

N A T
I V I
T A S



**N A T
I V I
T A S**











Szanowni Państwo,

już po raz dziewiąty, w pięknych wnętrzach kościołów św. Jana i św. Katarzyny, Dworu Artusa, Ratusza Głównego Miasta i Ratusza Staromiejskiego, rozbrzmiewać będzie muzyczna zapowiedź nadchodzących świąt. Czas przed Bożym Narodzeniem wypełni najpiękniejsza muzyka dawnych wieków prezentowana przez autorytety wykonawstwa historycznego.

Actus Humanus Nativitas otworzy dobrze znany Gdańskiej publiczności Fabio Biondi. Słyszcy z brawurowych interpretacji włoski skrzypek wraz z zespołem Europa Galante zaprezentuje słynny cykl koncertów Antonia Vivaldiego *La Stravaganza*. Podczas kolejnych festiwalowych wieczorów usłyszymy wybitnych muzyków z Il Giardino Armonico prowadzonych przez flecistę Giovanniego Antoniniego oraz Concerto Italiano pod kierunkiem klawesynisty Rinalda Alessandriniego. Wirtuoz fletu barokowego wykona program złożony z koncertów „per il Santissimo Natale”. W repertuarze tym, korespondującym z Bożym Narodzeniem, znalazły się kompozycje Arcangela Corellego, Francesca Manfrediniego, Antonia Vivaldiego, Giuseppe Torellego i Giovanniego Legrenziego. Instrumentaliści z Concerto Italiano sięgną po klawiszowe utwory Johanna Sebastiana Bacha z *Wariacjami Goldbergowskimi* na czele; przedstawiają je jednak w wersjach przetranskrybowanych przez samego Alessandriniego. Muzyka okresu Bożego Narodzenia zabrzmiała w interpretacjach działającego od ponad czterdziestu lat Ensemble

Clément Janequin i jego szefa Dominique’a Visse’a. Osią renesansowego repertuaru francuskiego zespołu będzie msza *Hodie Christus natus est* Giovanniego Pierluigiego da Palestriny. Festiwal zwieńczy występ Gabrieli Consort & Players pod dyktando Paula McCreesha. Brytyjski autentysta z zespołem wykonają przepiękną muzykę bożonarodzeniową protestanckiego kompozytora Michaela Praetoriusa – warto pamiętać podczas tego koncertu o wielowiekowym luteranckim dziedzictwie Gdańska. Ekumenizm, atmosfera spotkania i łączenie różnych tradycji muzyki liturgicznej stanowią od lat ważne cechy gdańskiego festiwalu. Zachęcam również do wysłuchania popołudniowych recitali, podczas których muzyczna spuścizna europejskiej kultury zabrzmiała w wykonaniach znakomitych polskich instrumentalistów.

Z przyjemnością zapraszam Państwa na Actus Humanus Nativitas – festiwal, który dla wielu z nas stał się nieodłącznym elementem przedświątecznego okresu i miejscem spotkania nie tylko z najpiękniejszą muzyką i wybitnymi wykonawcami, ale również mieszkańców i gości przybywających na tę muzyczną ucztę. Serdecznie życzę wszystkim Państwu, aby festiwalowy, a później świąteczny czas nappełnił nas wszystkich tak potrzebnym nam spokojem i nową nadzieją.

Aleksandra Dulkiewicz
Prezydent Gdańska







Gdańsk – półmilionowa nadbałtycka metropolia, miasto Heweliusza, Fahrenheita, Schopenhauera i Wałęsy – zmienia oblicze z dnia na dzień. Wczoraj jako kolebka „Solidarności” był centrum wydarzeń, które wpłynęły na zmianę biegu historii Europy, dzisiaj to prężnie rozwijająca się stolica kultury, atrakcyjne centrum turystyczne śmiało konkurujące z nowoczesnymi miastami Europy Zachodniej. Nie ma Gdańska bez wolności. Odwaga, świeżość, ale przede wszystkim wolność. Taki jest współczesny Gdańsk i taka jest gdańska kultura. Kultura wolna to kultura obecna w przestrzeni miasta, wychodząca do odbiorcy, angażująca go. Spotkać ją można równie dobrze wśród kamieniczek Starego Miasta, jak i pomiędzy dźwigami stoczniowymi Młodego Miasta. Na pięknych piaszczystych plażach i w postindustrialnych halach. Miasto często staje się wielką sceną, galerią i salą koncertową. Ulice i plenery Gdańska wypełniają barwne widowiska teatralne, pełne ekspresji malarstwo monumentalne. Muzykujące w najbardziej nieoczekiwanych miejscach zespoły, jedyny w Polsce, a może na świecie teatr w oknie przyciągają zaskoczonego przechodnia, a artystyczne iluminacje zmieniają nawet najzwyklejsze budynki. Gdańsk jest miastem alternatywy, tutaj tworzą artyści odważni, trudni, bezkompromisowi. Ma silną osobowość, nie boi się eksperymentu i rewolucji, wciąż kreuje nowe zdarzenia.

www.gdansk.pl



GDA ŃSK

a415

FUNDACJA

Organizacja pozarządowa z siedzibą w Gdańsku. Tworzą ją promotorzy, muzykolodzy i artyści od lat związani z upowszechnianiem wykonawstwa historycznego w Polsce. Fundatorami Fundacji a415 są: Filip Berkowicz – dyrektor artystyczny cenionych przez krytykę festiwali muzycznych oraz Barbara Orzechowska – managerka i promotorka. Funkcję Prezesa Zarządu pełni Wojciech Bożek. Radę Programową Fundacji tworzą takie autorytety jak: prof. Marcin Tomczak – dyrygent, chórmistrz i wykładowca związany m.in. z Uniwersytetem Gdańskim i Akademią Muzyczną w Gdańsku, dr Agnieszka Budzińska-Bennett – wokalistka, badaczka, wykładowczyni słynnej Schola Cantorum Basiliensis i założycielka zespołu Ensemble Peregrina oraz dr Andrzej Sitarz – zastępca dyrektora Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego i prezes wydawnictwa Musica Iagellonica. Zgodnie ze statutem, głównym celem Fundacji jest prowadzenie działalności polegającej na upowszechnianiu, ochronie i wspieraniu kultury. Działalność Fundacji skupia się w szczególności na przywracaniu do obiegu koncertowego niesłusznie zapomnianych zabytków polskiego i światowego dziedzictwa muzycznego. Fundacja a415 jest m.in. organizatorem festiwalu muzyki dawnej Actus Humanus w Gdańsku.

www.a415.pl









Współorganizatorem Festiwalu Actus Humanus jest krakowska agencja event-factory współtworzona przez Sebastiana Godulę i Konrada Kopera. Event-factory posiada ogromne doświadczenie w zakresie organizacji i produkcji wydarzeń kulturalnych, imprez festiwalowych i koncertów. Założyciele agencji w latach 2003–2007 kierowali produkcjami Krakowskiego Biura Festiwalowego. Byli wspólnie z Filipem Berkowiczem inicjatorami i współautorami sukcesu takich marek festiwalowych jak Sacrum Profanum czy Misteria Paschalia. Mają w swoim dorobku jedno z największych imprez masowych w Polsce. Od 2007 roku event-factory jest producentem Festiwalu Muzyki Polskiej, a w latach 2010–2014 również Festiwalu Muzyki Tradycyjnej Rozstaje. Wśród najważniejszych projektów event-factory w 2011 roku, poza Festiwalem Actus Humanus, wymienić należy udział w organizacji Europejskiego Kongresu Kultury we Wrocławiu, będącego jednym z najważniejszych wydarzeń w ramach Polskiej Prezydencji w UE, gdzie event-factory na zlecenie Narodowego Instytutu Audiowizualnego była producentem wykonawczym koncertów Penderecki // Aphex Twin oraz Penderecki // Greenwood. Pokłosiem tego projektu była organizacja koncertu Penderecki // Greenwood w londyńskim Barbican Center w marcu 2012 roku oraz jego plenerowa odsłona podczas Heineken Open'er w lipcu 2012. W latach 2012–2014 event-factory była także producentem wykonawczym festiwalu Goodfest oraz Krakowskich Reminiscencji Teatralnych. Twórcy marki event-factory posiadają w swoim dorobku również przedsięwzięcia ściśle związane z Gdańskiem. W 2005 roku byli odpowiedzialni za realizację widowiska „Zapis” w reżyserii Jerzego Zonia (na podstawie poezji Zbigniewa Herberta do muzyki Jana Kantego Pawluśkiewicza), które zainauguowało 25-lecie obchodów „Solidarności” i zorganizowane zostało na zlecenie Prezydenta Miasta Gdańska na Placu Trzech Krzyży. Rok 2010 natomiast to produkcja musicalu „21”, przedstawionego w ramach widowiska „2xStrajk”, przygotowanego na zlecenie Europejskiego Centrum Solidarności w Gdańsku na terenie dawnej Huty Warszawa w ramach stołecznych obchodów 30-lecia „Solidarności”.

www.event-factory.pl



Program 2 Polskiego Radia to antena wyjątkowa wśród polskich mediów: muzyka klasyczna, aktualności kulturalne, folk, jazz, literatura, teatr radiowy i rozmowy o kulturze wypełniają program codziennie przez dwadzieścia cztery godziny. W polskim eterze nie ma stacji, którą można by pomylić z Dwójką. Mówimy śmiało o sprawach istotnych. Śledząc najnowsze zjawiska, chcemy pobudzać do refleksji. W Programie 2 uważnie słuchamy takiej muzyki, która ginie w medialnym szumie: od współczesnego jazzu, przez folk, po klasykę, awangardę i współczesną alternatywę. Transmitujemy koncerty z najciekawszych polskich festiwali muzycznych. Przekazujemy na żywo spektakle operowe i koncerty z najważniejszych sal świata, relacjonujemy i recenzujemy życie muzyczne Londynu, Wiednia, Berlina i Sankt Petersburga. Dużo czytamy: prezentujemy debiuty, nowości wydawnicze, organizujemy konkursy na słuchowisko, przypominamy klasykę literatury i dramatu. W radiowym teatrze usłyszeć można najwybitniejszych aktorów wszystkich pokoleń. Rozmawiamy i staramy się zrozumieć, odpowiadając na coraz powszechniejszą tęsknotę za radiem przyjaznym, zwracającym się do każdego słuchacza z szacunkiem i dostrzegającym w nim partnera. Nie upraszamy na siłę, nie spływamy trudnych tematów. Program 2 Polskiego Radia to publiczna instytucja kultury o najszerzym audytorium i największym zasięgu.

www.polskieradio.pl/dwojka







**TOMASZ
POKRZYWIŃSKI**



11 grudnia
środa

godz. 17:30

Ratusz
Głównego Miasta
ul. Długa 46



RECITAL

Tomasz Pokrzywiński
violonczela

Johann Sebastian Bach
1685–1750

Suita IV Es-dur BWV 1010*

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Bourrée I
Bourrée II
Gigue

Suita V c-moll BWV 1011*

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Gavotte I
Gavotte II
Gigue

Suita VI D-dur BWV 1012*

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Gavotte I
Gavotte II
Gigue

* ze zbioru *Suites per violoncello solo senza basso BWV 1007–1012*

Należące dziś do kanonu repertuarowego każdego wiolonczelisty *Suites per violoncello solo senza basso* BWV 1007–1012 powstały, gdy Johann Sebastian Bach (1685–1750) był kapelmistrzem księcia Leopolda von Anhalt-Köthen. „Miałem tam łaskawego księcia, który zarówno kochał, jak i znał muzykę, i myślałem, że w jego służbie spędzę resztę swego życia”. Tak kompozytor pisał po latach o okresie spędzonym w Köthen. Nawet po przeniesieniu się do Lipska, do śmierci księcia Leopolda w 1728 roku, Bach przynajmniej raz w roku koncertował w Köthen. Nadal też nosił tytuł nadwornego kapelmistrza, co było wyrazem szacunku ze strony chlebobdawcy, ale i zobowiązaniem dawnego sługi i przyjaciela do dostarczania nowych utworów. Honorowy kapelmistrz skomponował i poprowadził też wykonanie muzyki żałobnej podczas uroczystości pogrzebowych księcia.

Księżę Leopold był znawcą muzyki, dobrze śpiewał basem, grał nieźle na skrzypcach, klawesynie i violi da gamba. Do swojej muzycznej kapeli sprowadził najwybitniejszych instrumentalistów ze znakomitej kapeli pruskiej w Berlinie, rozwiązanej przez króla Friedricha Wilhelma I – bardziej ceniącego sztukę oręża, niż muzykę. Kalwiński władca z Köthen nie dbał o wystawność muzyki religijnej w tym stopniu, co luteranie, więc do obowiązków Bacha należało komponowanie kameralnej lub orkiestrowej muzyki instrumentalnej. Z zadania tego wywiązał się wyśmienicie. Oprócz suit wioloncelowych powstały wówczas takie arcydzieła, jak *Koncerty brandenburskie* BWV 1046–1051, *Sonaty i partity*

na skrzypce solo BWV 1001–1006, *Sonaty skrzypcowo-klawesynowe* BWV 1014–1019, klawesynowe *Suity angielskie* BWV 806–811, *Suity francuskie* BWV 812–817 i *Das wohltemperierte Clavier* BWV 846–869, oraz wiele utworów na klawesyn, organy, violę da gamba i flet. Mimo sprzyjających warunków twórczych i przyjaznego muzyce mecenasa, okres spędzony w Köthen naznaczony był także bardzo tragicznym dla Bacha wydarzeniem, jakim była nagła i niespodziewana śmierć żony Marii Barbary w lipcu 1720 roku, w dodatku pod nieobecność kompozytora, przebywającego wówczas z księciem w Karlowych Warach. Wkrótce po jej śmierci powstały skrzypcowe *Sonaty i partity* BWV 1001–1006 i najprawdopodobniej również *Suity wioloncelowe* BWV 1007–1012. Strata żony miała ogromny wpływ na stronę wyrazową tych utworów, pełnych kontemplacyjnego i głęboko intymnego nastroju.

Sześć suit na wiolonczelę solo bez akompaniamentu stanowi pozycję wyjątkową w całej literaturze na ten instrument, a zarazem pewne wyzwanie dla badaczy twórczości Bacha i wykonawców. Nie zachował się autograf tego zbioru, podstawowym źródłem jest kopia sporządzona około 1728 roku ręką drugiej żony kompozytora – Anny Magdaleny Bach, która na początku *Suity VI D-dur* zamieściła francuską uwagę *à cinq cordes* (na pięć strun) i podała strój *C G d a e*¹. Jak wiadomo wiolonczela jest instrumentem czterostrunowym o stroju *C G d a*. Ostatnia z suit przeznaczona jest zaś na pięciostrunową odmianę wiolonczeli, zwaną wioloncello piccolo. Bach wielokrotnie używał tego instrumentu w swoich kantatach (np. w *Gott ist mein König* BWV 71).

Na podstawie różnych wypowiedzi uczniów kompozytora i jego drugiej żony powstał mit, że Johann Sebastian był wynalazcą pięciostrunowego instrumentu pod nazwą viola pomposa, który miał rozmiar pośredni między wiolonczelą a skrzypcami, czyli taki jak violoncello piccolo. Małe wiolonczele znano w Europie już od XVII wieku, w Niemczech za czasów Bacha najwybitniejszym ich budowniczym był lipski lutnik Johann Christian Hoffmann. W świetle źródeł to on jest prawdziwym wynalazcą violi pomposa, ale instrument ten strojony był o oktawę wyżej od stroju *Suity VI* i pierwszy egzemplarz został zbudowany dopiero w 1732 roku. Z pamiętnika żony Bacha wynika, że mąż posiadał violę pomposa i na niej grywał. W czasie gry, zarówno ją, jak i violoncello piccolo trzymało się na ramieniu, nieco podobnie do sposobu, w jaki niektórzy górale grają dziś na skrzypcach. Jak wiadomo Bach był dobrym skrzypkiem i grywał także na altówce, która ma strój o oktawę niższy od tego z *Suity VI* ($c\ g\ d^1 a^1$) i niemal identyczny ze strojem violi pomposa ($c\ g\ d^1 a^1 e^2$). Mógł być zatem pierwszym wykonawcą swych suit wiolonczelowych, ale nie na violi pomposa, tylko na małej wiolonczeli. Na instrumencie tym można z powodzeniem zagrać nie tylko ostatni utwór cyklu, lecz wszystkie. Wielu skrzypków epoki baroku grało wymiennie na violoncello piccolo. Bachowskie suity wiolonczelowe należą jednak do jednych z najbardziej wirtuozowskich utworów wiolonczelowych późnego baroku. W köthenskiej kapeli pracował wybitny berliński wirtuoz tego instrumentu Carl Bernhard Lienicke i to on był najprawdopodobniej głównym ich wykonawcą. Wymieniany obok niego inny członek kapeli Christian Ferdinand Abel grał na violi da gamba, sześć- lub siedmiostrunowym instrumencie, niestrojonym kwintowo jak wiolonczela.

W rękopisie Anny Magdaleny Bach przy *Suicie V c-moll* znajduje się adnotacja *dicordable* oraz podany jest wzór wymaganego w tym utworze przestrojenia instrumentu: $C\ G\ d\ g$. Skordaturę stosowali powszechnie barokowi skrzypkowie już od początku XVII wieku. Najchętniej korzystali z niej austriaccy i niemieccy wiolinieści, którzy znani byli ze skłonności do traktowania skrzypiec jako instrumentu polifonicznego, zdolnego grać wielogłosowo. Zmiana naturalnego stroju skrzypiec ułatwiała lub wręcz umożliwiała wykonanie niektórych chwytów akordowych, czasem stosowano skordaturę w celach sonorystycznych, by podkreślić brzmienie akordu tonicznego tonacji głównej rezonansem pustych strun. U Bacha właśnie w takim celu obniżona jest najwyższa struna. Mimo posłużenia się skordaturą czy pięciostrunową małą wiolonczelą, możliwe jest wykonanie wszystkich suit na zwykłej wiolonczeli i tak też się je wykonuje dziś najczęściej. Jednak trudności wykonawcze narastają wówczas z uwagi na niewygodne chwytaki akordowe czy grę lewej ręki w wysokich pozycjach.

Suity wiolonczelowe Bacha na gruncie niemieckim nie mają żadnych odpowiedników. Kompozytor mógł nawiązać tu do repertuaru na violę da gamba – instrument doskonały do gry polifonicznej, który w jego epoce był wciąż bardzo popularny w Niemczech. Znacznie bliższe podobieństwa znajdziemy jednak w ówczesnej muzyce skrzypcowej. Tak jak w swoich sonatach i partitach skrzypcowych (powstałych zresztą w tym samym okresie), czy w suitach zaprzyjaźnionego skrzypka Johanna Paula von Westhoffa, kompozytor wymaga od wiolonczeli gry polifonicznej, wieloplanowej, szybkiej wymiany rejestrów, rozbudowanego arpeggio, popisowych figuracji i bogatej ornamentyki.

W przeciwieństwie do swych skrzypcowych odpowiedników, czystej gry akordowej jest tu jednak znacznie mniej, przede wszystkim nie ma części fugowanych (z wyjątkiem preludium z *Suity V*). Zamiast tego Bach, w jeszcze większym stopniu niż w skrzypcowych sonatach i partitach, rozwija technikę ukrytej polifonii, polegającej na budowaniu wielu planów melodycznych w ramach pojedynczej linii melodycznej. *Suity wiolonczelowe* urzekają również bogatą harmonią i głębią wyrazu, mimo iż gatunek ten pierwotnie stworzony był przecież jako muzyka do tańczenia lub biesiadowania na bazie utworów tanecznych o prostej, homofonicznej fakturze i harmonii. Bach nadał swoim dziełom zupełnie innego wymiaru i znacznie pogłębił ich stronę wyrazową. To nie jest muzyka służąca za tło, to sztuka sięgająca do najgłębszych pokładów ludzkiej duszy, w pełni absorbująca słuchacza.

W sensie formalnym Bachowskie wiolonczelowe sola to typowe układy złożone z następstwa czterech podstawowych tańców barokowej suity: allemande, courante, sarabande i gigue. Cykle te poprzedzone są jednak każdorazowo fantazyjnym (np. *Suita V c-moll*), popisowym (np. *Suita I G-dur*), bądź nieco etiudowym (np. *Suita IV Es-dur*) preludium, a między sarabandą i gigue kompozytor wstawia parę jednakowych tańców francuskich: menuety (*Suity I–II*), bourrée (*Suity III–IV*) lub gawoty (*Suity V–VI*). Wpływy francuskie są bardzo silne w całym zbiorze, preludium otwierające *Suitę V* nawiązuje nawet do uwertury francuskiej, z wolną, pełną patosu częścią pierwszą i następującą po niej fugą w szybszym tempie.

Mimo rozpoznawalnej metryki i rytmiki poszczególnych tańców, najbardziej wyrazne cechy taneczne zdradzają części szybkie (courante, gigue), pozostałe tańce uległy daleko idącej stylizacji. Jak mawiał wpływowy teoretyk czasów Bacha – Johann Mattheson: „allemanda do tańczenia i ta do grania są jak niebo i ziemia”. Kompozytor często nadaje tańcom ten sam charakter wyrazowy, co otwierającym cały cykl preludium. Smutne okoliczności, w których powstawały *Suity na wiolonczelę solo bez akompaniamentu* znajdują odbicie w charakterze wielu znajdujących się tu utworów (np. w poruszającym lamencie części pierwszej preludium z *Suity V*, jej posępnej allemandzie, szczególnie zaś w żałobnej sarabandzie, jakby wziętej wprost z muzyki pasyjnej).

Wybitny muzykolog szwajcarski Ernst Kurth pisał o Bachowskich suitach wiolonczelowych, że to „muzyka kameralna w swej najszlachetniejszej i najbardziej intymnej postaci, a nawet więcej, to czysta sztuka”. Dzisiaj możemy podziwiać te dzieła, głównie dzięki legendarnemu wiolonczeliście Pablo Casalsowi, który wprowadzając je do swojego repertuaru w 1909 roku, skutecznie je wypromował i zrzucił z nich opinię utworów o ćwiczebnym, jedynie etiudowym charakterze.

Piotr Wilk



TOMASZ POKRZYWIŃSKI

Wiolonczelista urodzony w rodzinie o muzycznych tradycjach. Naukę gry na instrumencie rozpoczął w wieku siedmiu lat. Ukończył warszawską Akademię Muzyczną na kierunku reżyseria dźwięku. Wykonawstwo historyczne zgłębiał podczas studiów w londyńskiej Guildhall School of Music and Drama pod kierunkiem Alison McGillivray oraz na kursach mistrzowskich. Do sięgnięcia po repertuar muzyki dawnej zainspirował go wybitny wiolonczelista holenderski Jaap ter Linden. Z biegiem czasu stał się nie tylko wykonawcą, ale i reżyserem dźwięku, aranżerem i animatorem. Na stałe związany jest z zespołami Arte dei Suonatori i Holland Baroque. Współpracuje również jako koncertmistrz gościnny z Academy of Ancient Music, {oh!} Orkiestrą Historyczną i La Nuova Musica, a jako kameralista m.in. z Rachel Podger, Marcinem Świątkiewiczem i Marcinem Maseckim. Zarówno w roli koncertmistrza jak i solisty występował w salach koncertowych w Europie, Ameryce Północnej i Azji. Nagrywał

dla takich wytwórni, jak Harmonia Mundi, Alpha Records, BBC, Channel Classics, BIS. Nie ogranicza się jedynie do wykonawstwa historycznego. Zajmuje się również aranżacją i instrumentacją, a także od niedawna improwizacją. Razem z Pawłem Szamburskim i Michałem Górczyńskim tworzy trio Bastarda reinterpreting muzykę Piotra z Grudziądza. Jest aktywnym organizatorem życia muzycznego, prowadzi działalność edukacyjną i menadżerską. Swoje pokłady kreatywności lokuje w nowe przedsięwzięcia. Powołuje do życia lub współtworzy takie inicjatywy, jak: 3x3 Festival, cykle Transkrypcje oraz Dżemesesje klasyczne, Festiwal Strefa Ciszy, Smykofonia. Od 2016 roku prowadzi fakultet z wiolonczeli barokowej na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina.



