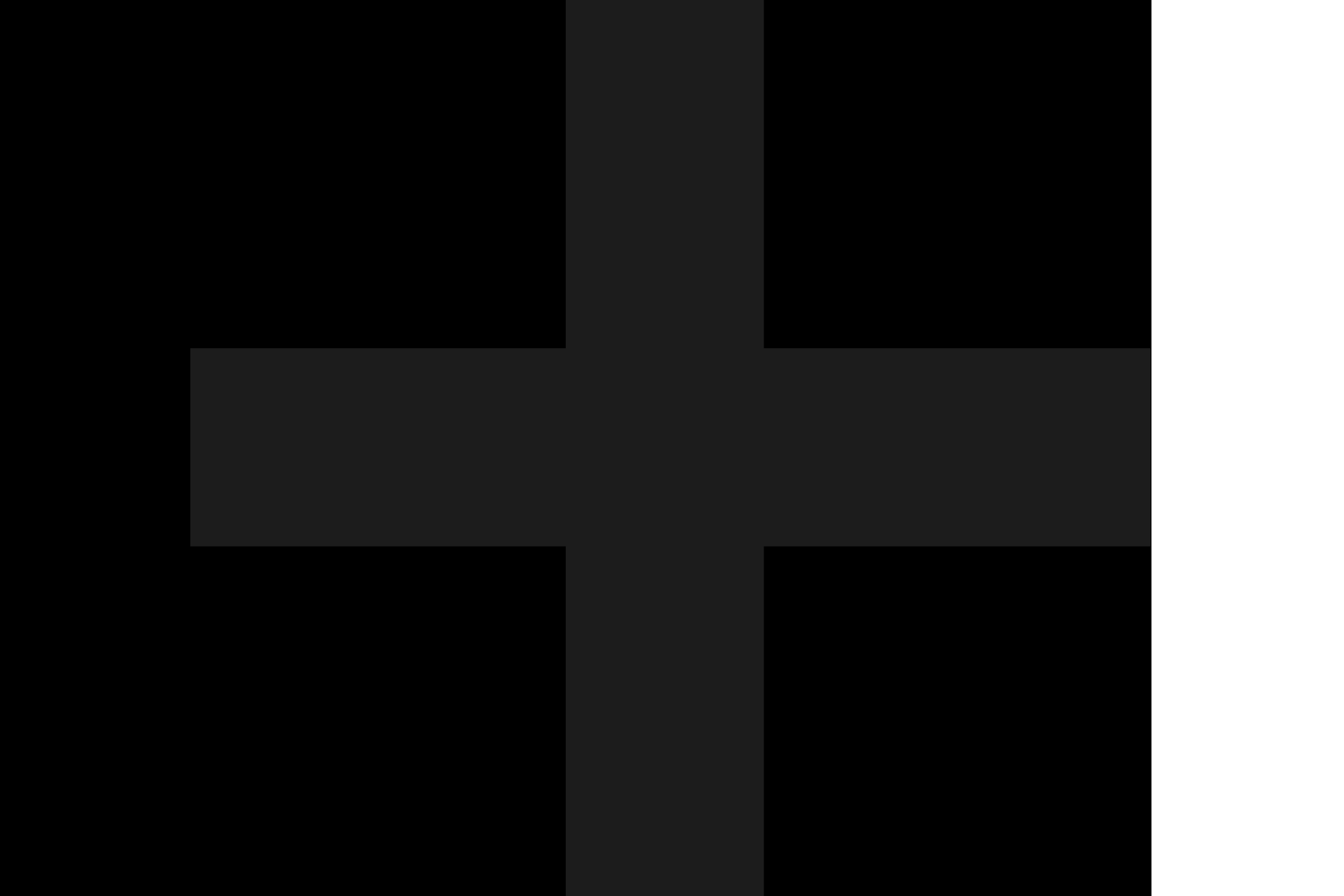




ac+ushumanus

20



a c + u s h u m a n u s

2 0 2 0







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





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









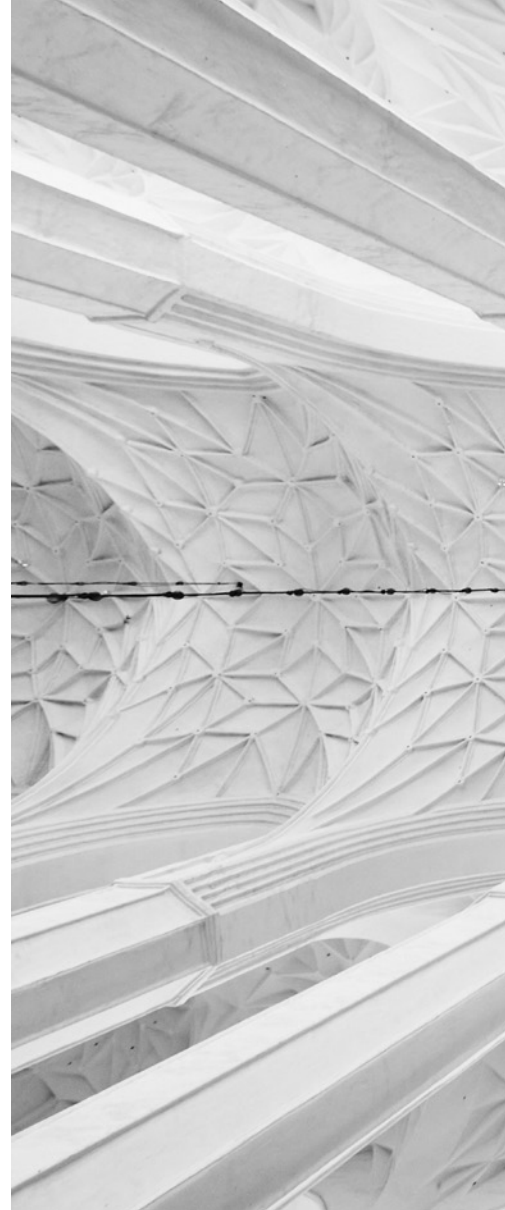
Współorganizatorem Festiwalu Actus Humanus jest krakowska agencja event-factory założona przez Sebastiana Godulę i Konrada Kopera. Event-factory posiada ogromne doświadczenie w zakresie organizacji i produkcji wydarzeń kulturalnych, imprez festiwalowych i koncertów. Założyciele agencji w latach 2003–2007 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 zainaugurowało 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 upraszczamy na siłę, nie spływamy trudnych tematów. Program 2 Polskiego Radia to publiczna instytucja kultury o najszerszym audytorium i największym zasięgu.

www.polskieradio.pl/dwojka











ADAM
STRUG

4 GRUDNIA
PIĄTEK

+

CENTRUM ŚW. JANA
UL. ŚWIĘTOJAŃSKA 50

+

GODZ. 18:00

AUGUSTUS KIEDY KRÓLOWAŁ

Adam Strug
śpiew

Hipolit Woźniak
lira korbowa

Władysław z Gielniowa
ca 1440–1505

Augustus kiedy królował

Anonim

Kiedyż przyjdzie sprawiedliwy
Gwiazdo jasności, studnio słodkości
Barbaro Panno, Męczenniczko święta

pieśń adwentowa
pieśń maryjna
pieśń hagiograficzna



