problemy. Muzyka Schaeffera dostarcza badaczowi sporo satysfakcji; imponuje swobodą i niezależnością niemal od wczesnych utworów; potwierdza odporność kompozytora i niezachwianą wierność własnej etyce. Przy każdym kolejnym spotkaniu z jego dziełem odkrywa się nowe szczegóły, które ukryte głęboko, w miarę upływu lat i zbliżania się do nich, chronią utwory od zapomnienia; tego typu muzyka nie starzeje się. Jej odrębność, na którą

skłonni jesteśmy dziś utyskiwać – jest jej najautentyczniejszą siłą. Utwory składające się na dzisiejszy koncert kompozytorski Schaeffera pochodzą z różnych okresów twórczości artysty i przedstawiają odmienne gatunki. Poza już wykonywaną *Kwai-wą* pozostałe dzieła zostaną zaprezentowane publiczności po raz pierwszy.

***Ekstrema* na 10 instrumentów** (2 ksylorimby, 2 czelesty, 2 klawesyny, 2 wibrafony i 2 fortepiany – rozmieszczone w partyturze i na estradzie koncentrycznie), 1957, prawykonanie.

Nieoczekiwane i wysoce oryginalne jest już samo zestawienie instrumentów w tym utworze. Toteż aż 31 lat trzeba było czekać na jego pierwsze wykonanie. *Ekstrema* – zgodnie z tytułem – radykalnie wykorzystują wyłącznie krańcowe rejestry instrumentów. W partyturze podane są tylko tempa, ilość dźwięków, interwały (każdy instrument operuje trzema innymi interwałami, np. II fortepian tylko interwałami małej sekundy, wielkiej sekundy i kwarty oraz ich przewrotami, dzięki czemu każdy instrument prezentuje jakby inny klimat dźwiękowy!), rejestry (skrajny górny i skrajny dolny) oraz artykulacja i dynamika (skrajne dynamiki – albo *ppp*, albo *fff*). W sumie otrzymujemy utwór osobliwy w formie, ale przede wszystkim w kolorystyce, pozostawiający dzięki enigmatycznemu zapisowi (pierwsza w świecie partytura beznutowa) spory margines swobody interpretacyjnej wykonawcom.

***Kwaiwa* na skrzypce, komputer i środki elektroniczne**, 1986.

Utwór napisany został dla skrzypaczki Barbary Stuhr, która już wielokrotnie wykonywała muzykę skrzypcową Schaeffera, i jej też dedykowany. *Kwaiwa* w języku japońskim oznacza rozmowę – w tym wypadku rozmowę skrzypiec z komputerem; instrumentu, który ma duszę, ze sprzętem, który duszy mieć nie może. Nie są to jednak skrzypce z poprzedniej epoki, lecz skrzypce XX wieku, z najnowocześniejszą techniką grania, w zestawieniu z realizowaną na żywo muzyką komputerową brzmiące swoiście, inaczej, mimo to wciąż pięknie. Czuje się tu kompozytora rozmiłowanego w instrumencie, znającego jego możliwości i tajemnice; nowatorskie traktowanie skrzypiec nie przeszkadza w odślanianiu piękna ich brzmienia.

Kongruencje na fortepian i wibrafon, 1980, prawykonanie.

W dziele tym kompozytor wprowadza bodaj po raz pierwszy technikę ametrycznego dwugłosu. Ametrycznie mogą być pisane tylko utwory solowe; wykonawca kieruje się wtedy własnym poczuciem czasu, własnym mierzeniem rytmu, własnym sposobem uzależniania rytmu od artykulacji. W przypadku *Kongruencji* (a potem w kilku innych) Schaeffer wprowadza nowy sposób czytania muzyki ametrycznej w zgodzie ze strukturą dwugłosowego zapisu: pianista czyta tekst wibrafonu (całkowicie ametryczny i uzależniony od nastawienia, przyzwyczajień, emocji i temperamentu perkusisty) i uwzględniając w nim punkty czasowe, w które stara się wchodzić z własnym tekstem (z dokładnością nie mniejszą od tej, z jaką realizowany jest tekst wibrafonu), tworzy rodzaj towarzyszenia. Partia fortepianu jest więc specyficznie uzależniona od partii wibrafonu, ale tylko w ten sposób można *Kongruencje* wykonać. W przeciwieństwie do towarzyszącego fortepianu wibrafon został przez kompozytora potraktowany po wirtuozowsku, bez ulg i ułatwień, jego niezwykle trudna partia wymaga od wykonawcy wyjątkowych dyspozycji psychicznych i fizycznych.

Kinanda na fortepian, 1986, prawykonanie.

Schaeffer pisał *Kinandę* jako dojrzały już muzyk, autor blisko 50 utworów wyłącznie fortepianowych, toteż niczego nie musiał sprawdzać przy fortepianie, całe dzieło powstało poza instrumentem. Może właśnie dlatego *Kinanda* przedstawia technikę pianistyczną nowego typu. Wykonawca ma stale do dyspozycji tekst na dwu stronach – po lewej jest to wciąż ta sama tabela akordów, oznaczonych literami od A do Z, obejmująca najróżniejsze akordy od umyślnie pustych czterodźwięków aż po ośmiodźwięki, po prawej – właściwy tekst muzyczny, który opiera się na około 150 motywach. Owe akordy wplatane są w tekst i stanowią jego dopełnienie (czy: urozmaicenie), ale także mają za zadanie zamknąć całość w określony przez kompozytora system dźwiękowy, który wypływa z założonej przy konstruowaniu akordów harmoniki. Wykonawca musi tu operować wyjątkowo szeroką skalą środków artykulacyjnych i rytmicznych.