**FABIO
BIONDI**



11 grudnia
środa

godz. 20:00

Centrum św. Jana
ul. Świętojańska 50



LA STRAVAGANZA

Fabio Biondi
dyrygent, skrzypce

EUROPA GALANTE

Elin Gabrielsson
skrzypce I

Andrea Rognoni
skrzypce II

Stefano Marcocchi
altówka

Alessandro Andriani
wiolonczela

Jonas Carlsson
kontrabas

Giangiacomo Pinardi
teorba

Paola Poncet
klawesyn

Antonio Vivaldi
1678–1741

Sinfonia G-dur RV 149 'Il Coro delle muse'
Allegro molto
Andante
Allegro

Concerto I B-dur op. 4 RV 383a*
Allegro
Largo e cantabile
Allegro

Concerto II e-moll op. 4 RV 279*
Allegro
Largo
Allegro

Concerto IV a-moll op. 4 RV 357*
Allegro
Grave e cantabile
Allegro

Sinfonia (Ercole su l'Termodonte RV 710)
Allegro
[Andante]
Allegro

Concerto IX F-dur op. 4 RV 284*
Allegro
Largo
Allegro

Concerto XI D-dur op. 4 RV 204*
Allegro
Largo
Allegro assai

Concerto F-dur RV 291*
Allegro
Larghetto
Allegro

* ze zbioru *La Stravaganza* (wydanie Johna Walsha, London 1728)

Narodziny nowego gatunku zwanego koncertem zbiegły się z przyjściem na świat jego najwybitniejszego i najbardziej płodnego przedstawiciela – Antonia Vivaldiego (1678–1741). Ten wenecki skrzypek-wirtuoz na przestrzeni trzydziestu lat stworzył ponad pięćset pięćdziesiąt koncertów, spośród których, wbrew niezwykle krzywdzącej opinii Igora Strawińskiego jakoby Rudy Książd kilkaset razy przetworzył ten sam utwór, każdy jest oryginalny i ukazuje niewyczerpany zasób inwencji twórczej. To właśnie z tego powodu XVIII-wieczną Europę szybko ogarnęła tzw. „gorączka Vivaldiego” i zewsząd płynęło wielkie zapotrzebowanie na jego koncerty. Każdy mniej lub bardziej uzdolniony kompozytor (w tej drugiej grupie był między innymi J.S. Bach, Quantz i Tartini) w swych pierwszych próbach koncertowych wyraźnie naśladował styl weneckiego mistrza.

Niemal natychmiast po wydaniu w 1711 roku debiutanckiego zbioru koncertów o wymownym tytule *L'estro armonico* (Muzyczna inspiracja) Vivaldi stał się klasykiem tego gatunku. Stworzył normy formalne, fakturalne i tonalne, które obowiązywały jeszcze przez kilkadziesiąt lat po jego śmierci. Uprawiał różne typy koncertu: solowy, na wielu solistów, bez solistów (*concerto ripieno*), na solistów bez orkiestry (*concerto da camera*) i na dwie orkiestry. Były one przeznaczone na przeróżne składy, obejmujące przebogate spektrum instrumentów strunowych i dętych. Vivaldi znakomicie posługiwał się wielobarwnym instrumentarium, wyprzedzając o kilkadziesiąt lat dokonania szkoły mannheimskiej i klasyków wiedeńskich.

Za życia kompozytora drukiem ukazały się zaledwie osiemdziesiąt cztery jego koncerty, wiele z tych publikacji było pirackich, nigdy nieautoryzowanych przez kompozytora, dlatego też po 1729 roku zdecydował się on więcej nie wydawać, tylko sprzedawać rękopiśmienne odpisy swoich utworów. Zbiór *La Stravaganza* op. 4 ukazał się w 1716 roku w tej samej amsterdamskiej oficynie wydawniczej Estienne'a Rogera, która pięć lat wcześniej wydała debiutancką kolekcję *L'estro armonico* op. 3. W przedmowie do niej Vivaldi zapowiedział rychłe wydanie op. 4. Wyznał też, że wybrał drukarnię Rogera ze względu na znakomitą jakość jego sztychów, które w porównaniu z drukami weneckimi znacznie wierniej i bez tylu błędów oddawały zawartość tekstu muzycznego. Op. 3 i op. 4 były pierwszymi zagranicznymi publikacjami Rudego Księdza i od razu przyniosły mu światowy rozgłos. Do 1732 roku *Stravaganza* miała aż cztery wznowienia: dwa holenderskie i dwa angielskie. Do dzisiaj w europejskich i amerykańskich archiwach przetrwało kilkadziesiąt egzemplarzy tego zbioru. W Bibliotece Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk znajduje się rękopiśmienna wersja koncertu op. 4 nr 1 RV 383a ze zmienioną częścią pierwszą (wziętą z koncertu RV 381).

Londyński druk *Stravaganzy* wydany przez Johna Walsha w 1728 roku, który w całości zostanie zaprezentowany podczas dzisiejszego wieczoru, był piracki. Nie był też reprintem liczącego dwanaście koncertów pierwodruku, lecz wyborem zaledwie pięciu z nich: nr 1, 2, 4, 9 i 11. Ponieważ w ówczesnych zbiorach wydawano sześć lub dwanaście utworów, Walsh dodał do kompletu jeszcze jeden koncert RV 291, który nie znalazł się w autoryzowanym pierwodruku Vivaldiego, nie wiadomo też jak jego rękopis trafił do Anglii.

Z pewnością Vivaldi nie miał żadnego wpływu na kształt druku Walsha, nie zgodziłby się bowiem, aby w jednym zbiorze znalazły się utwory, które mają tę samą muzykę. Część środkowa *Larghetto* z dodanego przez Walsha *Koncertu F-dur* RV 291 jest nieznacznie tylko zmienioną wersją części środkowej *Largo* z *Koncertu F-dur* RV 284. Walsh ewidentnie nie zauważył tej zbieżności.

Adresatem pierwodruku *Stravaganzy* był wenecki szlachcic i uczeń Vivaldiego Vettor Delfino, który razem z krewnymi grał w weneckiej Accademia Filarmonica – nobliwym stowarzyszeniu zbierającym się regularnie, by muzykować. Możemy stąd wnosić, że koncerty z op. 4 grane były w tej i być może także innych weneckich akademiach. Na podobną, najnowszą muzykę było wówczas wielkie zapotrzebowanie nie tylko we Włoszech, lecz w całej Europie. O znajomości i popularności w Niemczech koncertów ze *Stravaganzy* najlepiej świadczy fakt, że w okresie weimarskim (1708–1717), czyli krótko po wydaniu zbioru Vivaldiego, Johann Sebastian Bach opracował na klawesyn *Koncert B-dur* op. 4 nr 1 RV 381 (BWV 980) i *Koncert g-moll* op. 4 nr 6 RV 316 (BWV 975). W 1736 roku, dwadzieścia lat po ukazaniu się *Stravaganzy*, wenecki skrzypek Carlo Tessarini, wyraźnie nawiązując do Vivaldiego, podobnie zatytułował koncerty ze swego op. 4, również wydane w Amsterdamie. Rok później, w 1737 roku paryski naśladowca stylu Rudego Księdza – Nicolas Chédeville zapożyczył tematy z op. 4 w dwóch częściach swego zbioru *Il pastor fido*, który do niedawna błędnie był uważany za op. 13 Vivaldiego.

Nadanie całej publikacji tytułu *La stravaganza* (*Ekstrawagancja*) było raczej kolejnym zabiegiem marketingowym kompozytora lub wydawcy, nie znajduje bowiem jakiegoś wyraźnego odzwierciedlenia w muzyce. Sądząc po stylu koncerty z op. 4 powstały w podobnym okresie co te z op. 3, czyli w pierwszej dekadzie XVIII wieku. W przeciwieństwie jednak do op. 3, gdzie znalazły się koncerty na skrzypce solo, dwoje lub czworo skrzypiec, do których sporadycznie włączała się też solowa wiolonczela, te ze *Stravaganzy* w znakomitej większości są koncertami skrzypcowymi. I na tym polegała też atrakcyjność tego zbioru, w momencie jego wydania koncert skrzypcowy był już bowiem najbardziej popularną odmianą tego instrumentalnego gatunku. Koncerty skrzypcowe ze *Stravaganzy*, jako najstarsze w twórczości Vivaldiego, zdradzają czasem pewne wpływy muzyki jego starszych kolegów. W kilku utworach z op. 4 (nr 1, 4, 7, 9 i 11) pobrzmiewają jeszcze echa rzymskich *concerti grossi* Arcangela Corellego, gdy do solowych skrzypiec dołączają sporadycznie drugie wraz z wiolonczelą, tworząc tzw. *concertino*. Dwa koncerty (nr 7 i 8) mają formę Corelliovskiej sonaty kościelnej, w przeciwieństwie do preferowanej przez Vivaldiego formy trzyczęściowej są one czteroczęściowe. W koncercie nr 7 druga część jest nawet fugowana. Trzyczęściowa struktura części drugiej koncertu nr 8 zdradza z kolei wpływy Tomasa Albinoniego, kolegi Vivaldiego z Wenecji. Mimo iż względem op. 3 w epizodach solowych widać poszerzenie skali skrzypiec, częstą grę w wysokich rejestrach, arpeggia, a nawet dwudźwięki, to wciąż w op. 4 przeważa dosyć schematyczna figuracja szesnastkowa, charakterystyczna dla wczesnych koncertów adresowanych głównie do muzykujących, szlachetnie urodzonych amatorów, a nie profesjonalistów.

Z pewnością o koncertach ze *Stravaganzy* można powiedzieć, że ujawniają niezwykle bogatą i nieraz zaskakującą słuchacza lub wykonawcę inwencję twórczą. Ekstrawaganckie są tu z pewnością niektóre rozwiązania harmoniczne i melodyczne czy nieoczekiwane wejścia solisty (początek koncertu nr 8). W pierwszym solo finału koncertu nr 2 Vivaldi buduje po kole kwintowym rozbudowaną modulację z e-moll do f-moll i z powrotem w górę do a-moll. W części trzeciej koncertu nr 7 wprowadza enharmoniczne połączenia akordów (dis⁷ i Es), a w melodyce epizodów solowych koncertów nr 8 i 9 na szeroką skalę stosuje interwały zmniejszone i zwiększone.

Znając dziś dobrze całą twórczość koncertową Vivaldiego trudno być może zrozumieć wielką popularność jego *Stravaganzy* zaraz po jej wydaniu. Koncerty z *Le quattro stagioni* czy wiele zachowanych w rękopisach (np. RV 177, 191, 208, 212, 253, 375) są przecież znacznie efektowniejsze, bardziej wirtuozowskie i nastrojowe. Musimy jednak pamiętać, że w drugiej dekadzie XVIII wieku Vivaldiowski język melodyczny, rytmiczny i harmoniczny, nośność tematów ritornelli i znakomite wycucie formy, pozwalającej na bardzo teatralne przeciwstawienie solisty akompaniującym smyczkom, były czymś zupełnie nowym i pożądanym. Dostępność koncertów ze *Stravaganzy* dla muzyków zrzeszonych we włoskich akademiach, niemieckich kolegiach muzycznych czy angielskich towarzystwach, a nie tylko dla najbardziej wyrafinowanych wirtuozów dworskich stanowiła również o wielkiej atrakcyjności tego zbioru. Doceńmy i my muzyczne „ekstrawagancje” Rudego Księdza.

Piotr Wilk





FABIO BIONDI

Urodzony w Palermo. Naukę gry na skrzypcach rozpoczął w wieku pięciu lat, a jako szesnastolatek występował już w wiedeńskim Musikverein z koncertami skrzypcowymi J.S. Bacha. Wkrótce potem rozpoczął współpracę jako koncertmistrz z najsłynniejszymi zespołami specjalizującymi się w wykonawstwie muzyki dawnej: La Capella Reial de Catalunya, Musica Antiqua Wien, Il Seminario Musicale, La Chapelle Royale i Les Musiciens du Louvre-Grenoble. Decydujący krok podjął w 1990 roku zakładając własną orkiestrę Europa Galante. Jej szeroka działalność koncertowa i ogromny sukces fonograficzny (prawie milion sprzedanych płyt) uczyniły z niej najsłynniejszy i najczęściej nagradzany włoski zespół muzyki dawnej. Formacja występuje na najważniejszych estradach świata, a nagrane przez nich płyty stały się rejestracjami referencyjnymi. Sukces krążka *Le quattro stagioni* Vivaldiego, zrealizowanego dla Opus 111, w których Biondi kreował partię solową, to wręcz bezprecedensowe osiągnięcie na skalę światową. Zespół nagrywa także muzykę kameralną, przywracając do życia repertuar kompozytorów włoskich XVII i XVIII wieku (Veracini, Vivaldi, Locatelli, Tartini), muzycy sięgają również po sonaty J.S. Bacha, Schuberta i Schumanna. Jako dyrygent Biondi realizuje liczne wykonania zapomnianych oratoriów i oper, od A. Scarlattiego

(*Messa per il Santissimo Natale, Clori, Dorino e Amore, Massimo Puppieno, Il trionfo dell'onore*) po Handla (*Poro*). Występował z takimi zespołami, jak Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia w Rzymie, Opéra Orchestre national Montpellier, Mahler Chamber Orchestra, Mozarteumorchester w Salzburgu czy orkiestrami Oper w Nicei i Halle. Renoma Biondiego uczyniła dziś z niego symbol nieustających poszukiwań stylu wolnego od dogmatycznych uwarunkowań i skupionego na dążeniu do oryginalnego języka muzycznego. W latach 2005–2016 pełnił funkcję dyrektora artystycznego orkiestry symfonicznej w Stavanger, z którą zarejestrował dla wydawnictwa Glossa operę *Carlo Re d'Alemagna* A. Scarlattiego, *Arias for Marietta Marcolini* z Ann Hallenberg (nagroda „Diapason d'Or”), a w 2015 roku oratorium *Morte e sepoltura di Christo* Caldary. W tym samym roku został mianowany dyrektorem muzycznym Palau de les Arts Reina Sofia w Walencji. Za całokształt działalności artystycznej wraz z zespołem Europa Galante otrzymał we Włoszech dwukrotnie nagrodę „Abbiati” od Associazione Nazionale Critici Musicali. Od 2011 roku jest członkiem prestiżowej Accademia Nazionale di Santa Cecilia w Rzymie. Gra na skrzypcach Andrei Guarneriego z 1686 roku oraz Carla Ferdinanda Gagliana z 1766 roku.



EUROPA GALANTE

Zespół założony w 1990 roku przez skrzypka Fabia Biondiego, pragnącego stworzyć włoską orkiestrę instrumentów z epoki, wykonującą wielkie dzieła repertuaru barokowego i klasycznego. Grupa znana jest z wirtuozerii i pełnego energii, często niemal drapieżnego stylu gry, z którym umie jednak łączyć włoską – a zarazem barokową – śpiewność. Jej interpretacje odznaczają się nie tylko rytmicznym wigorem, lecz także plastycznością i szczególną wrażliwością na bogactwo barw. Już pierwsza z płyt zespołu, z koncertami Vivaldiego, zdobyła ważne nagrody („Premio Cini”, „Choc dé la Musique”), a w kolejnych latach formacja otrzymała szereg najbardziej spektakularnych wyróżnień międzynarodowej krytyki. Wiele z płyt Europa Galante pozostaje nieblaknącym punktem odniesienia dla innych zespołów – a dotyczy to nawet najpopularniejszych utworów, jak *Cztery pory roku* i innych koncertów Vivaldiego czy *Concerti grossi* op. 6 Corellego. Zespół pozostaje największym autorytetem w kwestii wykonawstwa włoskiej muzyki na smyczki z XVII i XVIII wieku. Grupa występuje w najważniejszych salach na całym świecie, od La Scali w Mediolanie do Suntory Hall w Tokio, od Opery w Sydney po Lincoln Center w Nowym Jorku. We Włoszech, współpracując z Accademia Nazionale di Santa Cecilia, prowadzi poszukiwania i realizuje prezentacje oratoryjnych dzieł włoskiego XVIII wieku –

projekt ten pozwolił przywrócić do życia m.in. *La Passione di Gesù Cristo* Caldary, *Sant'Elena al Calvario* Leo, *Gesù sotto il peso della croce* de Majo, *La Santissima Annunziata* A. Scarlattiego. Z tym ostatnim kompozytorem orkiestra związana jest szczególnie blisko, wiele uwagi poświęcając propagowaniu jego twórczości (repertuar oratoryjny i operowy), we współpracy z Festival Scarlatti w Palermo. Bardzo istotną częścią repertuaru Europa Galante pozostaje od lat muzyka operowa XVII i XVIII wieku – wśród sukcesów można wymienić realizacje utworów Vivaldiego, Cavallego, naturalnie także A. Scarlattiego, Hassego i Handla, ale również Haydna i innych (często dzieł zupełnie zapomnianych). W ostatnich latach zespołowi zdarzało się sięgać po belcantowe opery romantyczne, realizowane m.in. w Warszawie podczas festiwalu Chopin i jego Europa. Wieloletnia współpraca z wydawnictwem Opus 111 przyniosła szereg płyt, które regularnie zdobywały najważniejsze nagrody międzynarodowej krytyki. Obecnie zespół publikuje swe nagrania w wydawnictwie Glossa (*I concerti dell'addio* Vivaldiego nagrodzone „Diapason d'Or”, operę *Silla* Handla, zarejestrowaną na żywo podczas koncertu w wiedeńskim Konzerthaus, a także koncerty skrzypcowe Leclaira). Europa Galante rezyduje przy parmeńskiej Fondazione Teatro Due.



**ROBERT
BACHARA**

12 grudnia
czwartek

godz. 17:30

Ratusz
Głównego Miasta
ul. Długa 46



RECITAL

Robert Bachara
skrzypce

Johann Joseph Vilsmayr
1663–1722

Partita I A-dur*

Prelude
Aria
Saraband
Gavott
Menuett
Aria
Menuett
Aria
Menuett
Guique

Partita II B-dur*

Prelude
Aria
Saraband
Fantasia
Menuett
Aria
Menuett
Gavott
Passpied
Ciaconna

Partita III c-moll*

Prelude
Courrant
Aria
Menuett
Aria
Canario
Aria lamentevole
Menuett
Guique

* ze zbioru *Artificiosus Concentus pro Camera*

Jedną z fundamentalnych zasad muzyki barokowej jest obecność grupy basso continuo w zespole wykonawczym. Nawet utwory, które w tytule posiadają informację o przeznaczeniu na instrument solo (na przykład wzorcowe dla barokowej muzyki skrzypcowej sonaty Corellego op. 5 z 1700 roku), miały dopisaną partię basu, która była wykonywana przez instrument basowy, na przykład violę da gamba czy wiolonczelę. Partia ta była opatrzona w cyfry i akcydencie, wskazujące na wypełnienie harmoniczne realizowane przez inny instrument, chociażby klawesyn czy lutnię. Utwory przeznaczone faktycznie na instrument solo były rzadkością i taka nietypowa obsada była przez kompozytorów najczęściej wyraźnie oznaczana w tytule kompozycji. Najlepszym przykładem mogą być tu sonaty i partity na skrzypce solo Johanna Sebastiana Bacha (*Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato*) ukończone w Köthen około 1720 roku. Na obsadę solową Bach skomponował jeszcze sześć suit wiolonczelowych i jedną fletową. Obsada taka wymagała prawdziwego mistrzostwa kompozytorskiego: jeden instrument miał za zadanie odmalowanie całej głębi harmonii i polifonii, na co niewielu twórców było stać, a także niezwykłego kunsztu wykonawczego, potrzebnego do wyeksponowania całego bogactwa tej muzyki.

Dzieła Bacha zdominowały repertuar muzyki barokowej przeznaczonej na skrzypce solo, a podobne utwory innych twórców wciąż pozostają w ich cieniu. Barokowe utwory na skrzypce solo pisali m.in. Heinrich Ignaz Franz Biber (passacaglia z ok. 1676 roku); Johann Paul von Westhoff (kolekcje

solowych sonat skrzypcowych opublikowane w latach 1682 i 1696), Johann Georg Pisendel (sonata skrzypcowa solo skomponowana około 1716 roku), wreszcie Georg Philipp Telemann (12 fantazji na skrzypce solo z 1735 roku). Do grupy takich utworów należy też *Artificiosus Concentus pro Camera* Johanna Josepha Vilsmayra skomponowane w 1715 roku.

Johann Joseph Vilsmayr (1663–1722) był austriackim skrzypkiem i kompozytorem. Od 1 września 1689 roku pracował w kapeli dworskiej Arcybiskupa Salzburga, Franza Antona von Harrach zu Rorau. Tam poznał wspomnianego wyżej Heinricha Ignaza Franza Bibera (1644–1704), jednego z najlepszych ówczesnych skrzypków europejskich, którego zapewne był uczniem i którego passacaglię na skrzypce solo musiał bardzo dobrze znać. Drugim znamienitym kompozytorem, z którym Vilsmayr miał kontakt w Salzburgu był Georg Muffat (1653–1704), Francuz szkockiego pochodzenia, który działał w Hofkapelle w Salzburgu w latach 1677–1690. Był on uczniem Jeana-Baptisty Lully'ego, studiował też w Rzymie u Arcangela Corellego. Stąd zapewne wpływy francuskie i włoskie, które są zauważalne w twórczości Vilsmayra. Sądząc po regularnych podwyżkach pensji, austriacki kompozytor musiał mieć bardzo dobrą reputację na dworze. Swoje stanowisko w Salzburgu utrzymał aż do śmierci 11 lipca 1722 roku.

Jedynymi zachowanymi kompozycjami Vilsmayra są pięcioczęściowa sonata na skrzypce i basso continuo oraz kolekcja sześciu suit stworzona w Salzburgu w 1715 roku i zatytułowana *Artificiosus Concentus pro Camera, distributus in sex partes, seu partias à violino solo con basso bellè*

imitante. Utwór ten zachował się do naszych czasów tylko w jednym egzemplarzu z epoki, przechowywanym obecnie w British Museum w Londynie. Przez pewien czas tytuł ten tłumaczono jako „na skrzypce solo i basso continuo”, zakładając, że partia basowa zaginęła, jednak aktualnie przyjmuje się, że kompozytor napisał te utwory oryginalnie na skrzypce solo, a sformułowanie „con basso bellè imitante” wskazuje na bogatą polifoniczną fakturę dzieła, mającą imitować obecność głosu basowego. Taką hipotezę potwierdzają badania źródłowe i analizy muzykologiczne.

Każda z sześciu suit składa się ze wstępnego preludium oraz kilku stylizowanych tańców przeplatanych ariami lub fantazją. Każda z części jest skondensowana w treści, a wykonanie większości z nich nie przekracza dwóch minut. Dominują typowe dla suity barokowej sarabanda, gavotte, menuet, courrant, gigue, bourrée, też bretoński passepied, w *Particie III* i *IV* znalazł się popularny we Francji taniec canario, a w *Partitach IV* i *V* brunada, rigodon i retirada. Większość tych tańców ma budowę dwuczęściową, z których każda część jest powtarzana, a niektóre kończą się tzw. „petite reprise”, pewnego rodzaju mini-kodą, nierzadko spotykaną w barokowej muzyce, polegającą na powtórzeniu dwóch ostatnich taktów czy kilku ostatnich współbrzmień. Fragmenty składające się na poszczególne partity są krótkie i zróżnicowane, ale to właśnie pozwala kompozytorowi stworzyć atrakcyjnie zróżnicowaną narrację muzyczną, tworzącą w efekcie ciągłość pomiędzy następującymi po sobie częściami.

Artificiosus Concentus pro Camera Vilsmayra jest utworem stawiającym wykonawcy wysokie wymagania. Znajdziemy tu fragmenty o charakterze quasi-improvizacyjnym, szczególnie we wstępnych preludiach, szeroko wykorzystujących arpeggiowane figury. Wymagające wirtuozowskiej techniki i nienagannego smyczkowania są fragmenty tańców i arii, w których kompozytor wymaga, aby wykonywane dźwięki współistniały na różnych płaszczyznach, tworząc polifoniczny dyskurs. Środki wykonawcze służące temu celowi to ustawicznie występujące dwu-, trzy- i czterodźwięki oraz prowadzenie głosów równocześnie w wysokim i niskim rejestrze skrzypiec. Brzmienie bywa bardzo nasyczone, sprawiając niekiedy wrażenie współgrania zespołu instrumentów. Niektóre fragmenty partit można sobie nawet wyobrazić jako materiał do skomponowania suity orkiestrowej czy concerto grosso.

W czterech z sześciu partit Vilsmayr stosuje skordaturę – polega ona na zmianie stroju niektórych lub wszystkich strun instrumentu, dzięki czemu wykonawca może osiągnąć szczególne efekty wirtuozowskie i brzmieniowe. Podstawowy strój skrzypiec to $g\ d^1\ a^1\ e^2$. Inaczej nastrojone struny pozwalają łatwiej uzyskać różne współbrzmienia i pasaże, ale celem skordatury jest także zmiana kolorystyki brzmienia instrumentu. W *Particie I* (w tonacji A-dur) kompozytor stosuje standardowy strój instrumentu. Natomiast w *Particie II* (w tonacji B-dur) obniża strój najwyższej struny instrumentu ($g\ d^1\ a^1\ d^2$), tworząc dodatkowy rezonans dla tercji toniki i zmniejszając brzmienie wyższego rejestru instrumentu. W *Particie III* (w tonacji c-moll) najwyższa struna zostaje obniżona o tercję ($g\ d^1\ a^1\ c^2$), rezonując z toniką i nadając instrumentowi stonowane, prawie altówkowe

brzmienie. Skordatura w *Particie IV* (w tonacji D-dur) daje odwrotny, kontrastujący efekt: podwyższenie dwóch dolnych strun ($a e^1 a^1 d^2$) rozjaśnia brzmienie instrumentu, a wprowadzony strój, też dzięki obniżeniu struny najwyższej, rezonuje z toniką tej partity. W *Particie V* kompozytor stosuje ten sam strój, co w *Particie II* (tam tonacja B-dur, tu równoległa g-moll), a w ostatniej – *Particie VI* wraca do tonacji A-dur z *Partity I* i podstawowego stroju instrumentu. Skordatura w *Artificiosus Conventus pro Camera* została zastosowana przez Vilsmayra nie tylko po to, aby ułatwić wykonawcy grę, ale prawdopodobnie przede wszystkim w celu uwydatnienia tonacji poszczególnych partit. Na początku XVIII wieku, czyli w czasach, kiedy strój muzyczny nie był jeszcze równomiernie utemperowany, tonacje miały dużo większe znaczenie wyrazowe niż dla naszych współczesnych uszu. Zastosowanie skordatury przez Vilsmayra wskazuje na wpływ Bibera, nauczyciela kompozytora, który szeroko używał tej techniki w swoich *Sonatach misteryjnych*.

Partity Vilsmayra wyprzedzają sonaty i partity na skrzypce solo Bacha o kilka lat, jednak wielki mistrz prawdopodobnie nie miał okazji się z nimi zapoznać. Dzieło Bacha jest w wielu aspektach inne. Jego sonaty i partity to szeroko zakrojone formy, których rozplanowanie w skomplikowanej

fakturze polifonicznej dowodzi nieograniczonej wyobraźni Bacha i precyzji jego techniki kompozytorskiej. Vilsmayr natomiast buduje swoje utwory z niewielkich fragmentów, a istotą narracji jest ciągła zmiana wyrazu muzyki. Bach szeroko rozpracowuje w najdrobniejszych szczegółach każdą myśl muzyczną, podczas gdy Vilsmayr przedstawia pomysł muzyczny, krótko go opracowuje i przechodzi do następnego. Walorem jego dzieła jest świeżość tych pomysłów i ich świetnie opracowanie kompozytorskie. Dzieła dwóch mistrzów łączy polifonia – choć u Vilsmayra nie jest tak wszechogarniająca jak u Bacha – oraz odkrywanie możliwości brzmieniowych i wyrazowych skrzypiec, jakich nie znajdujemy w twórczości innych kompozytorów tego czasu.

Andrzej Sitarz



ROBERT BACHARA

Urodzony w 1985 roku, swą muzyczną edukację rozpoczął w wieku siedmiu lat od śpiewania w chórze chłopięcym Pueri Cantores Wratislavienses. Rok później zaczął się uczyć gry na skrzypcach pod kierunkiem Michała i Wiktora Kuznieców. W 2009 roku ukończył z wyróżnieniem studia w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, w klasie profesora Krzysztofa Bruckowskiego. Swoje umiejętności doskonalił też na kursach mistrzowskich prowadzonych przez Idę Haendel, Grigorija Żyslina oraz Jadwigę Kaliszewską. W dziedzinie gry zgodnej z prawidłami historycznymi kształcił się w Krakowie u Sirkki-Liisy Kaakinen-Pilch. W maju 2012 roku uzyskał stopień doktora sztuk muzycznych. Debiutował wcześniej, w 1998 roku, wykonując w Filharmonii Wrocławskiej *Fantazję na motywach z opery „Faust” Gounoda* Henryka Wieniawskiego. Jako szesnastolatek rozpoczął wieloletnią współpracę z Wrocławskim Zespołem Solistów „Ricordanza”. W 2007 roku odbył czteromiesięczne tournée z Barockorchester Berlin, grając jako solista ponad sto koncertów w Niemczech, Francji, Hiszpanii, Szwajcarii, Szwecji, Norwegii. Jako solista i kameralista występował na ważnych festiwalach, takich jak Wratislavia Cantans czy Musica Poetica w Tarnowie. W ramach działań Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016, przez trzy tygodnie był rezydentem

w projekcie BACH! w Świdnicy, przygotowując i wykonując sonaty i partity J.S. Bacha. Choć repertuar skrzypka jest bardzo bogaty (obejmuje nawet wirtuozowskie utwory z XIX wieku), jego zainteresowania repertuarowe koncentrują się na muzyce dawnej i muzyce na skrzypce solo – bez akompaniamentu. W recitalach pragnie eksponować samowystarczalność skrzypiec, ich zdolność sprostania wymogom muzyki dawnej oraz współczesnej. Wykonując muzykę dawną, podejmuje szereg niestandardowych wyzwań. Sięga po szczególnie wymagający repertuar, przedstawiając na koncertach np. cały cykl *Sonat różańcowych* Bibera. Stosuje ponadto historyczny uchwyt instrumentu – przy piersiach, nie przy podbródku. Podyktowane jest to chęcią jak najwierniejszego oddania brzmienia, wiąże się jednak z zaawansowanymi trudnościami (już Leopold Mozart wspominał, że taka maniera gry wymaga wielkiej zręczności). Dla Bachary znaczenie ma jednak wierność źródłom historycznym, a ikonografia oraz traktaty z epoki dowodzą, że ten sposób gry – trzymanie skrzypiec „przy swoich żebrach” – był używany jeszcze w XVIII wieku. Artysta zajmuje się również pedagogiką muzyczną i badaniami naukowymi. Głównym przedmiotem jego zainteresowań są mało znane utwory autorów niemieckich na skrzypce solo bez akompaniamentu.



**GIOVANNI
ANTONINI**



12 grudnia
czwartek

godz. 20:00

Dwór Artusa
ul. Długi Targ 43-44



IL SANTISSIMO NATALE

Giovanni Antonini
dyrygent, flet prosty

IL GIARDINO ARMONICO

Stefano Barneschi
skrzypce
Marco Bianchi
skrzypce
Liana Mosca
altówka
Paolo Beschi
wiolonczela
Giancarlo De Frenza
violone
Michele Pasotti
teorba
Riccardo Doni
klawesyn

Giuseppe Torelli
1658–1709

Concerto VI g-moll op. 8
'In forma di Pastorale per il Santissimo Natale'
Grave – Vivace
Largo
Vivace

Antonio Vivaldi
1678–1741

Concerto I F-dur op. 10 RV 433 'La Tempesta di mare'
Allegro
Largo
Presto

Francesco Manfredini
1684–1762

Concerto grosso XII C-dur op. 3 'Con una Pastorale
per il Santissimo Natale'
Largo
Largo
Allegro

Antonio Vivaldi

Concerto c-moll RV 441
Allegro non molto
Largo
[Allegro]

Antonio Vivaldi

Cum dederit (Nisi Dominus RV 608)

Giovanni Legrenzi
1626–1690

Sonata XV a-moll op. 10 'La cetra'
[bez oznaczenia tempa]
Adagio
Allegro
Adagio
Presto e allegro
Presto
Adagio

Arcangelo Corelli
1653–1713

Concerto grosso VIII g-moll op. 6 'Fatto
per la notte di Natale'
Vivace – Grave
Allegro
Adagio – Allegro – Adagio
Vivace
Allegro
Pastorale. Largo

Antonio Vivaldi

Concerto C-dur RV 444
Allegro non molto
Largo
Allegro molto

W okresie baroku muzyka instrumentalna przechodziła wzmocniony rozwój, zmierzający w kierunku jej całkowitego uniezależnienia od wzorów wokalnych (w zakresie melodyki, faktury, norm gatunkowych). W poprzednich epokach instrumentalniściami grali i swobodnie adaptowali na swoje potrzeby repertuar wokalny, natomiast z początkiem XVII wieku zaczęli już bardzo wyraźnie dążyć do wykształcenia autonomicznego języka muzycznego i stworzyli szereg nowych, specyficznie instrumentalnych gatunków. Do najważniejszych z nich należała sonata i koncert, tam bowiem w największym stopniu eksplorowano technikę instrumentalną i wykształcono modele ekspresji dorównujące siłą sugestii muzyce wokalne, w tym nowo powstałej operze.

Największy udział w tych rewolucyjnych przemianach odegrali kompozytorzy weneccy i bolońscy. Wbrew uchwałom Soboru Trydenckiego, zezwalającym na użycie w liturgii jedynie organów, w Wenecji i Bolonii, a następnie w papieskim Rzymie, przy tamtejszych bazylikach zaczęły powstawać instrumentalne kapele złożone zarówno z instrumentów smyczkowych jak i dętych. Już od pierwszych dekad XVII wieku sonaty, a później koncerty zajmowały miejsce czysto wokalnych form muzyki liturgicznej. Grano je w miejsce mszalnego introitu, podczas gradułu, oferty, podniesienia, komunii, zamiast nieszpornych antyfon i na zakończenie mszy lub nieszpórów. Nic dziwnego, że z okresu baroku pochodzi wiele sonat i koncertów z różnego rodzaju adnotacjami wskazującymi na ich liturgiczne funkcje lub religijny kontekst.

Szczególnie wiele jest przykładów użycia koncertów w okresie Bożego Narodzenia. Utwory takie zazwyczaj posiadają określenie *per il Santissimo Natale* i część zatytułowaną *Pastorale*, będącą wyraźną stylizacją muzyki pasterskiej, symbolizującą grę pasterzy betlejemskich przy żłóbku. Dlatego też w koncertach takich pojawiają się długo wytrzymywane nuty burdonowe, charakterystyczne dla pasterskich dud, prosta harmonia, sentymentalna melodyka prowadzona zwykle w dwugłosowych miksturach tercjowych lub sekstowych w skocznym, trójdzielnym metrum i rytmach melancholijnej siciliany. Wszystkie znane włoskie koncerty bożonarodzeniowe (utwory Corellego, Torellego, Manfrediniego, Vivaldiego, Locatellego, Schiassiego, Zavateriego, Ragazziego i Sammartiniego) przeznaczone są na zespoły smyczkowe, często z solowo traktowanymi skrzypcami. W ówczesnej kulturze muzycznej silne konotacje arkadyjskie i pastoralne miały też flety proste i w niektórych koncertach na ten instrument spotkać możemy także charakterystyczne dla bożonarodzeniowych koncertów siciliany (np. części wolne w RV 441, RV 444 Vivaldiego). Idąc tym sicilianowym tropem, do programu dzisiejszego koncertu włączono także część *Cum dederit* z wokalnego koncertu Vivaldiego *Nisi Dominus* RV 608.

Giovanni Legrenzi (1626–1690) przybył do Wenecji w dojrzałym okresie swego życia. Po kierowaniu prestiżowymi zespołami bazyliki Santa Maria Maggiore w Bergamo i Accademia dello Spirito Santo w Ferrarze, w 1670 roku osiadł na stałe w Wenecji, gdzie prócz funkcji kapelmistrza bazyliki San Marco uczył także w konserwatoriach muzycznych Dei derelitti i Dei mendicanti, a w miejscowych teatrach wystawiał swe opery.

Nie jest prawdą, jakoby uczył młodego Antonia Vivaldiego. Legrenzi był ważnym kompozytorem sonat, na których wzorował się Torelli, Vivaldi i J.S. Bach. Jego *Sonata XV* ze zbioru *La cetra* (Cytra) op. 10 (Wenecja, 1673) przeznaczona jest na podobną obsadę, co pierwsze koncerty (dwoje skrzypiec, altówkę, wiolonczelę i basso continuo). Posiada siedmioczęściową formę, w której dominuje faktura polifoniczna i technika imitacyjna. Pod względem stylu utwór ten nadawał się do wykorzystania liturgicznego. Centralne miejsce zajmuje w nim część *Adagio* w metrum 3/2, która może przywołać na myśl sicilianę, tak chętnie stosowaną w późniejszych koncertach przeznaczonych na 25 grudnia.

Listę bożonarodzeniowych koncertów otwiera bodaj najsłynniejszy *Concerto VIII fatto per la notte di Natale* ze zbioru *Concerti grossi* op. 6 (Amsterdam, 1714) Arcangela Corellego (1653–1713). Choć utwór ten wydany był dopiero po śmierci kompozytora, to z różnych przekazów wynika, że powstał najprawdopodobniej w Rzymie około roku 1690 dla kardynała Pietra Ottoboniego (wenecjanina). Jest to typowo rzymskie concerto grosso z solistycznie traktowaną parą skrzypiec z wiolonczelą (tzw. *concertino*), ukazanymi na tle czterogłosowego zespołu smyczków (tzw. *ripieno*). Przybyły do Rzymu z Bolonii Corelli nie wynalazł dla koncertu nowej formy, stosował te same rozwiązania strukturalne co w swoich sonatach. Jego sześcioczęściowy koncert bożonarodzeniowy złożony jest z następstwa części wolnych i szybkich i w niczym nie odbiega od pozostałych siedmiu, zaliczanych do grupy koncertów kościelnych (*da chiesa*).

Dopiero część finałowa *Largo* ma adnotację *Pastorale* i typowe dla tego podgatunku cechy warsztatowe. Podobny koncert, tyle że z concertinem złożonym z dwojga skrzypiec, altówki i wiolonczeli, również pod numerem 8 zamieścił w swych *Concerti grossi* op. 1 (Amsterdam, 1721) uchodzący za ucznia Corellego Pietro Locatelli.

W tej samej tonacji g-moll, co koncert Corellego utrzymane jest też *Concerto VI in forma di Pastorale per il Santissimo Natale* Giuseppe Torellego (1658–1709), pochodzące z jego *Concerti grossi* op. 8 (Bolonia, 1709). Ten boloński skrzypek-wirtuoz miał wielki wkład w powstanie nowego gatunku i był ojcem koncertu skrzypcowego. Pierwsze koncerty wydawał już w latach 90. XVII wieku, od razu nadając im charakterystyczną trzyczęściową formę. Koncert op. 8 nr 6 należy do typu concerto grosso, w roli solistów występuje tu duo skrzypcowe. Już w pierwszych taktach części pierwszej i trzeciej słyszymy charakterystyczne dla *pastorale* burdony, skoczne rytmy w metrum 12/8 lub 2/4 oraz melodię solistów w sektowych miksturach. W wolnej części środkowej soliści występują naprzemiennie, a nie w parze.

Francesco Onofrio Manfredini (1684–1762) studiował w Bolonii u Torellego, nic więc dziwnego, że jego *Concerto XII* z *Concerti* op. 3 (Bolonia, 1718) nosi adnotację *Con una Pastorale per il Santissimo Natale*. Wzorem mistrza w częściach skrajnych duo skrzypcowe dialoguje z orkiestrą w skocznej pastorałce na 12/8 lub 3/8. Wolna część środkowa *Largo* przeznaczona jest tym razem na tutti. W roku śmierci Torellego Manfredini wydał *Sinfonie da chiesa* op. 2, w których pod numerem 12

znalazła się *Sinfonia pastorale*, czyli koncert bez solistów (*concerto ripieno*) przeznaczony na Boże Narodzenie. Autorami podobnych utworów byli też inni kompozytorzy bolońscy: uczeń Torellego Lorenzo Gaetano Zavateri (op. 1 nr 10) oraz Gaetano Maria Schiassi (op. 1 nr 12).

Również Vivaldi ma w swym dorobku koncert bożonarodzeniowy *Il riposo* (*Odpoczynek*) RV 270. Dzisiejszego wieczoru usłyszymy jednak wybór jego koncertów na flet prosty ze smyczkami. Niewątpliwie najbardziej znanym i najtrudniejszym z tej grupy jest koncert ilustracyjny *La tempesta di mare* (*Burza morską*) RV 433. Był on inspirowany, jak się zdaje, obrazami weneckiego malarza Marca Ricciego i w iście teatralny sposób oddaje w częściach skrajnych morską nawałnicę. Koncert ten został wydany w 1729 roku w Amsterdamie w zbiorze 6 koncertów fletowych op. 10. Jego pierwotną wersją był koncert kameralny na flet prosty, obój, skrzypce i fagot RV 98, zaś wersją wtórną – koncert na wielu solistów ze smyczkami RV 570. Z podobnego okresu (końca lat 30. XVIII wieku) pochodzą nigdy nie wydane za życia kompozytora koncerty RV 441 i 444

na sopranową odmianę fletu prostego zwaną flautino. Choć w częściach wolnych obu z nich znajdują się siciliany, to najpiękniejszą jest ta z koncertu fletowego RV 95 o wymownym tytule *La pastorella*.

W okresie baroku wprowadzono do kościołów niemal wszystkie rodzaje instrumentów, w tym wiele nowo skonstruowanych. Dalsza wzmożona ekspansja muzyki instrumentalnej i teatralnej doprowadziła w rezultacie do tendencji przeciwnych w postaci nurtu cecylińskiego, zmierzającego do odnowy polifonii a cappella. Dzisiaj, gdy nikt już nie tworzy bożonarodzeniowych koncertów, pozostaje nam delectować się dziełami powstałymi trzysta lat temu.

Piotr Wilk



GIOVANNI ANTONINI

Włoski dyrygent oraz wirtuoz gry na flecie prostym i poprzecznym. Współtwórca i kierownik artystyczny renomowanego zespołu wykonawstwa historycznego Il Giardino Armonico. Na przestrzeni lat zyskał miano jednego z najwybitniejszych autentystów. Urodzony w Mediolanie, studiował w Civica Scuola di Musica Claudio Abbado tamże oraz w Centre de Musique Ancienne w Genewie. Formację Il Giardino Armonico założył w 1985 roku, z którą jako dyrygent i solista koncertował w krajach Europy, Ameryki Północnej i Południowej oraz w Australii, Japonii i Malezji. Jest dyrygentem gościnnym Mozarteumorchester Salzburg oraz Kammerorchester Basel. Od 2013 roku dyrektor artystyczny festiwalu Wratislavia Cantans. Znany jest z kunsztownych i innowacyjnych interpretacji muzyki klasycznej i barokowej. Prowadził m.in. Berliner Philharmoniker, holenderską Concertgebouworkest, lipską Gewandhausorchester, Tonhalle-Orchester Zürich, Orquesta Nacionales de España, London Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra.

Współpracował z artystami takiego formatu jak Cecilia Bartoli, Giuliano Carmignola, Kristian Bezuidenhout, Isabelle Faust, Sumi Jo, Wiktorija Mułłowa, Emmanuel Pahud oraz Katia i Marielle Labèque. Antonini jest wziętym interpretatorem operowej twórczości Mozarta, Handla, Belliniego i Glucka. Dyrygował spektaklami operowymi m.in. w mediolańskiej La Scali, Opernhaus Zürich oraz podczas Salzburger Festspiele. Ponadto jest autorem nagrań *Ottone in villa* Vivaldiego i *Normy* Belliniego we współpracy z Orchestra La Scintilla. W jego bogatej dyskografii przeważają nagrania z Il Giardino Armonico wydawane przez czołowe wytwórnie jak Decca, Naïve, Harmonia Mundi, Sony BMG, Alpha Classics, Teldec, wyróżnione szeregiem nagród, wspominając chociażby „Grammy”, „Diapason d’Or”, „Gramophone Award”. Artysta kieruje projektem „Haydn2032”, mającym na celu nagranie i wykonanie z Il Giardino Armonico i Kammerorchester Basel kompletu symfonii austriackiego kompozytora dla uczczenia 300. rocznicy jego urodzin.



IL GIARDINO ARMONICO

Włoski zespół założony w 1985 roku w Mediolanie. Czołowa formacja wykonawstwa historycznego i jedna z pierwszych grup grających na instrumentach historycznych. Prowadzony przez znakomitego dyrygenta Giovanniego Antoniniego, zespół kładzie szczególny nacisk na wykonawstwo muzyki XVII i XVIII wieku. Il Giardino Armonico regularnie gości na najważniejszych festiwalach i w najlepszych salach koncertowych. Ansambl zdobył uznanie zarówno dzięki repertuariowi koncertowemu, jak i produkcjom operowym, w szczególności interpretacjom *L'Orfeo* Monteverdiego, *Ottone in villa* Vivaldiego oraz *Agrippina, Il trionfo del Tempo e del Disinganno, La Resurrezione, Juliusz Cezar* Handla. Współpracowali z takimi solistami jak Giuliano Carmignola, Sol Gabetta, Katia i Marielle Labèque, Wiktorija Mułowa, Giovanni Sollima czy Patricia Kopatchinskaja. Grupa jest niezwykle aktywna na polu fonograficznym. Przez wiele lat zespół związany był z wydawnictwem Teldec, zdobywając szereg wyróżnień za nagrania twórczości Vivaldiego i innych kompozytorów XVIII-wiecznych. Za wydany

przez wytwórnię Decca w 2000 roku *The Vivaldi Album* z Cecilią Bartoli grupa otrzymała nagrodę „Grammy”. Kilka lat później, ponownie z włoską śpiewaczką, sięgnęli po „Grammy” za *Sacrificium* – album, który zyskał status Platynowej Płyty we Francji i Belgii. Zespół współpracował także z Julią Lezhnevą i Anną Prohaską, co zaowocowało kolejnymi pozytywnie przyjętymi wśród międzynarodowej krytyki albumami (wydanymi przez Decca i Alpha Classics). Ponadto nagrania z Isabelle Faust koncertów skrzypcowych Mozarta, wydanych przez Harmonia Mundi w 2016 roku, nagrodzone zostały „Gramophone Award” oraz „Choc de l’année” 2017 magazynu „Classica”, a wydany w tym samym roku album *Telemann* (Alpha Classics) przywiódł grupie nagrodę „Echo Klassik” oraz kolejny „Diapason d’Or”. Do ostatnich dokonań fonograficznych grupy należy wydany w 2019 roku album *La Morte Della Ragione*. Il Giardino Armonico jest częścią wieloletniego projektu „Haydn2032” promującego muzykę jednego z klasyków wiedeńskich poprzez nagranie kompletu symfonii oraz serie koncertowe jemu poświęcone.