***Heideggeriana na 11 instrumentów* (flet, obój, puzon, wibrafon, marimba, rozbudowana perkusja, fortepian, troje skrzypiec, wiolonczela), 1979, prawykonanie.**

Objęmujący 60 stron partytury utwór opiera się na 23 dźwiękach,

wokół których – niekiedy przez dłuższy czas – koncentruje się cały system eksploatacji środków dynamicznych, artykulacyjnych, kolorystycznych i fakturalnych. Muzyka wyrasta za każdym razem z innego pojedynczego dźwięku (na początku takim dźwiękiem jest *a*, potem *cis*, potem *d*) i do niego odnoszą się wszystkie inne, które są jakby tylko jego koloryzacją. Długie pauzy dzielące poszczególne epizody służą refleksji słuchaczy na temat usłyszanego fragmentu, najczęściej bardzo złożonego. Poszczególnym instrumentom kompozytor przypisał osobne role. W sposobach użycia materiału dźwiękowego uderza przede wszystkim zastosowanie drobnych zróżnicowań (stąd wielka rola techniki mikrotonowej w tym utworze). Owe 23 dźwięki odpowiadają 23 tematom, które Martin Heidegger porusza w *Sein und Zeit*. Schaeffer (znający niemal wszystkie dzieła Heideggera) w swym utworze dokonał transpozycji na muzykę motywów, które zawiera owo słynne dzieło niemieckiego filozofa.

Jadwiga Hodor





KALENDARZ KONCERTOWY

Czwartek, 24 listopada 1988, godz. 18,00
Sala Koncertowa

VI Koncert dla młodzieży

Program i wykonawcy jak w dniu 25 i 26 listopada 1988

•
Piątek, 25 listopada 1988, godz. 19,30
Sobota, 26 listopada 1988, godz. 18,00
ABONAMENT B
Sala Koncertowa

Koncert symfoniczny

**ORKIESTRA SYMFONICZNA
FILHARMONII NARODOWEJ**

dyrygent

TADEUSZ STRUGAŁA

klawesynistka

ELŻBIETA CHOJNACKA

Program: **R. STRAUSS** – Poemat symfoniczny „Makbet”,
GÓRECKI – Koncert klawesynowy, **POULENC** – Concert
champêtre na klawesyn i orkiestrę, **RAVEL** – Bolero

•
Wtorek, 29 listopada 1988, godz. 19,30
ABONAMENT I
Sala Kameralna

Koncert kameralny

klawesynista
TON KOOPMAN
(Belgia)

wiolonczelista
JAAP TER LINDEN
(Belgia)

Program: **VIVALDI, BACH, HELLENDAAAL, STORACE**

•

Czwartek, 1 grudnia 1988, godz. 18,00
Sala Kameralna

VII Koncert dla młodzieży

NORA NOVIKOVA
fortepian

RAFFI CHARADŻANIAN
fortepian

Program: **MOZART, HAYDN, BRAHMS, RACHMANI-
NOW**

•

Niedziela, 4 grudnia 1988, godz. 11,00 i 13,30
Sala Kameralna

V Koncert dla dzieci

„MUZYKA RODEM Z WIEDNIA”

Koncert prowadzi **JADWIGA MACKIEWICZ**

•

Wtorek, 6 grudnia 1988, godz. 19,30
ABONAMENT 2
Sala Kameralna

KONCERT KAMERALNY

Kwintet Dęty „DA CAMERA”

pianista
ANDRZEJ JASIŃSKI

Program: **REICHA** – Kwintet Es-dur op. 88 nr 2, **IBERT**
– Trois pieces breves, **LIGETI** – 6 Bagatellen, **BEETHOVEN**
– Kwintet Es-dur op. 16 na fortepian, obój, klarnet, róg i fagot

UWAGA POSIADACZE ABONAMENTU „B”!

Uprzejmie zawiadamiamy, że uległy zmianie daty koncertów abonamentowych pod dyktando Jerzego Semkowa w grudniu br.

Tych z Państwa, którzy posiadają bilet abonamentowy z datą 16 grudnia zapraszamy dzień wcześniej tj. **15 grudnia na godz. 19.30**, natomiast posiadających bilet z datą 14 grudnia, zapraszamy na **17 grudnia na godz. 18.00**.

Program koncertów nie uległ zmianie. Usłyszymy koncertową wersję dramatu Ryszarda Wagnera „Tristan i Izolda”.

Za zmianę dat koncertów serdecznie Państwa przepraszamy.

Jednocześnie uprzejmie przypominamy, że 18 grudnia (godz. 19.30) – tak jak zaplanowano – odbędzie się dodatkowy, pozaabonamentowy koncert z tym samym programem.

Serdecznie zapraszamy!

SEZON ARTYSTYCZNY 1988/89

Cena 35 zł

Wydawca
FILHARMONIA NARODOWA

Redakcja
MARIA BYCHAWSKA

Projekt okładki
i układ graficzny
ZBIGNIEW CELIŃSKI

Skład: COMP-TEXT, Warszawa, ul. Słupecka 9 U-105
Druk: AKCYDENS, Warszawa, Szpitalna 8, zł. 439/88 n. 200 egz.