**KRZYSZTOF
FIRLUS
ANNA
FIRLUS**

13 grudnia
piątek

godz. 17:30

Ratusz Staromiejski
ul. Korzenna 33/35



RECITAL

Krzysztof Firlus
viola da gamba

Anna Firlus
klawesyn

Carl Friedrich Abel
1723–1787

Sonata D-dur A 2:75
Un poco Vivace
Adagio
Vivace

Sonata g-moll A 2:56a
Allegro
Adagio
Tempo di Menuet

Sonata G-dur A 2:68a
Moderato
Adagio
Tempo di Menuet

Sonata a-moll A 2:57a
Allegro
Adagio
Allegro

Sonata D-dur A 2:50
Allegro
Adagio
Allegro

Carl Friedrich Abel. Gambista, przedsiębiorca, saksoński imigrant w Królestwie Wielkiej Brytanii. Urodził się w Köthen w 1723 roku jako syn gambisty z kapeli księcia Leopolda I, kierowanej wówczas przez Johanna Sebastiana Bacha. W młodości służył jako muzyk w drezdeńskiej kapeli Augusta III, by w czasie wojny siedmioletniej, wzorem wielu swoich ziomków, wyemigrować do Londynu. Tam Abel występował na koncertach publicznych od 1758 roku, a od 1765 roku wraz z przyjacielem Johannem Christianem Bachem próbował swoich sił również jako przedsiębiorca w branży organizacji abonamentowych koncertów – znanych później jako „Bach-Abel Concerts”. To sytuacja na londyńskim rynku muzycznym spowodowała, że Abel zaczął specjalizować się w grze na violi, wcześniej bowiem, jako typowy kontynentalny kapelista, był notorycznym multiinstrumentalistą. Swoją sytuację finansową Abel zabezpieczał, podejmując się dodatkowych obowiązków nauczyciela muzyki w domach arystokracji, która była, notabene, głównym odbiorcą koncertów abonamentowych, na przekór współczesnym egalitarystycznym wyobrażeniom o tej formie XVIII-wiecznej rozrywki. Charakterystyka londyńskiego życia koncertowego, w którym przez wiele lat Abel partycypował jako impresario i wykonawca – regularność koncertów i w miarę stała publiczność – wymagała zapewniania wciąż nowego repertuaru, natomiast niszowość instrumentu, którego był wirtuozem powodowała, że muzyka Abela nie była potencjalnym kąskiem wydawniczym.

Taka koincydencja doprowadziła do tego, że wśród pozostałości po twórczości Abela dominują rękopisy tworzone na potrzeby dydaktyczne, związane z jego bogatymi uczniami i patronami, a nie koncertowe materiały wykonawcze. Abel zmarł bezpotomnie w 1787 roku, gnębiony chorobą alkoholową, zmniejszeniem popularności muzyki gambowej na Wyspie oraz długami, które zostawił mu w spadku jego wspólnik – Johann Christian Bach. Bracia denata mieszkali na kontynencie, zatem jedyną sensowną opcją było spieniężenie ruchomości Abela w ramach aukcji pośmiertnej. Papiery muzyczne wymienione ogólnikowo w zachowanym katalogu tej aukcji uległy rozproszeniu, wśród nich pewnie liczne utwory najbardziej znanego gambisty w historii.

Niecałe dwieście lat po śmierci Abela zainteresowali się nim muzykolodzy niestrudzeni w dążeniu do ustalenia szczegółów biografii i katalogu dzieł wszystkich każdego kompozytora. Mimo ich starań Abel wciąż pozostaje postacią mało znaną, a jego biografię opartą o skąpe źródła historyczne okraszają dość prymitywne anegdoty. Sytuacja ma się lepiej, jeśli chodzi o jego twórczość, ale dopiero ostatnia dekada była w tym zakresie przełomowa. Poniższe kalendarium dowodzi, że stan badań w historii muzyki nie tyle zależy od kompetencji i determinacji muzykologów, ale od stanu opracowania źródeł muzycznych na świecie. Taka konstatacja daje nadzieję na to, że czeka nas jeszcze wiele ciekawych odkryć w zakresie historii muzyki, a jedynym sposobem na ich przyspieszenie jest systematyczne katalogowanie zbiorów wszystkich bibliotek na świecie.

Rok 2010. Najwybitniejszy współczesny badacz twórczości Abła, Peter Holman, wydaje książkę o violi da gamba w Wielkiej Brytanii (*Life After Death: The Viola da Gamba in Britain from Purcell to Dolmetsch*). Autor monografii pisze o osiemdziesięciu sześciu utworach Abła z violą da gamba solo lub obbligato w obsadzie i wyraża ubolewanie nad tak niskim stanem zachowania twórczości kompozytora w stosunku do jej prognozowanej oryginalnej objętości (wiemy o czterystu koncertach na których występował). Najbardziej znaczącymi źródłami tej twórczości jest słynny wówczas „Drexel Manuscript” przechowywany w British Library oraz „Pembroke Manuscript” przechowywany w New York Public Library. Zwyczajowe nazwy rękopisów pochodzą od nazwisk ich niegdyś właścicieli: bankiera i kolekcjonera Josepha W. Drexela oraz uczennicy Abła – hrabiny Elisabeth Pembroke.

Rok później odkryty zostaje „Pembroke Manuscript II”, znany wcześniej wyłącznie z materiałów aukcyjnych Sotheby’s z 1994 roku, kiedy to został nabyty przez osobę prywatną – przez kilkanaście lat niedostępny. Badacze opierali swoje domysły na temat zawartości rękopisu na podstawie jego opisu i reprodukcji jednej strony. Właścicielem okazuje się w końcu amerykański muzykolog i kolekcjoner muzykaliów Elias N. Kulukundis, który w 2011 roku przekazuje swoje zbiory jako depozyt do lipskiego Bach-Archiv, dzięki czemu czternaście nieznanych wcześniej utworów Abła po raz pierwszy zostaje wydanych i nagranych.

Rok 2014. W zbiorach Biblioteki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, podczas opracowania zbioru muzykaliów pochodzących

z pałacu rodziny Maltzan w Miliczu, identyfikuję dwa rękopisy z muzyką Abła. Jeden z nich częściowo sporządzony został ręką samego Abła, łącznie zawierają one dwadzieścia osiem utworów tego kompozytora, z czego dwadzieścia dwa wcześniej nieznane. Nowo odkryty „Maltzan Manuscript” staje się niezaprzeczalnie jednym z czterech najważniejszych zachowanych źródeł twórczości gambowej Abła. Opublikowany trzy lata później nowy katalog muzyki gambowej Abła autorstwa Holmana i Güntera von Zadow, uwzględniający dwa nowe kluczowe źródła oraz mniejsze odkrycia, wymienia już sto dwadzieścia cztery utwory na violę da gamba Abła.

Jakim sposobem najobszerniejszy znany współcześnie Ablowski rękopis znalazł się w polskiej bibliotece? Biblioteka z pałacu w Miliczu w 1945 roku została przetransportowana do Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu w ramach powojennej akcji zabezpieczania zbiorów bibliotecznych. Przyjrzyjmy się zatem Miliczowi. Od XVI wieku do zakończenia II wojny światowej śląski Milicz był wolnym państwem stanowym, należącym do niemieckiego rodu hrabiów Maltzanów. Łącznikiem między prowincjonalnym ówczesnie pruskim Miliczem a londyńskim życiem koncertowym jest postać miłośnika violi da gamba, hrabiego Joachima Carla Maltzana (1733–1817), związanego zawodowo z dwoma miastami, w których gamba cieszyła się uznaniem w II połowie XVIII wieku. Na początku swojej kariery politycznej, jako dyplomata pruski, Maltzan mógł mieć styczność z muzyką gambową i postacią Ludwiga Christiana Hessego na dworze Fryderyka II w Berlinie. Lata 1766–1782, kiedy pełnił funkcję

pruskiego ministra plenipotencyjnego w Londynie, to czasy „Bach-Abel Concerts”. Wiadomo jest, że sam Maltzan należał do grona bywalców tych koncertów; nie można wykluczyć, że zaliczał się też do grupy arystokratycznych uczniów Abła. Maltzan wraca do ojczyzny w tym samym roku, w którym Abel rozpoczyna wypad do Prus, natomiast w roku śmierci i wyprzedaży pośmiertnej Abła przypada wizyta hrabiego w Londynie. Maltzan przywiózł z Londynu do Milicza rękopisy z muzyką gambową Abła – rękopisy, które z pewnością powstały w Królestwie Wielkiej Brytanii w latach 1772–1789 i odzwierciedlają repertuar londyńskiego życia koncertowego. Mógł je otrzymać w darze od kompozytora albo kupić na aukcji po jego śmierci. Kiedy w 1786 roku Maltzan po śmierci ojca zaczął sprawować władzę w Miliczu, zatrudnił kapelę muzyczną, w której repertuarze poczesne miejsce zajęły właśnie utwory na violę da gamba. Angielskie rękopisy są najstarszymi materiałami w bibliotece muzycznej z Milicza, nie mają jednak śladów bezpośredniego związku z właścicielem czy miejscem (nie noszą żadnej dedykacji ani znaków własnościowych). Za sprawą upodobań Maltzana viola da gamba była ważnym elementem życia muzycznego dworu milickiego również w pierwszej połowie XIX wieku, o czym świadczą zachowane kompozycje niemieckich kompozytorów i ich dedykacje.

Z łącznej liczby stu dziewięciu utworów zapisanych w źródłach muzycznych z Milicza, ponad jedna trzecia przeznaczona jest na violę da gamba.

Odkryte w Polsce utwory Abła to brakujący dotąd element łączący ze sobą część pozostałych zachowanych źródeł: wydane drukiem *Six Easy Sonatas* (Londyn, ca 1772), „Drexel Manuscript”, „Pembroke Manuscript II”. Są ważnym przykładem nieobserwowanych dotąd w twórczości Abła zjawisk i stanowią przekrój praktyki kompozytorskiej – od prostych sonat o charakterze dydaktycznym do najbardziej zaawansowanych i wirtuozowskich, które prawdopodobnie odzwierciedlają styl gry samego kompozytora, będący jeszcze niedawno obiektem wielu domysłów i spekulacji.

Sonia Wronkowska



KRZYSZTOF FIRLUS

Muzyk z powodzeniem łączący karierę kontrabasisty oraz gambisty. Koncertuje na obu instrumentach zarówno w charakterze solisty, kameralisty, jak i muzyka orkiestrowego. Absolwent Universität Mozarteum w Salzburgu (klasa Vittoria Ghielmiego) oraz Akademii Muzycznej w Katowicach (klasa Marka Caudle'a). Jest laureatem stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego dla twórców kultury, programu stypendialnego „Młoda Polska” oraz konkursów instrumentalnych – zarówno międzynarodowych (w Adernach, Brnie, Żorach, we Wrocławiu), jak i ogólnopolskich (w Poznaniu, Łodzi, Dąbrowie Górniczej). Na stałe związany z Narodową Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach, zespołem Ensemble Chimérique, {oh!} Orkiestrą Historyczną, triem muzyki dawnej Extempore oraz consortem viol Gambasada. Współpracował ponadto m.in. z Kwartetem Śląskim, Le Poème Harmonique, Internationale Bachakademie Stuttgart, Capellą

Cracoviensis, Leilą Schayegh, Aline Zylberajch, Markiem Toporowskim, Martyną Pastuszką, Marcinem Świątkiewiczem. Spośród licznych nagrań płytowych artysty wymienić można m.in. nagrań wraz z żoną – Anną Firlus – pierwszą polską solową płytę gąbową *Gamba Sonatas*, *Muzyka Zamku Warszawskiego – Muzyka Mistrzów Francuskich* z {oh!} Orkiestrą Historyczną, *Tansman. Od tria do oktetu* z Kwartetem Śląskim, *Music in Dresden in the Times of Augustus II the Strong* z Martyną Pastuszką i Marcinem Świątkiewiczem czy *Lithuanian birbynė: XVII Century Music in Poland and Lithuania* z Markiem Toporowskim i zespołem Ensemble Reversio. Album Nikola Kołodziejczyk Orchestra *Barok Progresywny* z udziałem Krzysztofa Firlusa został nagrodzony statuetką „Fryderyka” w 2016 roku. Krzysztof Firlus prowadzi obecnie klasę violi da gamba w Akademii Muzycznej w Katowicach oraz klasę kontrabasu w Akademii Muzycznej w Krakowie.



ANNA FIRLUS

Klawesynistka i organistka. Wykonuje repertuar czasów od renesansu po współczesność. Ukończyła Akademię Muzyczną w Katowicach w klasie organów Juliana Gembalskiego oraz w klasie klawesynu Marka Toporowskiego. Swoje umiejętności doskonaliła podczas licznych kursów poświęconych interpretacji muzyki organowej, klawesynowej i kameralnej pod okiem wybitnych osobowości świata instrumentalistyki, takich jak: Jean-Luc Perrot, Christoph Bossert, Christoph Grohmann, Bernhard Haas, Maija Lehtonen, Ludger Lohmann, Anthony Spiri, Aline Zylberajch, Władysław Kłosiewicz, Leszek Kędracki czy Rachel Podger. Artystka współpracuje z wieloma formacjami muzyki dawnej. Grała w Capellą Cracoviensis, Polską Orkiestrą XVIII wieku, Capellą 1547, ansamblami Musaicum i Floripari. Jest członkinią {oh!} Orkiestry Historycznej oraz współzałożycielką ansamblu Extempore zajmującego się wykonawstwem muzyki XVII i XVIII wieku.

Koncertuje w Polsce i za granicą, zarówno w charakterze solistki jak i kameralistki. Występowała na All'improvviso w Gliwicach, Festiwalu Bachowskim w Świdnicy, Musica Poetica w Tarnowie, Muzyka na szczytach w Zakopanem czy Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Sakralnej „Gaude Mater” w Częstochowie, a także na festiwalach w Niemczech i Czechach. Na polu fonograficznym spełnia się jako znakomita realizatorka basso continuo. Nagrana z mężem Krzysztofem płyta *Gamba Sonatas* nominowana była do nagrody „Fryderyk” 2019 w kategorii Album Roku Muzyka Dawna. W swojej dyskografii ma również nominowany do „Fryderyka” 2018 album *Muzyka Zamku Warszawskiego – Muzyka Mistrzów Francuskich* nagrany z {oh!} Orkiestrą Historyczną oraz *C.F. Abel – Sonatas from the Maltzan Collection* i *Telemann – Solos & Trios*. Artystka wykłada w klasie historycznych praktyk wykonawczych w Akademii Muzycznej w Katowicach.



**DOMINIQUE
VISSE**



13 grudnia
piątek

godz. 20:00

Dwór Artusa
ul. Długi Targ 43-44



HODIE CHRISTUS NATUS EST

Dominique Visse
kierownictwo artystyczne, haute-contre

ENSEMBLE CLÉMENT JANEQUIN

Anaïs Bertrand
alt
Hugues Primard
tenor
Martial Pauliat
tenor
Vincent Bouchot
baryton
Romain Bockler
baryton
Igor Bouin
bas
Renaud Delaigue
bas
Yoann Moulin
pozytyw

Giovanni Pierluigi da Palestrina
1525/1526–1594

Hodie Christus natus est
Missa Hodie Christus natus est
Kyrie

Claudin de Sermisy
ca 1490–1562

Dison Nau à pleine teste (sur Il est jour, dit l'alouette)
Au bois de deuil (sur Au joly boys)

Giovanni Pierluigi da Palestrina

Missa Hodie Christus natus est
Gloria

Loyset Piéton
fl. ca 1530–1545

O beata infantia

Giovanni Pierluigi da Palestrina

Missa Hodie Christus natus est
Credo

Eustache Du Caurroy
1549–1609

Fantaisie XXXI (sur Une jeune fillette)
Une jeune pucelle (sur Une jeune fillette)
Fantaisie XXX (sur Une jeune fillette)

Giovanni Pierluigi da Palestrina

Missa Hodie Christus natus est
Sanctus

Anonim

Plaisir n'ay plus que vivre en desconfort
(sur Plaisir n'ay plus)

Christian Hollander
ca 1510/1515–1568/1569

Bien fort a fait Marie à un seul port
(sur Plaisir n'ay plus)

Claude Goudimel
1514/1520–1572

Esprit divins, chantons dans la nuit sainte
(sur Estans assis aux rives aquatiques)

Giovanni Pierluigi da Palestrina

Missa Hodie Christus natus est
Agnus Dei

Miasto Praeneste, czyli starożytna Palestrina założone zostało, według Wergiliusza, przez króla Caeculusa, wojującego po stronie italskich ludów przeciwko uchodźcom z Troi. Włoska nazwa miasta funkcjonuje dziś jednak powszechnie jako swego rodzaju „nazwisko” jednego z najwybitniejszych kompozytorów późnego renesansu. Co ciekawe, Giovanni Pierluigi (1525/1526–1594) być może nie urodził się wcale w Palestrinie, lecz w Rzymie, w którym pobierał pierwsze nauki muzycznego rzemiosła i w którego najślawniejszych instytucjach muzycznych – takich jak Cappella Giulia, zespół Santa Maria Maggiore czy Cappella Sistina – zatrudniony był przez całe życie. Wieczne Miasto przyniosło kompozytorowi wieczną sławę – w odróżnieniu od innych twórców XVI wieku nie musiał czekać na swój „renesans”. Na jego utworach uczono się kontrapunktu (autor sławnego podręcznika z XVIII wieku J.J. Fux twierdził, że „zawdzięcza mu wszystko”), nigdy też – co jest historycznym ewenementem – nie przestano ich wykonywać, w czym decydującą rolę odegrał zespół Cappella Sistina, kultywujący pamięć o jednym ze swych najślawniejszych członków. Muzykę Palestriny śpiewano przez stulecia w rozmaity sposób. Francuski uczoney i działacz muzyczny, Félix Danjou, skarżył się w 1847 roku, że słuchając w Kaplicy Sykstyńskiej kompozycji m.in. Palestriny wykonywanych przez kastratów „w zalewie appoggiatur i tryłów nie sposób rozpoznać pierwotnej melodii i harmonii, a wszystko to przemieszane jest ze wzdychaniem, jękami, okrzykami, jakbyśmy byli w teatrze świadkami najbardziej patetycznej sceny mordu lub pożaru”. Za sprawą ruchu cecylińskiego

i podręczników kontrapunktu muzyka Palestriny stała się jednak uosobieniem swoistego muzycznego akademizmu, a jej współczesne wykonania przez wieloosobowe chóry (np. Cappella Sistina) przyczyniły się do utrwalenia jednego, dość statycznego, sposobu jej odczytania.

Dobrze jest więc posłuchać bożonarodzeniowych kompozycji rzymianina we francuskim wykonaniu i w zestawieniu z XVI-wieczną bożonarodzeniową muzyką francuską. Połączenie takie nie jest wydarzeniem bezprecedensowym. Étienne Pasquier (1529–1615) wspomina, że w czasach jego młodości w niektórych francuskich kościołach w trakcie mszy w dzień Bożego Narodzenia śpiewano po ofertorium „Noëls”, czyli „pieśni duchowne na cześć Naszego Pana”.

Zarówno motet Palestriny *Hodie Christus natus est*, jak i oparta na nim msza są dziełami dwuchórowymi – polichóralnych utworów rzymski kompozytor stworzył więcej, o czym się często zapomina, niż większość jemu współczesnych. Motet jest opracowaniem tekstu antyfony do Magnificat na II Nieszpory święta. Tekst liturgiczny, który prawdopodobnie ma pochodzenie bizantyjskie, został dość zaskakująco wzbogacony o popularny refren, bożonarodzeniowy okrzyk „noe, noe, noe” (por. „nau” we francuskiej chanson Claudina de Sermisy czy współczesne francuskie „Noël”). Antyfonalne, wyrażające urytmizowane nawoływania rozbijają statyczny charakter utworu, odbierając mu hieratyczny, „liturgiczny” charakter. O uroku tej kompozycji, poza skonstrastowaniem rytmicznym, decyduje pomysłowe współdziałanie dwóch chórów („wyższego” i „niższego”), zrównoważone zestawienie

fragmentów deklamacyjnych i melizmatycznych, a także oszczędnie wprowadzane efekty ilustracyjne (długie wokalizy na słowach „canunt”, „lætantur”, „exsultant”).

Msza *Hodie Christus natus est* należy do typu *missa parodia* (*missa ad imitationem*), w którym kompozytor wykorzystuje materiał dźwiękowy (melodyczny, harmoniczny) wcześniej istniejącego utworu (w tym wypadku własnego motetu). W mszy bożonarodzeniowej Palestrina nawiązuje do modelu fraz wyjątkowo swobodnie – np. początkowa, recytatywna fraza motetu daje się rozpoznać w motywach czołowych większości części mszalnych, a trójmiarowe *Cum Sancto Spiritu* przychodzi na myśl ostatni, również trójmiarowy, refren motetu. Kompozytor rozwija jednak raczej takie idee pierwowzoru, jak zróżnicowanie układów fakturalnych, współdziałanie pomiędzy chórem niskim i wysokim czy skonstrastowanie rodzajów ruchu.

Radosny charakter święta Bożego Narodzenia już w czasach średniowiecza wiązał się z wprowadzaniem do liturgii pewnej swobody, która w XVI-wiecznej Francji przejawiała się, jak dowodzi cytowany wywód Pasquiera, w wykonywaniu podczas mszy francuskich pieśni o bożonarodzeniowej tematyce. Często spotykaną praktyką było wykorzystanie w tych „kolędach” wzoru wersyfikacyjnego tekstów popularnych wówczas świeckich chansons. Dzięki temu można je było wykonywać w stosunkowo prostym, ale atrakcyjnym muzycznie opracowaniu wielogłosowym. Tworząc tego rodzaju adaptacje sięgano po dzieła największych francuskich polifonistów. I tak np. uroczą

pastorałka *Dison Nau à pleine teste*, wydana drukiem w 1582 roku, jest kontrafakturą powstałą kilkadziesiąt lat wcześniej chanson Claudina de Sermisy (ok. 1490–1562) *Il est jour, dit l'alouette*, żartobliwej skargi na nieszczęśliwe zamążpójście (chanson znalazła także uznanie samego Orlanda di Lasso, który wykorzystał jej materiał w jednym ze swoich opracowań *Magnificat*). Claudin, związany m.in. z dworskimi kapelami Ludwika XIII i Franciszka I, jest również twórcą chanson *Au joly boys*, adaptowanej do tekstu *Au bois de deuil*. Melancholijny nastrój muzyki miłosnego lamentu uznano w tym wypadku za odpowiedni dla umuzyczenia poruszającego tekstu religijnego, w którym radość z narodzenia Zbawiciela miesza się ze smutkiem związanym z trudami przeżywanymi przez Świętą Rodzinę. Podobne elegijne akcenty, jakby podkreślające uniżenie Syna Bożego, słychać w 6-głosowym opracowaniu antyfony *O beata infantia*, której twórcą jest Loyset Piéton (szczyt działalności ok. 1530–1545), kompozytor francuski, być może działający w Italii, znany m.in. z edycji psalmów pokutnych z ok. 1532 roku. Monumentalny motet Piétona, pełen śmiałych harmonicznym zwrotów, wydany drukiem w 1534 roku, znany był zapewne Palestrinie, gdyż według Giovanniego Antonia Merlo śpiewacy papiescy wykonywali go zwyczajowo w drugim dniu świąt Bożego Narodzenia jeszcze w latach 80. XVI wieku.

Poszukując atrakcyjnego materiału do „Noëls” sięgnięto w XVI wieku także po prawdziwy evergreen tamtych czasów, czyli melodię pieśni *Une jeune fillette*. Zwana niekiedy „Monica” (lub „Monacha”) była ona arcypopularna nie tylko we Francji, ale w całej Europie – wariacje

na jej temat skomponował m.in. lutnista Jakub Polak. Jej pierwotny tekst był skargą młodej dziewczyny uczynionej wbrew woli zakonnicy i modlącej się do Najświętszej Marii Panny o rychłą śmierć. Jako „Noël”, z tym samym lub nieco zmienionym incypitem (*Une jeune pucelle*), pieśń opowiada o Maryi przyjmującej z pokorą i posłuszeństwem anielskie zwiastowanie. Eustache Du Caurroy (1549–1609), kompozytor związany z dworem królewskim, twórca m.in. *Requiem* wykonywanego regularnie na pogrzebach francuskich monarchów, opracował pieśń zarówno w wersji wokalne, jak i instrumentalnej. W wersji na 3–6 instrumentów melodia pojawia się aż pięć razy w jednym z jego najbardziej oryginalnych dzieł, zbiorze *Fantaisies à 3, 4, 5 et 6 parties*, wydany pośmiertnie w 1610 roku. W wykonywanych podczas koncertu *Fantazjach XXX i XXXI* Du Caurroy cytuje wyrażenie melodii pieśni w najwyższym głosie, oplatając ją pomysłowym kontrapunktem.

Tekst *Plaisir n'ay plus*, w wersji oryginalnej – o takim samym incypicie – stworzonej przez Clémenta Marota, jest poematem miłosnym. Oryginał znany jest z co najmniej dwóch opracowań polifonicznych – anonimowego

oraz skomponowanego przez franko-flamandzkiego twórcę Christiana Hollandera (ok. 1510/1515–1568/1569). Podczas koncertu w tej drugiej wersji utwór zabrzmiał od drugiej strofy: *Bien fort a fait Marie*.

Inne dzieło Marota, rymowany przekład psalmu 137 pod względem wersyfikacji odpowiada tekstowi modlitwy *Esprit divins, chantons dans la nuit sainte*, co członkowie zespołu Ensemble Clément Janequin wykorzystali, by sięgnąć po poruszające 4-głosowe opracowanie psalmu skomponowanego przez Claude'a Goudimela (1514/1520–1572). W najwyższym głosie utworu słychać wyjątkowo piękną melodię, która po raz pierwszy pojawiła się w śpiewniku hugenockim z 1539 roku, a od XVII wieku, dzięki edycji psalterza w przekładzie Macieja Rybińskiego, znana była także polskim kalwinistom.

Jakub Kubieniec



DOMINIQUE VISSE

Artysta o niezwyklej osobowości i wielkiej charyzmie. Dyrygent i śpiewak operujący głosem kontratenorowym. Znamca muzyki dawnej, w szczególności epoki renesansu i baroku. Dominique Visse w wieku jedenastu lat wstąpił do Maîtrise Notre-Dame de Paris; jednocześnie rozpoczął naukę gry na organach i flecie, którą ukończył w Conservatoire à rayonnement régional de Versailles. W 1978 roku założył Ensemble Clément Janequin, z którym nagrał serię płyt poświęconych francuskim pieśniom polifonicznym okresu renesansu. Wydane nakładem Harmonia Mundi stały się nagraniami referencyjnymi. Artysta był także członkiem Les Arts Florissants we wczesnych latach francuskiego zespołu. Od tamtego czasu Dominique Visse stał się jednym z najpopularniejszych śpiewaków w świecie opery barokowej, współpracującym z takimi osobowościami jak René Jacobs, Jean-Claude Malgoire, Philippe Herreweghe, Ton Koopman, William Christie, Alan Curtis, Nicholas McGegan, Christophe Rousset, Ivor Bolton, Robert King, Harry Bicket czy Emmanuelle Haïm. Stawał na deskach teatrów operowych Paryża,

Berlina, Kolonii, Amsterdamu, Lozanny, Tel Awiwu, Montpellier, Houston, Barcelony, Monachium, Wersalu, Brukseli, Londynu; wykonywał w krajach Azji i Ameryki Północnej, a także na festiwalach w Glyndebourne, Aix-en-Provence, Innsbrucku i Edynburgu. Jest propagatorem eklektyzmu w historycznej praktyce wykonawczej, popartego badaniami nad muzyką i kulturą muzyczną dawnych wieków; odrzuca stereotypowe postrzeganie wykonawstwa repertuaru historycznego. Francuski śpiewak nie ogranicza się jednak wyłącznie do repertuaru muzyki dawnej. Śpiewał w utworach Offenbacha i Poulenca, brał udział w wykonaniu *Outis* Beria w mediolańskiej La Scali i paryskim Théâtre du Châtelet. Interpretował także opery kompozytorów współczesnych, m.in. *Perelà, uomo di fumo* Pascala Dusapina czy *La Frontière* Philippe'a Manoury'ego. Na dyskografię artysty składa się ponad 50 nagrań, wydanych przede wszystkim nakładem wytwórni Harmonia Mundi. Jego albumy z Ensemble Clément Janequin, jak również z innymi artystami, zdobyły szereg wyróżnień i uznanie wśród odbiorców.



ENSEMBLE CLÉMENT JANEQUIN

Założony w 1978 roku przez Dominique'a Visse'a francuski zespół muzyki dawnej, sięgający po repertuar renesansu i wczesnego baroku. Specjalizuje się w szczególności w wykonawstwie świeckiej i sakralnej muzyki wokalne, od Josquina po Monteverdiego. Ich niepowtarzalne interpretacje XVI-wiecznej pieśni paryskiej doprowadziły do ponownego odkrycia jednego z najistotniejszych obszarów muzyki francuskiej. Ceniony przez krytykę i uwielbiany przez publiczność ansambl stał się na przestrzeni lat jedną z czołowych formacji muzyki dawnej. Eklektyczny sposób interpretacji muzyki wokalne dawnych wieków w szczególności charakteryzuje twórcze dokonania zespołu. Ensemble Clément Janequin od lat gości na największych festiwalach dedykowanych muzyce dawnej oraz występuje w najważniejszych centrach muzycznych świata. Wykonywali w Concertgebouw w Amsterdamie, Wigmore Hall w Londynie, Carnegie Hall w Nowym Jorku, Wiener Konzerthaus czy paryskim Cité de la musique; występowali na festiwalach Styriarte w Grazu, Laus Polyphoniae w Antwerpii oraz festiwalach muzyki dawnej w Yorku, Bostonie i Innsbrucku. Zespół wykonuje przede wszystkim w obsadzie *one voice per part* (lub ze zdwojeniem), przedstawiając

na pierwszym planie niezależność linii melodycznych. Jasne brzmienie głosów członków ansamblu, idące w parze z subtelną ornamentacją, uwydatnia przejrzystość polifonii. Autentyzm wykonawstwa zespołu Dominique'a Visse'a utrzymywany jest zarówno w muzyce sakralnej, jak i świeckiej. Sięgając po repertuar kościelny grupa przyjmuje bardziej przestrzenne brzmienie, mniej dramatyczne; z kolei prezentując repertuar świecki, w szczególności wykonując paryską chanson renesansową, w ich interpretacji pojawiają się sugestywne artykulacje, szepty lub okrzyki podkreślające temperament wykonania. Grupa posiada okazały dorobek fonograficzny. Wydawnictwa z serii poświęconej renesansowej francuskiej pieśni polifonicznej, takie jak *Le Chant des Oyseaulx*, *Fricassée parisienne* i *La Chasse*, zostały uznane za nagrania referencyjne. Albumy Ensemble Clément Janequin wydawane niemal wyłącznie przez wytwórnię Harmonia Mundi zdobyły znanie krytyki oraz szereg wyróżnień (m.in. „Gramophone Award” za wydaną w 2015 roku płytę *Au Saint Nau*). W sezonie 2018/2019 grupa obchodzi jubileusz 40-lecia działalności.

The Ensemble Clément Janequin is supported by the French Ministry of Culture and Communication through its Haut de France regional office.



Hodie Christus natus est

Hodie Christus natus est,
noe, noe, noe.
Hodie salvator apparuit:
noe, noe, noe.
Hodie in terra canunt angeli,
laetantur archangeli,
noe, noe, noe.
Hodie exsultant justi dicentes:
Gloria in excelsis Deo,
noe, noe, noe.

Kyrie

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Dison Nau à pleine teste

Dison Nau à pleine teste,
nau, nau, nau, nau,
Ol est une grande feste.

Dzisiaj narodził się Chrystus

Dzisiaj narodził się Chrystus,
noe, noe, noe.
Dzisiaj ukazał się Zbawiciel:
noe, noe, noe.
Dzisiaj na ziemi śpiewają aniołowie,
radują się archaniołowie,
noe, noe, noe.
Dzisiaj radują się sprawiedliwi, mówiąc:
Chwała na wysokościach Bogu,
noe, noe, noe.

Thum. Jakub Kubieniec

Kyrie

Panie, zmiłuj się nad nami.
Chryste, zmiłuj się nad nami.
Panie, zmiłuj się nad nami.

Chwalmy Narodzenie w głos

Chwalmy Narodzenie w głos,
nau, nau, nau, nau,
Dziś dzień wielkiego święta.

Pour vroi y l'oui ben dire
Ammon bon oncle Jeffrei
Qu'in jour viendrait in grant sire,
Plus grant Seigneur que le rei,
Qui tout set,
Qui tout peut,
Qui tout veut
Faire tout honeste.
Tais te va,
Voi le là,
Voire da,
Filz de Mariette.

Dison Nau à pleine teste,
nau, nau, nau, nau,
Ol est une grande feste.

Est Sourdu, Thenaut, Gringoire,
Apportant deux beziaux,
Dogin lisoit son grimoire,
Je prins fustes et vesiaux.
Cornebec,
Son rebec,
Sonne au bec
De sa trompillette.
Tais te va,

Prawdziwie słyszałem, jak mówił
Mój dobry wujek Gotfryd,
Że kiedyś wielki Pan przybędzie,
Pan większy ponad króle,
Pan, który wszystko wie,
Który wszystko może,
Który wszystko pragnie
Uczynić szlachetnym.
Zamilcz teraz,
Bo oto On,
Prawdziwie On,
Syn Maryi.

Chwalmy Narodzenie w głos,
nau, nau, nau, nau,
Dziś dzień wielkiego święta.

A oto Sourdu, Thenaut, Gringoire,
Przynieśli dwie sakwy,
Dogin czytał swoje księgi,
Ja zabrałem drwa i naczynia.
Cornebec,
Swoją rebec,
Dmucha w ustnik
Swojej trąbki.
Zamilcz teraz,

Voi le là,
Voire da,
Filz de Mariette.

Dison Nau à pleine teste,
nau, nau, nau, nau,
Ol est une grande feste.

Prenanz congé de la dame,
Chaquin fist deux mille sauz,
Nous asseura que notre ame
Garderoit de touz assauz.
Par ses ditz,
Paradis
A promis
A la compaignette.
Tais te va,
Voi le là,
Voire da,
Filz de Mariette.

Dison Nau à pleine teste,
nau, nau, nau, nau,
Ol est une grande feste

Bo oto On,
Prawdziwie On,
Syn Maryi.

Chwalmy Narodzenie w głos,
nau, nau, nau, nau,
Dziś dzień wielkiego święta.

Żegnając się z Panią,
Każdy dwa tysiące hołubców wyciął.
Zapewniła, że dusz naszych
Strzec będzie od zła wszelkiego.
Tymi słowy
Rajski pobyt
Obiecała
Kompanijce.
Zamilcz teraz,
Bo oto On,
Prawdziwie On,
Syn Maryi.

Chwalmy Narodzenie w głos,
nau, nau, nau, nau,
Dziś dzień wielkiego święta.

Au bois de deuil

Au bois de deuil, à l'ombre d'ung soucy,
Estions en ce monde toute tristesse,
Quand Jesu-Christ vint en
ce monde cy,
Prendre chair humaine en une
pucelle;
De l'ange Gabriel fist son messagier,
L'envoya à la Vierge pour la saluer;
Fy de tristesse, sa hardiesse;
Qui trop fort l'opresse,
Le saluant à deux genoulx,
Disant „Ave gratia Dominus”.
Le temps nous dure,
Que ne chantons Noel tres-tous.

Neuf moys le fruit tant doulx, elle
a porté
La doulce Vierge, et puis elle a
enfanté,
En Betleem logis ne put
trouver,
Fors qu'en une estable dépecée,

W lesie żałości

W lesie żałości, w cieniu trosk
Żyliśmy w smutku na tym świecie,
Gdy Jezus Chrystus przyszedł
na ten świat,
Aby z dziewicy ludzkie ciało
przyjął;
Anioła Gabriela uczynił wysłannikiem,
Posłał go do Panny, aby ją pozdrowił;
Oto kres smutków: jego śmiałość,
Której się Panna tak przelekła,
Że na kolana przed nim padła
Z słowami „Ave gratia Dominus”.
Spieszno nam,
Więc wszyscy śpiewajmy Narodzenie.

Dziewięć miesięcy owoc tak słodki
nosiła
Słodka Panna, a potem
porodziła,
W Betlejem nie mogła znaleźć
schronienia
Innego jak stajenka licha.

Źródło: Joanna Gorecka-Kalita

Environnée des anges glorieux,
Et de Joseph, le bon homme tout
pesneux,
Elle est mignonne,
Gente personne,
Plaisante et bonne,
Pour qui nous chanterons Noe,
Sans feu ne flamme,
Aupres d'ung asne,
Sans confort d'ame,
Que ne chanterons Noe tres-tous.

Gloria

Glória in excelsis Deo
et in terra pax hominibus
bonae voluntátis.
Laudámus te,
benedícimus te,
adorámus te,
glorificámus te.

W otoczeniu aniołów świetlistych
I Józefa, człeka pocziwego,
stroskanego,
Stoi miluchna,
Wdzięczna Panienka,
Miła i dobra,
Na której cześć śpiewamy Noel;
Bez paleniska, bez ogniska,
Obok osiołka,
Bez pociechy w strapieniu,
Więc wszyscy śpiewajmy Narodzenie.

Tłum. Joanna Gorecka-Kalita

Gloria

Chwała na wysokości Bogu
a na ziemi pokój ludziom
dobrej woli.
Chwalimy Cię,
Błogosławimy Cię,
Wielbimy Cię,
Wysławiamy Cię.

Grátias ágimus tibi propter
magnam glóriam tuam.

Dómine Deus, Rex cæléstis,
Deus Pater omnípotens.
Dómine Fili Unigénite, Iesu Christe.
Dómine Deus, Agnus Dei, Filius Patris,
qui tollis peccáta mundi,
miserére nobis;
qui tollis peccáta mundi,
súscipe deprecatiónem nostram;
qui sedes ad dexteram Patris,
miserére nobis.
Quóniam tu solus Sanctus,
tu solus Dóminus,
tu solus Altíssimus,
Iesu Christe,
cum Sancto Spíritu,
in glória Dei Patris.
Amen.

Dzięki Ci składamy,
bo wielka jest chwała Twoja.

Panie Boże, Królu nieba,
Boże Ojczy wszechmogący.
Panie, Synu Jednorodzony, Jezu Chryste.
Panie Boże, Baranku Boży, Synu Ojca.
Który gładzisz grzechy świata,
zmiłuj się nad nami.
Który gładzisz grzechy świata,
przyjm błaganie nasze.
Który siedzisz po prawicy Ojca,
zmiłuj się nad nami.
Albowiem tylko Tyś jest święty,
Tylko Tyś jest Panem,
Tylko Tyś Najwyższy,
Jezu Chryste,
Z Duchem Świętym,
w chwale Boga Ojca.
Amen.

O beata infantia

O beata infantia
per quam nostri generis
reparata est vita.

O gratissimi delectabilesque
vagitus per quos æternos
ploratus evasimus.

O felices panni
quibus peccatorum sordes
extersimus.

O præsepe splendidum
in quo non solum jacuit fenum
animalium sed cibus inventus
est angelorum.

O szczęśliwe dzieciństwo

O szczęśliwe dzieciństwo,
przez które naszemu rodzajowi
przywrócone jest życie.

O najwdzięczniejsze i zachwycające
kwilenia, przez które uniknęliśmy
wiecznego płaczu.

O szczęśliwe pieluszki,
którymi starliśmy brudy
grzechów.

O wspaniały żłobie,
w którym leżało nie tylko siano dla
zwierząt, ale w którym znaleziono
także pokarm aniołów.

Tłum. Jakub Kubieniec

Credo

Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem,
Factorem cæli et terræ,
visibílium ómnium
et invisibílium.

Et in unum Dóminum Iesum Christum,
Fílium Dei unigénitum,
et ex Patre natum ante
ómnia sæcula.

Deum de Deo, Lumen de Lúmine,
Deum verum de Deo vero,
génitum, non factum,
consubstantialem Patri:
per quem ómnia facta sunt.

Qui propter nos hómines
et propter nostram salutem,
descéndit de cælis.
Et incarnátus est de Spíritu Sancto
ex María Vírgine
et homo factus est.

Credo

Wierzę w jednego Boga,
Ojca Wszechmogącego,
Stworzyciela nieba i ziemi,
wszystkich rzeczy widzialnych
i niewidzialnych.

I w jednego Pana Jezusa Chrystusa,
Syna Bożego Jednorodzonego,
który z Ojca jest zrodzony
przed wszystkimi wiekami.

Bóg z Boga, Światłość ze Światłości,
Bóg prawdziwy z Boga prawdziwego.
Zrodzony a nie stworzony,
współistotny Ojcu,
a przez Niego wszystko się stało.

On to dla nas ludzi
i dla naszego zbawienia
zstąpił z nieba.
I za sprawą Ducha Świętego
przyjął ciało z Maryi Dziewicy
i stał się człowiekiem.

Crucifixus etiam pro nobis
sub Póntio Piláto,
passus et sepúltus est,
et resurrexít tértia die,
secúndum Scriptúras,
et ascéndit in cælum,
sedet ad dexteram Patris,
et iterum ventúrus est cum glória,
iudicáre vivos et mórtuos,
cuius regni non erit finis.
Et in Spíritum Sanctum,
Dóminum et vivificántem,
qui ex Patre Filióque procedít,
qui cum Patre et Filio
simul adorátur et conglorificátur,
qui locútus est per Prophétas.

Et unam, sanctam, cathólicam
et apostólicam Ecclésiám.
Confíteor unum Baptísma in
remissiónem peccatórum.
Et expécto resurrectiónem mortuórum,
et vitam ventúri sæculi.
Amen.

Ukrzyżowany również za nas,
pod Poncjuszem Piłatem
został umęczony i pogrzebany.
I zmartwychwstał dnia trzeciego,
jak oznajmia Pismo.
I wstąpił do nieba;
siedzi po prawicy Ojca.
I powtórnie przyjdzie w chwale
sądzić żywych i umarłych,
a Królestwu Jego nie będzie końca.
Wierzę w Ducha Świętego,
Pana i Ożywiciela,
który od Ojca i Syna pochodzi.
Który z Ojcem i Synem
wspólnie odbiera uwielbienie i chwałę;
który mówił przez Proroków.

Wierzę w jeden, święty, powszechny
i apostołski Kościół.
Wyznaję jeden chrzest na
odpuszczenie grzechów.
I oczekuję wskreszenia umarłych.
I życia wiecznego w przyszłym świecie.
Amen.

Une jeune pucelle

Une jeune pucelle de noble cœur,
Priant en sa chambrette son Créateur.
L'ange du Ciel descendant sur la terre,
Luy conta le mystère
de notre Salvateur.

La pucelle esbahie de ceste voix,
Elle se print à dire pour ceste fois:
Comment pourra s'accomplir telle
affaire?
Car jamais n'eus affaire à nul homme
qui soyt.

Ne te soucie, Marie, aucunement,
Celui qui Seignerie au firmament,
Son Saint-Esprit te fera apparaître,
Dont tu ne pourras connaître tost
cet enfantement.

Sans douleur et sans peine,
et sans tourment,
Neuf moys seras enceinte de cet
enfant;

Młoda dziewczeczka

Młoda dziewczeczka o czystym sercu,
W swym pokoiku modli się do Stwórcy.
Anioł na ziemię z Nieba zstępujący,
Zwierzył jej tajemnicę
naszego Zbawiciela.

Dzieweczka na ten głos się przełąkla,
I tak się odezwała:
Jakże się sprawa ta dokonać
może?
Wszak nigdy męża
nie poznałam.

Nie trap się tym zgoła, Maryjo,
Ten, który niebiosami władnie,
Pośle do ciebie Świętego Ducha,
Przez niego rychło poznasz
to poczęcie.

Bez cierpień i bez bólu,
bez męki,
Dziewięć miesięcy nosić będziesz
dziecię w łonie;

Quand ce viendra
à le poser sur terre,
Jésus faut qu'on l'appelle,
le Roy sur tout triomphant.

Lors fut tant consolée
de ces beaux dits,
Qu'elle pensait quasi être en Paradis.
Se soubmettant du tout à lui
complaire,
disant voicy l'ancelle
du Sauveur Jésus-Christ.

Mon âme magnifie,
Dieu mon sauveur,
Mon esprit glorifie son Créateur,
Car il a eu egard à son ancelle;
Que terre universelle lui soit gloire
et honneur.

A gdy czas przyjdzie,
by je na świat wydać,
Dostanie imię Jezus,
Król wszechwładny.

Te piękne słowa
tak ją pocieszyły,
Że się poczuła niby w Raju.
We wszystkim woli Jego się
poddąła,
Mówiąc: oto ja służebnica
Zbawiciela, Jezusa Chrystusa.

Wielbi dusza moja
Boga zbawcę mego,
Duch mój wysławia swego Stwórcę,
Bo wejrzał na swą służebnicę,
Niech cała ziemia oddaje mu chwałę
i cześć.

Tłum. Joanna Gorecka-Kalita

Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dóminus Deus Sábaoth.
Pleni sunt caeli
et terra glória tua.
Hosánna in excélsis.
Benedíctus qui venit in nómine
Dómini.
Hosánna in excélsis.

Plaisir n'ay plus que vivre en desconfort

Plaisir n'ay plus
que vivre en desconfort.
Confortez vous,
gens de noble valeur,
L'heur de Jesus
combata tout malheur,
Malheureux est
qui n'espere confort.

Sanctus

Święty, Święty, Święty,
Pan Bóg Zastępów.
Pełne są niebios
i ziemia chwały Twojej.
Hosanna na wysokości.
Błogosławiony, który idzie w imię
Pańskie.
Hosanna na wysokości.

Szczęścia nie zaznaję, żyjąc w strapieniu

Szczęścia nie zaznaję,
żyjąc w strapieniu.
Pocieszcie się,
szlachetni ludzie,
Szczęście od Jezusa
wszelkie zło pokona,
Nieszczęsny ten,
co pociechy nie czeka.

Tłum. Joanna Gorecka-Kalita

**Bien fort a fait Marie
à un seul port**

Bien fort a fait Marie à un seul port,
Portant des cieux
le puissant createur
Croyons en luy, c'est le reparateur,
Réparant ceulx qui estoient à déport.

Esprit divins

C'est cette nuit que la pucelle enceinte,
Nous a produit le Verbe précieux,
C'est cette nuit que l'on a vu les cieux,
Tout découverts, et bien cinq cent mille
anges,
Chanter à Dieu d'éternelles louanges.
O Fils de Dieu, co-eternel au Père,
En qui ce monde entierement espere,
Par ta venue, estre tout rachete,
Et par ton sang estre vivifie,
Seigneur, Seigneur,
donne luy cette grace,
Qu'en tout partout ta volonte se fasse.

**Maryja to sprawiła
w jednym narodzeniu**

Maryja to sprawiła w jednym narodzeniu,
Nosząc pod sercem potężnego
Stwórcę niebios.
W Niego wierzymy, On jest Odkupicielem,
Odnajdzie tych, którzy pobłądzili.

Tłum. Joanna Gorecka-Kalita

Boskie duchy

To nocy tej brzemienna Panna
Dała nam drogocenne Słowo,
To nocy tej ujrzano niebiosą
Otwarte i pięćset tysięcy
aniołów,
Śpiewających Bogu wiekuistą chwałę.
O Synu Boży, współwiekuisty z Ojcem,
W którym świat całą nadzieję pokłada,
Że przez Twe przyjście będzie odkupiony,
I przez Twą krew otrzyma życie,
Panie, Panie,
spraw Twoją łaską,
By się we wszystkim wola Twoja stała.

Tłum. Joanna Gorecka-Kalita

Agnus Dei

Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.

Agnus Dei

Baranku Boży,
który gładzisz grzechy świata,
zmiłuj się nad nami.
Baranku Boży,
który gładzisz grzechy świata,
zmiłuj się nad nami.
Baranku Boży,
który gładzisz grzechy świata,
obdarz nas pokojem.



MAŁGORZATA FIEBIG

14 grudnia
sobota

godz. 17:30

Kościół
św. Katarzyny
ul. Profesorska 3



RECITAL

Małgorzata Fiebig
carillon

Jacob van Eyck
1589/1590–1657

Puer nobis nascitur*

opr. Arie Abbenes

François Couperin
1668–1733

Première Suite e-moll^

opr. Arie Abbenes

Prélude

Allemande légère

Courante

Sarabande grave

Gavotte

Gigue

Passacaille ou Chaconne

Jacob van Eyck
O Heyligh zalig Bethlehem*

opr. Arie Abbenes

François Couperin

Deuxième Suite A-dur^

opr. Arie Abbenes

Prélude

Fuguettes

Pompe funèbre

La chemise-blanche

Jacob van Eyck
Een Kindeke is ons gebooren*

opr. Arie Abbenes

* ze zbioru *Der Fluyten Lust-hof*

^ ze zbioru *Pièces de violes* (1728)

Koncert carillonowy, obowiązkowy punkt festiwalowych spotkań, zestawia tym razem muzykę François Couperina i Jacoba van Eycka. Dwa różne światy i dwa różne instrumenty, na które oryginalnie utwory te napisano. Viola da gamba i flet prosty kojarzą się powszechnie raczej z sytuacją intymnego spotkania i kameralną przestrzenią. Nowe wersje słuchanych dziś kompozycji opracował współcześnie holenderski artysta Arie Abbenes, który pracując m.in. jako utrechcki carillonista, może być uważany za symbolicznego następcę van Eycka, pełniącego analogiczną funkcję trzysta lat wcześniej. Van Eyck był nie tylko sławnym carillonistą i wybitnym znawcą tajemnic carillonów, ale również wirtuozem gry na flecie prostym i kompozytorem muzyki na ten instrument. Przedstawiane w programie trzy bożonarodzeniowe utwory van Eycka pochodzą z jego dwutomowej kolekcji *Der Fluyten Lust-hof* (*Fletowy ogród rozkoszy*). Ten najobszerniejszy w dziejach muzyki zbiór kompozycji na solowy instrument dęty obejmuje blisko sto pięćdziesiąt pozycji, w sumie ponad dziesięć godzin muzyki. Pierwsza część ukazała się w 1644 roku w oficynie Paulusa Matthysza w Amsterdamie, dwa lata później wydano tam zamykający kolekcję ciąg dalszy, a potem jeszcze kilka wznowień. Ostatnie ukazało się w 1656 roku – rok przed śmiercią autora. Oryginalne druki zawierają sporo edytorskich błędów, co wynikało najprawdopodobniej z niemożności dokonania autorskiej korekty, bowiem Jacob van Eyck był niewidomy. Większość utworów ma holenderskie tytuły, ale znaczna część należy do szerokiego międzynarodowego repertuaru (francuskie air de cour, melodie włoskich, angielskich i niemieckich autorów, psalmy z Psałterza genewskiego).

Der Fluyten Lust-hof jest imponującym studium europejskich pieśni, tańców, arii, zdobionych przez van Eycka figuracjami w stylu włoskich dyminucji. To stanowi także wielką wartość kolekcji, będącej cennym świadectwem uprawianej wówczas sztuki ornamentacji i improwizacji – tu jednak zapisanej w nutach. Często są to formy wariacji budowanych na bazie popularnych melodii, ozdobianych przy kolejnych powtórzeniach w coraz bardziej wirtuozowski sposób. W zbiorze znalazły się również swobodne preludia i fantazje, w powtórnej edycji dodano też kilka duetów, których autorem mógł być jednak, jak się przypuszcza, wydawca.

Słuchając wykonywanych na carillonie fletowych kompozycji van Eycka pamiętajmy, że „ogród fletowych rozkoszy” nie był główną domeną jego zawodowego życia. Ceniono go przede wszystkim jako carillonistę i postać niezwykle ważną, zasłużoną dla dziejów tego instrumentu. Gry na nim uczył się w rodzinnym Heusden, mając do dyspozycji jedyny miejscowy instrument w ratuszowej wieży. Tutaj też, opiekując się nim, zaczął zgłębiać jego naturę i techniczne właściwości. W późniejszym czasie był niezwykle cenionym znawcą w tej dziedzinie, słynnym m.in. z doniosłych odkryć, jak zależność kształtu i brzmienia dzwonów, co też zoptymalizowało możliwości ich strojenia. Ponadto van Eyck współpracował ze słynnymi holenderskimi ludwisarzami. Jego wiedza i dokonania na tym polu budziły zainteresowanie ówczesnych uczonych z różnych dziedzin, w tym gronie był m.in. Kartezjusz relacjonujący w korespondencji odkrycia i umiejętności van Eycka. Kształcił uczniów, którzy przejęli dalej sztukę jego rzemiosła. Sam uczył się go przede wszystkim w Utrechcie, gdzie – w pewnym okresie – pracował jednocześnie na kilku etatach. Pierwszą podróż tamże

odbył w 1623 roku, zostając zatrudnionym przy konserwacji carillonów w gotyckiej kościelnej wieży Domtoren, najwyższej w Holandii. Dwa lata później powierzono mu stanowisko carillonisty w tutejszej katedrze, po kolejnych trzech latach nadzorowanie stanu technicznego we wszystkich utrechckich parafiach (wraz z podwyżką i tytułem dyrektora konserwacji dzwonów). Został carillonistą w kościołach św. Jakuba i św. Jana. Zobowiązany był uprzyjemniać życie mieszkańcom koncertami, których pora i czas trwania były ściśle określone: godzinny koncert w każdy piątek i niedzielę (począwszy od jedenastej) i cztery razy w tygodniu latem (po porze kolacji). Nazywano go Orfeuszem Utrechtu, co znalazło wyraz w dedykowanej jego pamięci elegii. Żegnano go muzyką, którą niosły bijące przez trzy godziny dzwony kilku utrechckich kościołów.

Wśród wielu kolekcji płytowych poświęconych fletowej twórczości van Eycka są również nagrania łączące brzmienie jego dwóch ukochanych instrumentów – fletu prostego i carillonu (Saskia Coolen i Arie Abbenes). W ostatnich latach życia do jego obowiązków wpisano także publiczne koncerty fletowe. Wiemy o tym z adnotacji poczynionej przy okazji przyznanej mu w 1649 roku podwyżki, która zobowiązywała go, by „odtąd wieczorami bawił ludzi, przechadzających się po przykościelnym cmentarzu, dźwiękami swojego małego fletu”. Taka scena uwieczniona została także w napisanym kilka lat wcześniej wierszu.

François Couperin, autor dwóch suit prezentowanych w programie w oprawie kompozycji van Eycka, jest postacią zdecydowanie lepiej znaną, przypominaną już na poprzednich festiwalach Actus Humanus.

Był ulubionym klawesynistą i organistą Ludwika XIV, nauczycielem i kompozytorem królewskiego dworu oraz najsłynniejszym członkiem muzycznej dynastii (dla odróżnienia od innych jej przedstawicieli nazywany Wielkim – Le Grand). Przez wiele lat pracował także jako organista paryskiego kościoła św. Gerwazego. Długo pamiętano przede wszystkim jego wybitne, nowatorskie osiągnięcia klawesynowe – wykonawcze i kompozytorskie. Zyskał wielką sławę i uznanie, choć wbrew panującej modzie nie napisał ani jednej opery, nie tworzył także lubianych przez króla ceremonialnych motetów – chodził zawsze własnymi muzycznymi drogami. Genialny obserwator i psycholog, który portretował w miniaturze zarówno naturę jak i ludzkie charaktery, uwieczniając w dźwiękowych obrazach arystokratycznych mecenasów, piękne dziewczęta i przyjaciół.

Zbiór *Pièces de violes*, który tworzą dwie przedstawiane suity, został wydany w 1728 roku. Był to już ostatni rozdział twórczości Couperina. Słychać w nich fascynację niepowtarzalnym stylem wielkiego charyzmatycznego wirtuoza-gambisty Marina Marais. Księga ukazała się w roku jego śmierci. Przypuszczano nawet, że mogłaby stanowić rodzaj muzycznego pożegnania i hołdu składanego mu przez Couperina. Częściej powtarzana jest hipoteza, że do odejścia Marais nawiązuje tylko przedostatnia część *Suity II* (i całego zbioru), co sugerowałby zarówno jej tytuł *Pompe funèbre* (*Uroczystość żałobna*), jak też nawiązania do stylu kompozycji mistrza.

Suita I jest konwencjonalnym cyklem stylizowanych tańców, zbudowanym z siedmiu odrębnych w charakterze części, zwieńczonym imponującą passacaglią. *Suita II* nawiązuje do stylu muzyki włoskiej, którego „pogodzenie” z francuskim (a właściwie pokojowe współistnienie obydwu) było celem kompozytorskim i artystycznym credo Couperina. Całość liczy zaledwie cztery części. Enigmatyczny tytuł finału *La chemise-blanche* (*Biała koszula*) odczytywany jest przez niektórych jako całun (kolejne nawiązanie do śmierci). Można jednak odnieść wrażenie, że ten wirtuozowski, efektowny popis ma za zadanie przywrócić słuchaczy do świata żywych po przejmującej smutkiem *Pompe funèbre*. Jej nastrój powagi i podniosłego pożegnania, ciężar emocjonalny, czynią z niej kulminację całego zbioru. Słuchając *Pompe funèbre* widzimy w wyobraźni kondukt dostojnych żałobników. Pięć lat po wydaniu suity sportretowany w niej muzycznie orszak kroczył za trumną Couperina.

Wśród hipotez dotyczących przesłania tej muzyki znalazłam teorię sugerującą, że Couperin nie żegnał tą muzyką Marina Marais, lecz świat w obliczu spodziewanej własnej śmierci. Ten zbiór miałby być zatem przygotowaniem do przejścia na drugą stronę. W przedmowie do wydanej w 1730 roku ostatniej księdze klawesynowej (ukończonej jednak rok przed *Pièces de violes*) Couperin skarżył się na zły stan zdrowia, wspominał poczucie zbliżającego się końca. W takim ujęciu ten wirtuozowski, a nawet szalony i frywolny finał mógłby obrazować wyzwolenie z mozołu życia, którego portretem byłaby z kolei *Suita I* – zanurzona w tradycji, nostalgiczna.

Magdalena Łoś
Program 2 Polskiego Radia





MAŁGORZATA FIEBIG

Organistka i carillonistka, gdańszczanka. Ukończyła Akademię Muzyczną im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku na Wydziale Instrumentalnym w klasie organów oraz na Wydziale Dyrygentury Chóralnej. Carillon poznała podczas kursu prowadzonego przez Gerta Oldenbeuvinga. W 1999 roku została pierwszym po 60-ciu latach miejskim carillonistą w Gdańsku i jednocześnie pierwszą kobietą na tym stanowisku. Grała na wieży kościoła św. Katarzyny oraz wieży Ratusza Głównego Miasta do 2004 roku. Wówczas podjęła studia w Nederlandse Beiaardschool w Amersfoort. Po trzech latach uzyskała dyplom magisterski w klasie Fransa Haagena. Od kwietnia 2011 roku piastuje posadę stadsbeiaardier na wieży St. Stevenstoren w Nijmegen. W czerwcu tego samego roku wygrała konkurs w Utrechcie, stając się pierwszym obcokrajowcem na stanowisku

carillonisty. Koncertuje tam na wieżach Nicolaïkerk, Torenpleinkerk oraz Dom van Utrecht – wieży katedralnej, której instrument pochodzący z 1664 roku zaliczany jest do najlepszych na świecie. Jest laureatką czołowych nagród w konkursach carillonowych, m.in. w Mechelen (Belgia), Zwolle, Tiel, Enkhuisen (Holandia), Hamburgu (Niemcy). Wykonuje ponad 250 koncertów carillonowych rocznie. Koncertowała w wielu krajach Europy: Holandii, Niemczech, Belgii, Irlandii, Francji, Norwegii, na Litwie, a także w Curaçao i USA. Do jej repertuaru należą utwory oryginalne oraz carillonowe opracowania – począwszy od muzyki dawnej, po muzykę współczesną, a także muzykę popularną. Powierzone są jej również prawykonania utworów współczesnych. Od 2012 roku jest współorganizatorem carillonowego festiwalu muzyki dawnej Beiaardfestival Oude Muziek w ramach Festival Oude Muziek w Utrechcie.



**RINALDO
ALESSANDRINI**



14 grudnia
sobota

godz. 20:00

Dwór Artusa
ul. Długi Targ 43-44



VARIATIONS ON VARIATIONS

Rinaldo Alessandrini
dyrygent, klawesyn

CONCERTO ITALIANO

Antonio De Secondi
skrzypce

Boris Begelman
skrzypce [w BWV 989]

Ettore Belli
altówka

Ludovico Takeshi Minasi
wiolonczela

Matteo Coticoni
violone

Transkrypcja z wersji oryginalnych:
Rinaldo Alessandrini

Johann Sebastian Bach
1685–1750

Passacaglia c-moll BWV 582*

Aria variata alla maniera italiana a-moll BWV 989^

Aria
Variation I (Largo)
Variation II
Variation III
Variation IV (Allegro)
Variation V (Un poco Allegro)
Variation VI (Andante)
Variation VII (Allegro)
Variation VIII (Allegro)
Variation IX
Variation X

Canzona d-moll BWV 588

* utwór transponowany do tonacji d-moll

^ utwór transponowany do tonacji g-moll

Aria mit verschiedenen Veränderungen
'Goldberg-Variationen' BWV 988

Aria
Variation I
Variation II
Variation III Canone all'Unisono
Variation IV
Variation V
Variation VI Canone alla Seconda
Variation VII Al tempo di Giga
Variation VIII
Variation IX Canone alla Terza
Variation X Fughetta
Variation XI
Variation XII Canone alla Quarta
Variation XIII
Variation XIV
Variation XV Canone alla Quinta
Variation XVI Overture
Variation XVII
Variation XVIII Canone alla Sesta
Variation XIX
Variation XX
Variation XXI Canone alla Settima
Variation XXII Alla breve
Variation XXIII
Variation XXIV Canone all'Ottava
Variation XXV
Variation XXVI
Variation XXVII Canone alla Nona
Variation XXVIII
Variation XXIX
Variation XXX Quodlibet
Aria

Podobają nam się te melodie, które znamy, jakże bowiem mogłaby podobać się nam piosenka, której słuchamy po raz pierwszy?! Złota myśl inżyniera Mamonia wraca do mnie, gdy ulegam sile kolejnej chaconny czy passacagli. Powtarzający się stały motyw (na przykład linii basowej, choćby cztery dźwięki) i budowane na jego fundamencie wariacje – niby ciągle to samo, a jednak za każdym razem inaczej – to sprawdzony patent, zawsze działa i uzależnia. Oprócz zmysłowej przyjemności, przeżywanej przy każdym powrocie oswojonej i polubionej już melodii, źródłem satysfakcji jest także intelektualna zabawa, w jaką wciągają nas autorzy wariacji. Czekając na to, co znane, śledzimy zachodzące zmiany. Musimy je zauważyć, zrozumieć, by rozpoznać kolejne wcielenia zapamiętanego motywu. Bywa ciężko. Temat, poddawany kolejnym przeróbkom, może być skutecznie przykrywany gęszczem ozdabiających go ornamentów. Albo przeciwnie. Jego kształt musimy rekonstruować ze szczątkowo tylko podanego zarysu. Podążając za nim, gotowi jesteśmy w kolejnych wariacjach przeprowadzać się do nowych tonacji, przesiadać na inny tryb (dur-moll) – to labirynt niekończących się możliwości.

Co jest miłym wyzwaniem dla uszu, jest jednocześnie poważnym zadaniem dla studiujących nutowy zapis badaczy. Liczenie, mierzenie, tropienie i odkrywanie najbardziej wyrafinowanych pomysłów kompozytora, to praca wymagająca łączenia talentów detektywa, księgowego i muzykologa. W dawnych wiekach zestawiano naturę

i potencjał muzycznych form wariacyjnych z trudną, wysoko cenioną sztuką retoryki. Jednym z przywoływanych dowodów bliskości obydwu dziedzin był popularny w XVI wieku w Europie traktat *De copia* Erazma z Rotterdamu, zawierający wirtuozowską lekcję tego, jak można jedną myśl wyrazić na nieskończenie wiele sposobów. W swoim kompendium Erazm podaje m.in. dwieście przykładów przekazania treści „Będę ciebie pamiętać tak długo, jak żyć będę”. Analogicznym zdaniem muzycznym był temat *folie d’Espagne*, który – niczym wyzwanie – podejmowali po Corellim kolejni kompozytorzy z Vivaldim i jego słynną „La Follia” na czele.

Wybór form, w jakich realizowano technikę wariacyjną, wiedzie od prostych, banalnych miniatur na bazie ostatek basów, po szczytowe osiągnięcie wszechczasów, jakim są *Wariacje Goldbergowskie* – monumentalne zwieńczenie cyklu *Clavierübung*. Kilkadziesiąt minut zapierającej dech muzyki, wysnutej z prostej, zapadającej w pamięć arii. W oryginalnym brzmieniu słyszymy ją na początku i końcu cyklu. Jej miękki, zmysłowy nastrój sarabandy – kołyszący, jak do snu – nie zapowiada tego, co wydarzy się dalej. Na harmonicznym rusztowaniu arii Bach buduje trzydzieści wariacji zachowujących plan harmoniczny pierwowzoru z rygorystyczną wręcz dyscypliną. Maestria kontrapunktyczna, symboliczne znaczenie wybieranych interwałów, liczby głosów, tonacji, polifonicznych form i stylizowanych tańców, figury retoryczne, symbolika cyfrowa, ekscytują niezmiennie badaczy. Ta bachowska summa ma także skomplikowaną, trudną do wytłumaczenia formę. Trzydzieści wariacji zamkniętych w ramach dwukrotnie

przedstawianej arii – schemat wydaje się prosty, ale tylko z pozoru. Całość kryje bowiem dwa nakładające się na siebie niezależne plany – dziesięć grup wariacji ułożonych po trzy (ostatnia jest zawsze kanonem prowadzonym w kolejnych odstłonach w rosnących interwałach – od unisona do nony) i podział na dwie części, gdzie zaplanowana w formie uwertury francuskiej XVI wariacja jest nowym początkiem i osią podziału. Jeśli chcemy szukać ezoterycznych znaczeń tej partytury, na początek wystarczy intrygująca zbieżność liczb – trzydzieści dwa takty ma aria, z trzydziestu dwóch części zbudowana została także całość.

W dziełach rangi *Wariacji Goldbergowskich* analiza zastosowanych kompozytorskich pomysłów bywa dopiero początkiem drogi do głębszego zrozumienia całości. Brakuje tekstu, niezbędnego klucza otwierającego dostęp do odczytania przesłania Bacha formułowanego w jego wokalnoinstrumentalnych dziełach. Jego poznanie w muzyce instrumentalnej wymaga przygotowania przekraczającego ramy muzykologicznego rzemiosła oraz intuicji, którą obdarzeni są tylko najwięksi artyści. Jednym z tropów odnalezienia teologicznego planu *Wariacji Goldbergowskich* było przecucie prawosławnej pianistki rosyjskiej Marii Yudiny, że w cykl wpisana została opowieść o dziele Chrystusa Odkupiciela – od narodzin, przez mękę i śmierć, po zmartwychwstanie. Podążyli nim, odsłaniając nowe perspektywy kompozycji, muzykolog Magdalena Borowiec i teolog Józef Majewski w książce *Kanony śmierci* (Gdańsk, słowo/obraz terytoria 2019). *Wariacje* w tym ujęciu są wyznaniem luterkańskiej wiary wypowiedzianym najbardziej uniwersalnym językiem – językiem muzyki. Ich teologię i chrystologiczny sens przedstawiają autorzy w imponującej analizie dotyczącej wszystkich

aspektów cyklu, poprowadzonej w muzykologicznej i teologicznej perspektywie. *Wariacje Goldbergowskie* pokazane są tutaj także jako muzyka mistycznego pocieszenia i miłości, dotykająca ważnego w całej twórczości Bacha tematu śmierci. Byłoby to zatem kolejne dzieło, w którym wyraża on osobiste jej rozumienie. Komponując *Wariacje* po śmierci syna Johanna Gottfrieda Bernharda stworzył Bach – jak ujęli to autorzy *Kanonów śmierci* – „pisany muzyką traktat o ludzkim życiu, nad którym od momentu poczęcia wisi widmo przemijania, cierpienia, śmierci, i jednocześnie traktat o nadziei, która pomaga żyć i zmagać się z przemijaniem, cierpieniem i śmiercią”.

Oprócz zafascynowanych pięknem tej muzyki słuchaczy, zgłębiających jej złożoność naukowców, *Wariacje Goldbergowskie* są także przedmiotem niesłabnącego zainteresowania wykonawców i kompozytorów. Pragnienie zagrania ich na własnym instrumencie inspirowało powstanie wielu fantastycznych transkrypcji. *Arie z trzydziestoma wariacjami, przeznaczoną na klawesyn o dwóch manualach* możemy usłyszeć w wersji na gitarę, akordeon, harfę, organy, dwa fortepiany... Nowe brzmienia, nowe możliwości, nie da się policzyć wcieleni, w jakich objawiają się co jakiś czas te najsłynniejsze wariacje wszechczasów. Orkiestrowo i kameralnie, jazzowo i klasycznie, barokowo i awangardowo, w wersji na trio smyczkowe i trio jazzowe... To długa i bogata tradycja, w której jest także polski rozdział. W 1938 roku opracowanie *Wariacji* na małą orkiestrę stworzył dodekafonista Józef Koffler. Rok temu ukazało się nagranie Arctic Philharmonic Chamber Orchestra przedstawiające nową wersję rozpisaną na taki sam skład, stworzoną przez norweskiego skrzypka i kompozytora Henninga Kraggeruda. Wielopiętrowe wariacje na temat Bachowskich wariacji opublikował

w 2000 roku nowojorski kompozytor, jazzman, pianista Uri Caine. To zbiór siedemdziesięciu miniatur nawiązujących mniej lub bardziej ściśle do zamysłu oryginału. Kalejdoskopowy przegląd wszelkich muzycznych stylów kilku stuleci, dźwiękowa wizyta w gabinecie luster, w których przeglądają się idee pierwowzoru, albo też całkowicie nowe pomysły, jak moja ulubiona klezmerska wariacja zatytułowana *Koszmarny sen Lutra*.

„Wariacje na temat wariacji” Rinalda Alessandriniego są kolejnym słowem powiedzianym w tej sprawie, pięknym, niekontrowersyjnym i przekonującym. Jego transkrypcja *Wariacji Goldbergowskich* na mały barokowy zespół stanowi główny punkt tego programu, który otwierają inne trzy kompozycje oparte na technice wariacyjnej, również przeznaczone na instrumenty klawiszowe. Alessandrini z wyczuciem, znajomością rzeczy i troską przekłada polifonię kolejnych Bachowskich wariacji na język zespołu. Kiedy trzeba, zmienia ich oryginalną tonację, dopisuje głosy, które w klawesynowej wersji były jedynie sugerowane, „niedopowiedziane” przez kompozytora, świadomego ograniczeń wykonawcy realizującego pierwotny zapis tylko dwiema rękami. Zdarza się, że dodaje nowy głos (np. środkowy w VII wariacji), by uzasadnić użycie w danym fragmencie brzmienia jakiegoś instrumentu, lub po prostu

poszerza liczbę głosów, wzbogacając kontrapunktyczną fakturę. Niczym tłumacz, który zachowując styl i warsztat oryginału tworzy specjalny, dostosowany do naszej percepcji przekład, albo kolorowa wersja znanej od dawna czarno-białej fotografii. Polifonia kilku głosów, realizowana na jednym instrumencie, nigdy przecież nie będzie tak dostępna, tak zrozumiała dla naszych uszu, jak jej wersja pleciona różnymi barwami instrumentów.

W komentarzu do płytowej realizacji tego programu Alessandrini wyjaśnia, że zmieniając oryginalne brzmienie tworzy własne wariacje na temat wariacji, na co pozwala właśnie ich wariacyjny rodowód.

„Nie pretendujemy więc do miana ortodoksów – tłumaczy – to raczej rodzaj szlachetnej rozrywki, subtelnej intelektualnej zabawy, której doświadczaliśmy podczas roku, kiedy projekt ten nabierał kształtu – od pomysłu do realizacji”.

Magdalena Łoś
Program 2 Polskiego Radia



RINALDO ALESSANDRINI

Znany zarówno jako założyciel i kierownik zespołu Concerto Italiano, jak i klawesynista, organista i pianista grający na historycznych instrumentach. Skupiając się przede wszystkim na repertuarze włoskiego manieryzmu i baroku, stara się nadać interpretacjom śpiewność i ekspresję właściwe dla włoskiego stylu z XVII i XVIII wieku. Dostrzegł to np. „The Times”, nazywając go w 2005 roku po koncercie z muzyką Monteverdiego w Edynburgu „człowiekiem, który tak wiele zrobił, by muzyka włoska znowu brzmiała włosko”. Poza kierowaniem Concerto Italiano artysta prowadzi też intensywną działalność solową, goszcząc na festiwalach na całym świecie, od Japonii przez Europę po Stany Zjednoczone. Często występuje także jako dyrygent gościnny, stając przed takimi orkiestrami, jak Maggio Musicale Fiorentino, Rai di Roma, Detroit Symphony Orchestra, Scottish Chamber Orchestra, Northern Symphonia, Orchestra of the Age of Enlightenment, Freiburger Barockorchester, orkiestra Opéra de Lyon, Orchestre

Symphonique de La Monnaie w Brukseli, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks w Monachium, Israel Camerata, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Orchestre national du Capitole w Tuluzie, San Francisco Symphony, Washington Symphony Orchestra. Prowadzi też liczne spektakle operowe dzieł XVII i XVIII wieku, wystawiane na znaczących scenach operowych Europy i w ramach najważniejszych festiwali. Jego dyskografia – rejestrowana dla wydawnictw Opus 111, Arcana, Astrée, Harmonia Mundi – obejmuje nie tylko dzieła kompozytorów włoskich, ale i niemieckich. Wiele jego płyt otrzymało wyróżnienia i nagrody międzynarodowej krytyki muzycznej, wśród których wymienić można „Grand Prix du Disque” i nagrodę „Deutschen Schallplattenkritik”. Opublikował francuskojęzyczną monografię Monteverdiego (wyd. Acte Sud), a dla wydawnictwa Bärenreiter przygotowuje krytyczną edycję jego dzieł. W 2003 roku otrzymał nominację do tytułu Chevalier dans l'ordre des Artes et des Lettres Ministerstwa Kultury Francji.



CONCERTO ITALIANO

Zespół, który wychodząc od repertuaru madrygałowego – przede wszystkim Monteverdiego – a dochodząc do dzieł orkiestrowych i operowych XVIII wieku, zrewolucjonizował kryteria wykonawstwa muzyki dawnej. W świadomości polskich słuchaczy zaistniał dzięki płytom wytwórni Opus 111 na początku lat 90. XX wieku, gdy jego nagrania odkrywały świat madrygałów Monteverdiego.

Zasłynął również realizacją trylogii oper Monteverdiego w mediolańskiej La Scali i występami z jego *Nieszporami*, a także europejskim tournée z *Cainem* A. Scarlattiego, koncertem w Carnegie Hall z *Koronacją Poppei* oraz wykonaniem polifonii rzymskiej z końca XVII wieku (wraz z RIAS Kammerchor). Istotne miejsca w dokonaniach zespołu zajmują liczne projekty z okazji 450. rocznicy urodzin mistrza z Cremony w 2017 roku: koncerty w Europie, tournée po Chinach (z *Orfeuszem*) i po Japonii (z *Nieszporami*). Grupa regularnie występuje w najważniejszych przedsięwzięciach muzycznych organizowanych m.in. w Utrechcie (Oude Muziek Festival), Antwerpii (Festival van Vlaanderen), Wiedniu (Konzerthaus), Amsterdamie (Concertgebouw),

Paryżu (Cité de la Musique, Théâtre de la Ville, Théâtre des Champs-Élysées), Montpellier (Festival de Radio France), Rzymie (Accademia di Santa Cecilia, Accademia Filarmonica Romana), Spoleto (Festival dei Due Mondi), Buenos Aires (Teatro Colón), Nowym Jorku (Metropolitan Museum, Lincoln Center), Waszyngtonie (Library of Congress). Na dyskografię zespołu składa się kilkadziesiąt płyt. Nagrania zespołu, realizowane m.in. dla Opus 111 i Naïve, zyskały niezliczone dowody uznania ze strony krytyki muzycznej – m.in. nagrody „Gramophone Awards”, „Grand Prix du Disque”, „Deutschen Schallplattenkritik”, „Premio Cini”, „International Midem Awards”. Brytyjska krytyka z kolei uznała rejestracje *Czterech pór roku* Vivaldiego oraz *Koncertów brandenburskich* J.S. Bacha za najlepsze obecnie dostępne na rynku. W roku 2002 działalność zespołu została też wyróżniona nagrodą Associazione Nazionale Critici Musicali „Abbiati”. Do ostatnich aktywności Concerto Italiano należą nagrania i wykonania madrygałowej twórczości Monteverdiego, instrumentalnej Bacha oraz muzyki kościelnej Stradelli.



**LILIANNA
STAWARZ**

15 grudnia
niedziela

godz. 17:30

Ratusz Staromiejski
ul. Korzenna 33/35



RECITAL

Lilianna Stawarz
klawesyn

Johann Sebastian Bach
1685–1750

Suita I d-moll BWV 812*

Allemande
Courante
Sarabande
Menuet I
Menuet II
Gigue

Suita II c-moll BWV 813*

Allemande
Courante
Sarabande
Air
Menuet I
Menuet II
Gigue

Suita III h-moll BWV 814*

Allemande
Courante
Sarabande
Anglaise
Menuet I
Menuet II
Gigue

Suita IV Es-dur BWV 815*

Allemande
Courante
Sarabande
Gavotte
Air
Menuet
Gigue

Suita V G-dur BWV 816*

Allemande
Courante
Sarabande
Gavotte
Bourrée
Loure
Gigue

Suita VI E-dur BWV 817*

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Gavotte
Polonaise
Bourrée
Gigue

* ze zbioru *Französischen Suiten BWV 812–817*

„Bach był największym klawesynistą i organistą jakiego kiedykolwiek mieliśmy” – czytamy w Nekrologu sporządzonym w Lipsku po śmierci kompozytora. Obok wszechogarniającej wizji, którą realizował na polu muzyki sakralnej („stworzenia uregulowanej muzyki kościelnej”), kompozytor miał także bardziej skromny i praktyczny program dotyczący muzyki klawesynowej. O ile swój idealny model kantaty protestanckiej dane mu było realizować dopiero w Lipsku, wcześniej już – jako dworski kapelmistrz w Köthen – konsekwentnie rozwijał spójny i logiczny (tak estetyczny jak dydaktyczny) zamysł stworzenia muzyki, mogącej stanowić ekwiwalent wobec dokonań słynnej szkoły francuskiej. Zapewne pragnął uporządkować tę dziedzinę, jak mu to dyktował jego ścisły, matematycznie precyzyjny umysł. Klawesyn miał wprowadzić swoje ograniczenia, posiadał jednak wiele znakomitych walorów: otwierał świat wspaniałej wirtuozerii, pozwalając jednocześnie na prowadzenie gęstej narracji polifonicznej; mógł służyć wyrafinowanemu zdobnictwu, jak i kreowaniu klimatu monumentalnego patosu. Za życia Bacha istniał bogaty dorobek kompozytorski w tej dziedzinie, wydawać by się mogło, że wszystko, co barok miał w niej do powiedzenia zostało już napisane. Bach znał doskonale dzieła europejskich mistrzów klawesynu, od Frescobaldiego poczynając, poprzez silnie afektowane suity Frobergera, po współczesną mu twórczość Handla, z akcentem na odrębność wielkiej szkoły francuskich klawesynistów. Jego twórczość przeznaczona na ten instrument rozwijała się dwiema drogami: fundamentem dla pierwszej była forma suity, wysoce reprezentatywna dla barokowej wyobraźni. Wymagała

ona ustosunkowania się do rozwiązań już istniejących, proponowanych przez innych twórców. Druga droga pozwalała na tworzenie nowatorskich struktur polifonicznych (*Das wohltemperierte Clavier*) i dawała kompozytorowi wielką swobodę w eksplorowaniu obszarów dotąd niezbadanych.

Forma suity zasadzała się na charakterystycznej dla estetyki baroku potrzebie *diversitas* – różnorodności, zmienności, stosowania kontrastów, poprzez które rozwija się dramaturgia formy. W suitach Bacha fundamentem stają się (jak u Frobergera) cztery zasadnicze stylizowane tańce: allemande, courante, sarabande i gigue. Do tego dochodzą *Galanterien* (jak je kompozytor nazywa) – na ogół francuskie (nowsze) dworskie tańce. Tak jest w *Suitach francuskich*, w *angielskich* dodane są wstępne preludia, a szczyty tej formy prezentują *Partity* zawierające kwintesencję wiedzy o technice klawiszowej baroku, rozbudowane konstrukcje o przemyślanej, znakomitej dramaturgii. Kompozytor nie korzysta z sugestii programowych, w jakie obfitowała muzyka francuska, z jej tendencją do malowania obrazów natury i tworzenia ludzkich portretów, co u Couperina osiąga prawdziwą finezję i wielką sugestywność. Pozostaje przy muzyce absolutnej, nie szuka zakotwiczenia wyobraźni w sferze zjawisk pozamuzycznych. Pisząc *Suity*, nazwane potem „francuskimi” (pierwszy wymienia nazwę Friedrich Wilhelm Marpurg w 1762 roku, potem Johann Nikolaus Forkel w biografii Bacha z 1802 roku) ma w pamięci sonorystykę, a zwłaszcza technikę manualną francuskich mistrzów klawesynu. „Bach znał utwory Couperina i cenił je, podobnie jak dzieła wielu francuskich klawesynistów z tego okresu,

ponieważ można się było z nich nauczyć pięknego i pełnego elegancji sposobu gry” – pisze Forkel, który poznał szczegółły z życia Bacha wprost od jego dwóch najstarszych synów. Obok tego widoczne są tu wpływy włoskie – kompozytor miał już za sobą okres fascynacji koncertami Vivaldiego, od którego uczył się lapidarnego formowania myśli muzycznych. Wszystko to pozwoliło mu stworzyć własny, oryginalny język dźwiękowy, obfitujący w te tak podziwiane przez współczesnych – jak czytamy w Nekrologu – „osobliwe melodie, nie przypominające melodii żadnego innego kompozytora”, uderzające bogatą warstwą harmoniczną, a także umiejętnością ujęcia w proste schematy rytmiczne oblicza stylizowanego tańca. Polifonia *Suit francuskich* – nieprzeładowana, przejrzysta – przynosi swobodne prowadzenie głosów. Faktura ogranicza się czasami zaledwie do dwugłosu z bogatą (etiudową) melodią w prawej ręce i prostym akompaniamentem harmonicznym w lewej. Spotykamy tu także fragmenty nastawione na dominującą śpiewność melodyki (styl *cantabile*), podczas gdy stylizowane tańce (zwłaszcza nowsze, francuskie) zachowują wyrazisty, „wyostrzony” schemat rytmiczny. Bach – jak zwykle – dąży do uporządkowania cyklu sześciu *suit* zarówno od strony harmonicznej, jak układu formalnego. I tak trzy *suity* utrzymane są w tonacjach mollowych (d-moll, c-moll, h-moll), dalsze – w durowych (Es-dur, G-dur, E-dur, co już zaburza nieco przyjęty postępek sekundowy). O ile podstawowy schemat oparty na czterech głównych tańcach pozostaje niezmienny, w kolejnych *suitach* dochodzą dalsze tańce – menuet, gavotte (IV, V, VI), anglaise (III), bourrée (V, VI), loure (V), polonaise (VI), a także nietaneczna, wirtuozowska air (II, IV), inspirowana włoską muzyką kameralną.

Suity francuskie (BWV 812–817) ze względu na swą konstrukcję formy pozwalają śledzić, w jaki sposób Bach (przy użyciu prawdziwie subtelnych niuansów) kreuje (i zarazem różnicuje) oblicze dźwiękowe oraz charakter głównych tańców. Wobec braku wstępnego preludium szczególnie istotną rolę pełni *allemande*, otwierająca każdą *suitę*. Od czasów Frobergera tworzącego tu pełne patosu, retoryczne, quasi-improvizowane konstrukcje, jest ona czymś daleko więcej niż stylizowanym tańcem. Bachowskie *allemandy* w *Suitach francuskich* to z reguły liryczne kompozycje o wyrafinowanej, arabskiej, kruchej i kapryśnej melodyce, utkanej z drobnych wartości rytmicznych – już to o jednorodnym toku, już to o zmiennej, nieschematycznej narracji. To taki bachowski liryzm, introwertyczny, daleki od sentymentalizmu; zapewne są to te „osobliwe melodie”, tak podziwiane za życia kompozytora. Realizacja jest bardzo różna – mamy tu lutniowy styl *brisé* (*Suita I d-moll*), a także spokojną, idylliczną, pełną głębokiej równowagi *Allemandę Es-dur* (*Suita IV*), której rozłożone, sfigurowane akordy przywodzą na myśl *Preludium C-dur* z I tomu *Das wohltemperierte Clavier*. A obok tego – urzekającą śpiewność, dekoracyjny, ozdobny liryzm *Allemandy z Suity V G-dur*, i motoryczne szesnastkowe figuracje w *Suicie VI E-dur*, przypominające fakturę skrzypcową Bacha.

Courante utrzymany bywa na ogół w stylu włoskim – żywy, błyskotliwy, pełen rozmachu. Narracja może układać się nawet w jednogłosowy tok melodyczny (*Suita VI E-dur*), częściej jednak dwa głosy igrają pomiędzy sobą tymi samymi motywami. Sarabande stanowi jądro (chciałoby się powiedzieć – serce) każdej z *suit*, ze względu na swój silnie emocjonalny

charakter. Rezultaty bywają bardzo różne: *Sarabande d-moll (Suita I)*, ze swą bogatą polifonią i językiem harmonicznym usianym dysonansami, jest majestatyczna i pełna patosu. Ujmująca idylliczną słodyczą *Sarabande G-dur (Suita V)* nieprzypadkowo napisana jest w tej samej tonacji co *Aria z Wariacji Goldbergowskich*. Najpiękniejsza może ta ostatnia z *Suity VI E-dur* – zachowuje punktowany rytm tańca, o frazach rapsodycznych, nasyconych emocją, subtelnie zdobiona, ma w sobie coś z ducha improwizacji.

Zamykająca każdą z kolejnych suit *gigue* zbliżyć się może do stylu francuskich *canaries* o ostrej, punktowanej „szarpanej” rytmice i skaczącej melodii (*Suity I i II*). Utrzymana bywa, jak u Frobergera, w technice fugowanej. Typ włoski reprezentuje wspaniały finał *Suity V G-dur* ze swą szaloną figuracją szesnastkową, pędzącą naprzód (to zapowiedź wirtuozowskiej *gigue* z *Partity IV D-dur*).

Nowsze tańce francuskie (*Galanterien*) są mniej stylizowane, bliższe tanecznym pierwowzorom. Zwłaszcza *gavotte* ze swą schematyczną rytmiką, niekiedy (choćby w *anglaise* z *Suity III*) pobrzmiewają wręcz echa nuty ludowej. Menuety natomiast, ze swą płynną, ósemkową rytmiką, miewają wiele melodycznego uroku (*Suita III*), choć odbiegają od dworskich wzorów francuskich.

Ewa Obniska





LILIANNA STAWARZ

Klawesynistka i pedagog, profesor Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina. Absolwentka warszawskiej Akademii Muzycznej oraz Conservatoire à rayonnement régional de Rueil-Malmaison. Laureatka konkursów klawesynowych, zarówno w Polsce, jak i za granicą oraz uczestniczka kursów mistrzowskich poświęconych problemom wykonawczym muzyki baroku, m.in. w Sienie, Innsbrucku, Villecroze i Krakowie. Przez 20 lat była członkiem zespołu muzyki dawnej Il Tempo, specjalizującego się w muzyce instrumentalnej i wokально-instrumentalnej od wczesnego baroku do klasycyzmu, z którym uczestniczyła w licznych koncertach i prestiżowych festiwalach muzyki dawnej, m.in. w Brugii, Brukseli, Utrechcie, Moskwie, Nowym Jorku, Nowym Brunswiku, Rzymie i Berlinie. Od 1991 roku związana jest z Warszawską Operą Kameralną, zarówno jako klawesynistka-kameralistka, jak i dyrygent. Prowadziła od klawesynu i pozytywu dzieła Bacha, Purcella, D. Scarlatti, Handla oraz realizowała basso continuo przy wykonaniach oper, m.in. Monteverdiego, Peri, Meruli, Handla, Lully'ego, Campry, Montéclaira. Jej zainteresowanie polską muzyką dawną przejawia się

w dorobku płytowym i koncertowym: prowadziła wykonania utworów Antoniego Milwida i Marcina Żebrowskiego, nagrała sześć płyt z muzyką instrumentalną i wokально-instrumentalną XVII wieku – opera omnia Marcina Mielczewskiego i z dziełami Damiana Stachowicza. Najbardziej ceni sobie działalność w zakresie kameralistyki. Współpracowała przy nagraniach takich solistów, jak Agata Sapięcha, Simon Standage, Olga Pasiecznik, Małgorzata Wojciechowska, Artur Stefanowicz, Jan Stanienda, Tytus Wojnowicz, jak również z Sebastianem Wypychem i The New Art Ensemble oraz z zespołem instrumentów dawnych Ensemble Hyacinthus pod kierownictwem Grzegorza Lalka. Jest autorką trzech albumów solowych. W 2003 roku ukazała się płyta z utworami C.Ph.E. Bacha, w 2007 roku podwójny album z *Suitami klawesynowymi* HWV 426–433 Handla, a w 2012 – *Inwencje i Sinfonie* J.S. Bacha. Wykłada na licznych kursach i seminariach poświęconych zagadnieniom interpretacji i wykonawstwa muzyki dawnej. W latach 2015–2017 pełniła funkcję Kierownika Artystycznego Opery/Barok w Warszawskiej Operze Kameralnej. Jest także współtwórcą Festiwalu Oper Barokowych „Dramma per Musica”.



**PAUL
McCREESH**

15 grudnia
niedziela

godz. 20:00

Centrum św. Jana
ul. Świętojańska 50



CHRISTMETTE

Paul McCreesh
dyrygent

GABRIELI CONSORT & PLAYERS

Amy Carson, Emily Dickens,
Susan Hemington Jones, Gemma King,
Hannah King, Bethany Partridge
sopran
Ben Durrant, Christopher Fitzgerald Lombard,
Daniel Thomson, Thomas Kelly, Mark Bonney,
John Bowen, Tom Robson, Edward Ross
tenor
William Gaunt, William Townend,
Michael Craddock, Robert Davies
bas

Catherine Martin, Oliver Webber
skrzypce
Kate Brooke, Christopher Suckling
bas-geig
William Lyons, Nicholas Perry, Sarah Humphrys,
Katie Cowling, Fiona Last, Sam Goble
szalamaja, raket, flet prosty, flet poprzeczny,
dulcian, krzywula
Richard Thomas, Adrian Woodward, Nicholas Perry
cynk, trąbka
Sue Addison, Tom Lees, Stephen Saunders
puzon, trąbka
Adrian Bending
kotły
Jan Waterfield, William Whitehead,
Masumi Yamamota
pozytyw, regał, klawesyn, wirginał

Michael Praetorius

1571–1621

Christmette

Zum Eingang: Christum wir sollen loben schon

Introitus: Puer natus in Bethlehem

Kyrie: Kyrie eleison

Gloria: Glory sei Gott

Tagesgebet: Der Herr sei mit euch

Epistel: So schreibt der heilig Propheten Jesajas

Orgelvorspiel: Präambulum

Graduale: Vom Himmel hoch da komm ich her

Evangelium: So schreibt der heilige Lukas

Credo: Wir glauben all an einen Gott

Orgelvorspiel: Resonet in laudibus

Kanzellied: Quem pastores laudavere

Sonate: Padouana á 5

Vaterunser: Vater unser, der du bist im Himmel

Einsetzungsworte: Unser Herr Jesus Christus

Sanctus: Jesaja dem Propheten das geschah

Orgelvorspiel: Wie schön leuchtet der Morgenstern

Zum Abendmahl: Wie schön leuchtet der Morgenstern

Zum Abendmahl: Uns ist ein Kindlein heut geboren

Post-Communion: Der Herr sei mit euch

Segen: Der Herr segne dich und behuete dich

Schlußlied: Puer nobis nascitur

Orgel: Nun lob mein Seel

Zum Auszug: In dulci jubilo

Polyhymnia caduceatrix et panegyrica, 1619

Polyhymnia caduceatrix et panegyrica, 1619

Polyhymnia caduceatrix et panegyrica, 1619

Musae Sioniae VIII, 1610

Anonim, ca 1650

Musae Sioniae V, 1607 / Urania, 1613

Samuel Scheidt

Anonim, ca 1650

Puericinium, 1621

Johann Hermann Schein

Polyhymnia caduceatrix et panegyrica, 1619

Samuel Scheidt

Polyhymnia caduceatrix et panegyrica, 1619

Musae Sioniae VI, 1609

Musae Sioniae VIII, 1610

Missodia Sionia, 1611

Musae Sioniae VI, 1609

Musae Sioniae VIII 1610

Polyhymnia caduceatrix et panegyrica, 1619



Michael Praetorius (1571–1621) zapisał się w podręcznikowych dziejach muzyki przede wszystkim jako autor dzieła *Syntagma Musicum* – obszernego kompendium teorii i praktyki muzycznej swoich czasów. Organista i kapelmistrz, m.in. zespołów dworskich w Wolfenbüttel oraz w Dreźnie, był również wybitnym i niezwykle płodnym kompozytorem. Lista jego utworów obejmuje łacińskie motety, dzieła instrumentalne i przede wszystkim zawrotną liczbę ponad tysiąca opracowań chorału luteranckiego, opublikowanych w zbiorach o nieco pompatycznych tytułach: *Musae Sioniae* (t. IX, 1605–1610), *Missodia Sionia*, *Hymnodia Sionia*, *Megalynodia Sionia* (wszystkie z 1611 roku) czy *Polyhymnia caduceatrix et panegyrica* (1619). Pomimo tej monotematycznej koncentracji na gatunkach związanych przede wszystkim z obrządkiem reformowanym, twórczość Praetoriusa – powstała wszak w czasach znaczących przemian estetyki i technik kompozytorskich – jest bardzo zróżnicowana stylistycznie. Z tego też powodu jest wyjątkowo wdzięcznym materiałem do podjętej przez Paula McCreasha i muzyków Gabrieli Consort & Players próby rekonstrukcji luteranckiej mszy bożonarodzeniowej sprawowanej A.D. 1620.

Określenie „msza”, które dziś brzmi dość zaskakująco w odniesieniu do nabożeństw protestanckich, w XVII wieku wciąż używane było przez luteran bez oporów. Marcin Luter nieco skonfundowany rozmaitością i nadużyciami w sprawowaniu „nowych Mszy” przygotował dwa opisy obrzędów mszalnych na potrzeby protestanckiej wspólnoty.

W opublikowanym w 1523 roku *Formula Missae et communionis pro ecclesia Wittembergensi*, reformator dość wiernie podąża za starymi obrzędami łacińskimi, zachowując nawet śpiewy chorałowe (w tym niektóre sekwencje), ze znamiennym jednakże pominięciem tak istotnych dla katolickiej tradycji elementów jak ofertorium i kanon. Do łacińskiej „mszy” Luter był, jak sam przyznaje, przywiązany i zalecał jej sprawowanie w niezmienionej formie zwłaszcza „ze względu na młodzież”(!) oraz walory dawnej łacińskiej oprawy muzycznej. W wydanym trzy lata później *Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienst* reformator posunął się w modyfikacjach znacznie dalej (choćby poprzez zastąpienie śpiewów łacińskich niemieckimi), ale ogólna struktura obrządku wciąż przypominała mszę przedreformacyjną.

W dzień Bożego Narodzenia mszę luterancką poprzedzać mogła procesja, do której umuzycznienia dobrze pasuje hymn *Christum wir sollen loben schon*. Tekst stanowi dokonana przez Marcina Lutra parafraza łacińskiego hymnu z V wieku *A solis ortus cardine*, dla której zachował gregoriańską melodię. Podczas koncertu zabrzmiał on w prostej 4-głosowej harmonizacji, tak typowej dla luteranckiej tradycji muzycznej i w podobnej postaci występującej choćby w kantatach i pasjach Johanna Sebastiana Bacha.

Zupełnie inną stylistykę reprezentuje pełniący rolę introitu hymn *Puer natus in Bethlehem*. Łacińska pieśń późnośredniowieczna, przetłumaczona w 1545 roku przez Cyriacusa Spangenbergera (*Ein Kind geboren zu Bethlehem*), w wersji z *Polyhymnia caduceatrix* opracowana została we włoskim stylu koncertującym na chór czterech instrumentów, 4-głosowy

chór wokalny (*ripieno*, w większej obsadzie) i trzy głosy solowe (dwa soprały i bas), które pełnią rolę *concertino* („Concertat Stimmen”, jak je nazywa Praetorius w *Syntagma Musicum*) oraz basso continuo, stale już pojawiające się w kompozycjach z tego okresu. Choć parafrazowana melodia chorałowa wprowadzona została do kompozycji, to jednak uwaga słuchacza mimowolnie skupiona jest na charakterystycznych dla koncertu kościelnego kontrastach fakturalnych, rytmicznych i obsadowych oraz barwnej grze trzech chórów. Całość poprzedzona jest instrumentalną symfonią, a do tekstu oryginalnego kompozytor dodał refreny-ritornelle („Singet, jubiliret...” po każdym wersie hymnu oraz „Mein herzens Kindlein...” na końcu głównych części). Strofy hymnu można było wykonywać zarówno w języku niemieckim, jak i po łacinie. Dwujęzyczne i utrzymane w bardziej kameralnej wersji stylu koncertującego jest również Kyrie, także pochodzące ze zbioru z 1619 roku. Niemieckie Gloria (*Glory sei Gott*), wydane w *Polyhymnia caduceatrix*, to z kolei monumentalna kompozycja polichoralna na cztery grupy wokalne i jedną instrumentalną, w której doskonale wykorzystane zostały możliwości różnicowania środków wykonawczych.

Kolekta, tak jak i inne modlitwy mszalne, a także czytanie z proroka Izajasza i ewangelii św. Łukasza wykonywane są tradycyjnie według formuł recytacyjnych, których przykłady zapobiegliwy niemiecki reformator podał w swoim *Deutsche Messe*. Zharmonizowane przez Praetoriusa wielogłosowe odpowiedzi pochodzą z ósmego tomu *Musae Sioniae*. Jako śpiewy międzylekcyjne wykorzystano 4-głosowe, akordowe opracowanie hymnu *Vom Himmel hoch*, „piosnki dla dzieci na

Boże Narodzenie”, jak ją określił Marcin Luter, który jest autorem tekstu i prawdopodobnie muzyki utworu.

Zamiast nicejskiego Credo niemiecka forma mszy z 1526 roku przewidywała śpiew zwrotkowej pieśni parafrazującej tekst Wyznania Wiary – *Wir glauben all an einen Gott*, stworzonej przez Lutra. Protestantkie melodie chorałowe często były opracowywane także w wersji organowej. W formie wariacji, z „wędrującym” cantus firmus, *Wir glauben all* skomponował m.in. Samuel Scheidt (1587–1654). Organiści służący w protestanckich parafiach sięgali również po starsze katolickie hymny, czego dowodem jest opracowanie XIV-wiecznej pieśni *Resonet in laudibus*, pochodzące z rękopisu z Archiwum miejskiego w Lüneburg. Inną popularną wśród luteran pieśnią o średniowiecznym rodowodzie jest *Quem pastores laudavere* (w Polsce znana do dziś z tekstem *Narodził się nam Zbawiciel*), który występuje tu w funkcji hymnu tradycyjnie wykonywanego przed kazaniem (Luter jeszcze o nim nie wspomina). Praetorius opracował łacińsko-niemiecki tekst utworu na chór chłopców (kompozycja pochodzi wszak ze zbioru *Puericinium* z 1621 roku), którzy na przemian śpiewają solo kolejne wersy nieparzystych strof hymnu przy akompaniamencie zespołu smyczków („chorus fidicinum”). W strofach parzystych dołącza do nich chór dorosłych („chorus adultorum”), współtworząc donośne i porywające tutti. W XVII wieku po kazaniu zabrzmieć mogła także przygrywka organowa, której rolę pełni kontrapunktyczna pawana ze zbioru *Banchetto musicale* (1617) Johanna Hermanna Scheina, jednego z poprzedników Bacha na posadzie kantora w kościele św. Tomasza w Lipsku.

Niemiecka msza przewidywała po kazaniu recytację lub śpiew „Ojcze nasz” i przytoczenie słów konsekracji. Arcykatolicki gest podniesienia hostii Luter zachował, „gdyż dobrze pasuje do niemieckiego Sanctus”, czyli opublikowanej przez reformatora w *Deutsche Messe* parafrazy teofanii z szóstego rozdziału Izajasza. W mozaikowym opracowaniu *Jesaja dem Propheten das geschah* Praetoriusa koncertują dwa chóry wokalne, zdwojone przez zespół fletów i puzonów, soliści oraz grupa lutni i viol.

Na zespół wokalny (z solistami) i instrumentalny przeznaczone jest również opracowanie *Wie schön leuchtet der Morgenstern* – luterkańskiego hymnu z końca XVI wieku, ułożonego przez Philippa Nicolaiego. Dwa popularne łacińskie utwory o identycznym incypicie *Puer nobis nascitur* wydał (w wersji dwujęzycznej) Praetorius w szóstym tomie *Musae Sioniae* z 1609 roku. Oba są prostym akordowym opracowaniem na cztery głosy wyrażające urytmizowanych melodii o średniowiecznym pochodzeniu. *Puer nobis nascitur* / *Uns ist ein Kindlein heut geborn* posłużyło jako śpiew na komunię, zaś *Puer nobis nascitur* / *Uns ist geborn ein Kindelein* jako hymn na zakończenie nabożeństwa.

Średniowieczny rodowód ma również makaroniczna łacińsko-niemiecka kolęda *In dulci jubilo*, której wspaniałą wersję na pięć chórów zamieścił Praetorius w swojej *Polyhymnii* z 1619 roku. We wszystkich czterech strofach tej kompozycji słychać wyraźnie tę samą bezpretensjonalną melodię jednogłosowego oryginału, ale wrażenie monotonii zrównoważone jest po mistrzowsku przez użycie charakterystycznych dla techniki polichóralnej zabiegów fakturalnych, obsadowych i kolorystycznych.

Jakub Kubieniec





PAUL MCCREESH

Założyciel i dyrektor artystyczny Gabrieli Consort & Players. Czołowy przedstawiciel autentyzmu, znany ze swej pasji i zaangażowania w wykonawstwo historyczne, ustanawiający nowe standardy („BBC Music Magazine”). Uważany jest za jednego z najwybitniejszych artystów swojej generacji na polu muzyki dawnej. Choć niekiedy wywołuje kontrowersje, zawsze wzbudza szacunek i uznanie dla swej działalności. Na przestrzeni kilkudziesięciu lat pracy twórczej prowadził wykonania najwybitniejszych dzieł chóralnych, operowych i symfonicznych, zaś nagrania muzyki dawnej z jego udziałem stanowią inspirację dla innych wykonawców. Jest muzykiem niezwykle wszechstronnym. W latach 2006–2012 był dyrektorem artystycznym festiwalu Wroclavia Cantans, zaś w latach 2013–2016 stał na czele Gulbenkian Orchestra w Lizbonie, gdzie we współpracy z Gulbenkian Choir prowadził szereg wykonań XIX- i XX-wiecznej muzyki symfonicznej, oratoryjnej i operowej. W ostatnim czasie dyrygował Vienna Chamber Orchestra na Haydn Festival w Eisenstadt, a także Bremer Philharmoniker, Royal Northern Sinfonia, Prague Philharmonia oraz Arctic Philharmonic

Chamber Orchestra. Podczas jego niedawnych działań na polu wykonawczym kładł szczególny nacisk na przygotowanie repertuaru z twórczością Mozarta i Brittena, a także Haydna, Elgara i Mendelssohna. Na gruncie opery dokonał wielu produkcji scenicznych, wystawianych na deskach m.in. Teatro Real de Madrid, Det Kongelige Teater, Opéra-Comique, Vlaamse Opera, a także na Verbier Festival. Dyrygował orkiestrami i chórami z całego świata, m.in. Gewandhaus zu Leipzig, Bergen Filharmoniske Orkester, Royal Northern Sinfonia, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, Hong Kong Philharmonic Orchestra, Sydney Symphony Orchestra czy Konzerthausorchester Berlin. Regularnie współpracuje z Saint Paul Chamber Orchestra oraz Kammerorchester Basel. W 2011 roku założył własną wytwórnię płytową Winged Lion. Albumy wydane pod jej znakiem odbiły się szerokim echem w środowisku muzycznym, czego dowodem są prestiżowe nagrody, m.in. „Diapason d’Or” za *Elijah* Mendelssohna, „BBC Music Award” za *Grande Messe des morts* Berlioza czy „Gramophone Award” za *Creation* Haydna.



GABRIELI CONSORT & PLAYERS

Gabrieli Consort & Players tworzą wybitni wykonawcy muzyki dawnej, jak i współczesnej. Założony w 1982 roku angielski zespół na przestrzeni lat utorował sobie drogę do miana jednego z najznamienitszych zespołów wykonawstwa historycznego. Pod kierunkiem Paula McCreesha zyskał uznanie krytyki i publiczności dzięki znakomitym wykonaniom muzyki epoki renesansu i baroku. Repertuar zespołu stanowią wybitne dzieła wokalnie-instrumentalne, jak i a cappella. Od czasu nagrań utworów Handla ansambl uważany jest za specjalistę w interpretacji twórczości tego kompozytora. Także interpretacje Bachowskich Pasji stanowią niezwykle ważny punkt w repertuarze grupy. Wykonania Gabrieli Consort & Players charakteryzują się nie tylko doskonałą grą na instrumentach historycznych, ale w szczególności silnym autentyzmem wykonawczym, deklarowanym przez kierownika zespołu. Działalność grupy cechuje otwartość na nowe wyzwania i artystyczne kolaboracje. Wieloletnia współpraca z muzykami i instytucjami kultury podkreśla międzynarodowy charakter zespołu.

Od kilkunastu lat ansambl tworzy festiwale muzyczne w kulturalnych stolicach Europy, opracowując nowe programy inspirowane wyjątkowymi budynkami i miastami. Przez niespełną dwie dekady zespół był artystą-rezydentem przy festiwalu Brinkburn Music w Northumberland; w latach 2006–2012 współtworzył festiwal Wratislavia Cantans. Współpraca z Chórem Filharmonii Wrocławskiej zaowocowała wysoko cenionymi przez krytykę nagraniami muzyki oratoryjnej. W 2014 roku zespół rozpoczął współpracę z Historic Royal Palaces, której efektem są badania nad wykonywaniem muzyki dawnej na dworach Hampton Court Palace i Kensington Palace w Londynie. Podczas piętnastoletniej współpracy z wytwórnią Deutsche Grammophon formacja stała się producentem wybitnych nagrań, zarówno muzyki dawnej, jak i bardziej współczesnej. Zespół jest laureatem szeregu prestiżowych nagród, takich jak „Gramophone Classical Music Award”, „BBC Music Magazine Awards”, „Diapason d’Or”, był także nominowany do nagrody „Grammy”.







CENTRUM ŚW. JANA

Pierwsza wzmianka o istnieniu niewielkiej kaplicy pod wezwaniem św. Jana pojawiła się w 1358 roku. Architektonicznie kościół jest typowym przykładem gotyckiego budownictwa sakralnego z XIV i XV wieku – charakteryzuje się masywną bryłą gotyckiej świątyni z wysuniętymi na zewnątrz przyporami, o trójnawowym halowym wnętrzu i prosto zakończonym prezbiterium. Kościół przyjął obecną formę z początkiem II połowy XV wieku. W 1543 roku wieżę kościelną strawił pożar. Zniszczenia usunięto po 24 latach. W marcu 1945 roku kościół św. Jana spłonął, jednakże w zasadniczym zrębie swych murów ocalał. Po zakończeniu działań wojennych wypalony budynek kościoła przykryto dachem i zabezpieczono jego cenne sklepienia. Samą świątynię przeznaczono na lapidarium. Od początku lat 90. diecezja gdańska na powrót może użytkować kościół w niedziele i święta. Od 1995 roku Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku pełni funkcję gospodarza obiektu. Zarządza jego rewaloryzacją oraz adaptacją do celów profesjonalnego centrum kultury.

DWÓR ARTUSA

Niegdyś siedziba Bractwa św. Jerzego, miejsce spotkań stanu rycerskiego, kupców i siedziba sądu. Dziś oddział Muzeum Gdańska i jedna z największych atrakcji turystycznych miasta. Historia Dworu Artusa sięga połowy XIV wieku – został wzniesiony w latach 1348–1350, zaś jego nazwa pochodzi od imienia legendarnego wodza Celtów Artura – dla ówczesnych ludzi był on wzorem cnót rycerskich, a Okrągły Stół, przy którym zasiadał ze swoimi dzielnymi rycerzami, symbolem równości i partnerstwa. Nazwa budynku curia regis Artus pojawiła się pierwszy raz w 1357 roku. Usytuowany jest w obrębie Głównego Miasta i stanowi fragment reprezentacyjnego traktu miejskiego zwanego Drogą Królewską. Wnętrze składa się z jednej bardzo obszernej sali w stylu gotyckim. Od 1530 roku Dwór przestał być wyłącznie siedzibą Bractw i miejscem spotkań i zabaw, stał się również miejscem otwartych rozpraw sądowych, natomiast już z końcem XVII wieku doceniono walory akustyczne Wielkiej Hali i regularnie organizowano w niej koncerty.





RATUSZ GŁÓWNEGO MIASTA

Wielka Sala Wety (Sala Biała) jest usytuowana we wschodniej części pierwszego, reprezentacyjnego piętra budynku. W czasie pobytów królów polskich w Gdańsku pełniła funkcję sali tronowej, była miejscem, w którym burgrabia królewski przyjmował przysięgi i wydawał wyroki sądowe. Tu odbywały się uroczystości nadania obywatelstwa i do połowy XVI wieku zebrania ławy Miejskiej. Od 1526 roku sala stanowiła miejsce zgromadzeń Trzeciego Ordynku oraz posiedzeń Sądu Wetowego. Od 1817 do 1921 roku zwana najczęściej Salą Rady Miejskiej (Stadtverordnetensaal) – obradowało tu Zgromadzenie Przedstawicieli Miasta. W latach 1840–1841 wnętrze przebudowano w stylu neogotyckim wzorowanym na letnim refektarzu z Pałacu Wielkiego Mistrza na zamku w Malborku. W 1909 roku nad wejściem od Sieni Głównej umieszczono renesansowy portal z XVI wieku, pochodzący z kamienicy przy ulicy Chlebnickiej 11. Po zniszczeniach w 1945 roku dokonano rekonstrukcji wnętrza według projektu Stanisława Bobińskiego, powracając do kształtu sali sprzed 1841 roku.

RATUSZ STAROMIEJSKI

Ratusz Starego Miasta wzniesiony został pod koniec XVI wieku w stylu niderlandzkiego manieryzmu. Jego twórcą był Antoni van Obberghen. Zbudowany dla władz Starego Miasta, przez wiele wieków był miejscem skupiającym ówczesne życie polityczne, gospodarcze, a także naukowe i towarzyskie tej części miasta. Tu obradowano nad sprawami miasta. W Wielkiej Sali odbywały się oficjalne uroczystości, zaś wieczorami wydawano bale i rauty. Z Ratuszem Staromiejskim związany był sławny gdański uczony – astronom Jan Heweliusz. Pełnił on funkcje ławnika i pierwszego rajcy, a w ratuszowych piwnicach składował wyprodukowane przez siebie piwo. Dzięki swej charakterystycznej sylwecie ratusz stanowi istotny akcent urbanistyczny w krajobrazie Starego Miasta. Pomimo wielu przebudów jego bryła nie zmieniła swego kształtu do dzisiaj. Podczas wielokrotnych zmian układu wnętrza wzbogacono je o wyjątkowe obiekty. Na piętrze podziwiać można reprezentacyjną sień oraz imponującą Wielką Salę zwaną obecnie Salą Mieszczańską – z oryginalnym drewnianym stropem.

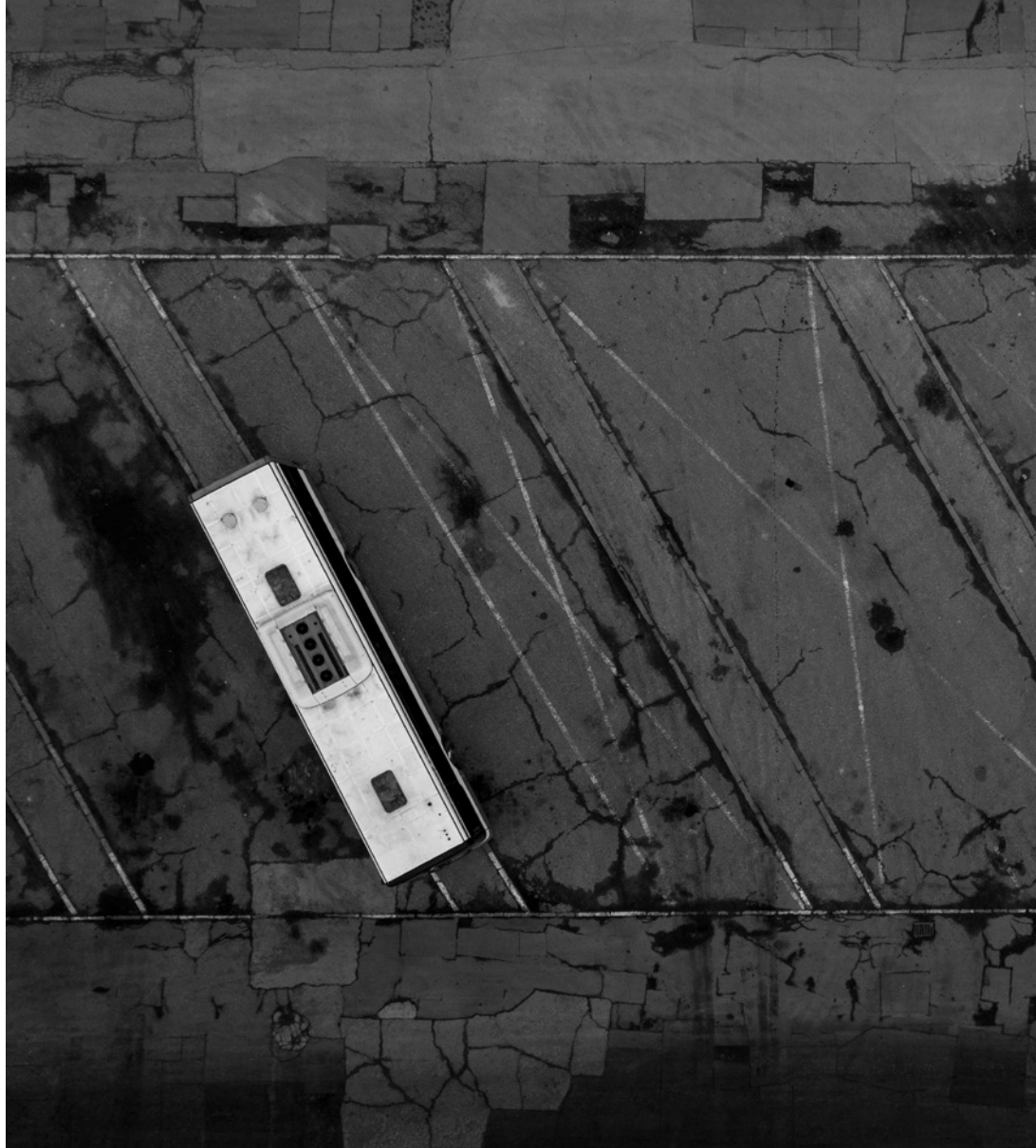




KOŚCIÓŁ ŚW. KATARZYNY

Jest najstarszym kościołem parafialnym Starego Miasta. Ufundowany przez książęta Pomorza Gdańskiego został zawezwany św. Katarzynie w 1236 roku. Bryłę kościoła stanowi potężna wieża wraz z halowym korpusem pokrytym dwuspadowym dachem oraz szerokie prezbiterium, które swą obecną formę – trzynawową – uzyskało w czasie rozbudowy budowli w XV wieku. Przez niespełna 400 lat należał do protestantów, zaś po II wojnie światowej opiekę nad kościołem objęli karmelici. W 2011 roku na wieży kościelnej zainstalowano pierwszy na świecie zegar pulsarowy na okoliczność 400. rocznicy urodzin Jana Heweliusza. Tutaj znajduje się także płyta nagrobna gdańskiego astronoma z 1659 roku, a także fragment tabliczki trumiennej z monogramem J.H. i datą śmierci: 28 stycznia 1687. W XVIII wieku wybudowano tu pierwszy carillon, który przez lata był parokrotnie zmieniany i rozszerzany. Uległ także pożarowi w 1905 roku oraz rekwiracji przez nazistów w 1942 roku. Obecny instrument składa się z 50 dzwonów o rozpiętości czterech oktaw i jest największym koncertowym carillonem w Europie Środkowej.







organizatorzy

ā415

FUNDACJA



event-factory

współorganizator



dwójka

POLSKIE RADIO

mecenasi

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących
z Funduszu Promocji Kultury



Dofinansowano
ze środków
Miasta Gdańska



GIWK

wolność
kultury



FILIP BERKOWICZ

Muzykolog, manager, promotor, producent. Dyrektor artystyczny cenionych przez światową krytykę festiwali muzycznych: Actus Humanus, Misteria Paschalia (2004–2016), Opera Rara (2009–2016) i Sacrum Profanum (2004–2015). Każdy z firmowanych jego nazwiskiem festiwali ma wyraźnie określony profil. Producent albumów polskich muzyków dla prestiżowych wytwórni Nonesuch i Decca. Kurator sezonu instytucji kultury AUKSO oraz spektakularnych wydarzeń muzycznych (m.in. Penderecki // Aphex Twin, Penderecki // Greenwood) prezentowanych w Polsce (m.in. Europejski Kongres Kultury, Open'er Festival) i za granicą. Ukończył z wyróżnieniem studia w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. W latach 2002–2004 pracował w Polskim Wydawnictwie Muzycznym i oficynie wydawniczej Musica Iagellonica. Następnie od roku 2004 związany był z Krakowskim Biurem Festiwalowym i Urzędem Miasta Krakowa, gdzie pełnił funkcję Pełnomocnika Prezydenta Miasta Krakowa ds. Kultury (2007–2010) oraz Doradcy Prezydenta Miasta Krakowa (2011). Za swoją pracę naukową zdobył Nagrodę im. Hieronima Feichta przyznaną przez Związek Kompozytorów Polskich. Jest autorem kilkudziesięciu haseł do *Encyklopedii Muzycznej PWM*, artykułów muzykologicznych oraz publikacji popularnonaukowych. Wielokrotnie nominowany do prestiżowych nagród, m.in. MocArty RMF Classic w kategorii „Człowiek Roku 2011”, Gwarancje Kultury TVP i Niptel. Od 2013 roku regularnie klasyfikowany przez tygodnik „Polityka” w gronie „20 najbardziej wpływowych osobistości polskiej kultury”. Wyróżniony przez Prezydenta Miasta Krakowa Odznaką „Honoris Gratia” (2011) oraz przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2015).

Dyrektor artystyczny:

Filip Berkowicz

Producent wykonawczy:

Konrad Koper, Sebastian Godula

Redakcja:

Maciej Kopiński

Projekt graficzny / skład:

grupa tomami / tomami.pl

Współpraca redakcyjna / korekta:

Daria Szwed

Produkcja:

Lucjan Towpik

Zdjęcia Gdańska:

Paweł Stelmach, grupa tomami

Web service:

Bartłomiej Hałat

Web design:

Dorota Bogacz-Hałat

Studio filmowe:

Łukasz Herod, Miłosz Urbanik

Organizator / wydawca:

Fundacja a415

ul. Długi Targ 28/29

80-830 Gdańsk

www.a415.pl

event-factory

ul. Pękowicka 77

31-262 Kraków

www.event-factory.pl

www.actushumanus.com

partnerzy



patroni medialni