Pieśni nabożne są nieodłączną częścią kultury religijnej. Poza oczywistym, choć często lekceważonym wpływem na duchowość i katechizmową wiedzę wiernych, odgrywały one niegdyś kapitalną rolę w rozpowszechnianiu wartościowych dzieł literackich oraz w kształtowaniu estetycznej wrażliwości ich wykonawców. Historia polskiej poezji rozpoczęła się właśnie od nich – to twórcy najstarszych pieśni katolickich jako pierwsi podjęli zmagania z wierszem rytmicznym, rymami i „nieoswojoną” jeszcze polszczyzną, która nie miała przecież swoich trubadurów, truwerów czy minnesängerów. Nie była to zresztą w średniowiecznej Polsce twórczość bardzo obfita. Z XIII i XIV wieku zachowało się takich pieśni zaledwie kilka (z *Bogurodzicą* na czele), a z następnego stulecia ocalało ich około pięćdziesięciu, podczas gdy w sąsiednich Czechach, zapewne nie bez związku z rozwojem husytyzmu, ok. tysięcy pięćset (!). Trudną do przecenienia rolę w tym pionierskim okresie odegrały zakony mendykanckie, a zwłaszcza franciszkanie obserwanci, zwani w Polsce bernardynami. Najstarsza ich polska placówka powstała w Krakowie w 1543 roku pod wpływem wizyty w mieście Jana Kapistrana. Jego kazania (tłumaczone symultanicznie?) gromadziły na krakowskim rynku tłumy wiernych, z których – według Jana Długosza – ponad stu wstąpiło wkrótce do ufundowanego przez biskupa Oleśnickiego konwentu na Stradomiu. Przed upływem wieku bernardyni mieli już na ziemiach polskich około trzydzieści klasztorów i wiele znaczących zasług

dla rozwoju polskiej literatury religijnej. Do połowy XVI stulecia w kręgach bernardyńskich powstały takie ważne zabytki literackie i muzyczne jak *Koronka* brata Seweryna (z kilkoma łacińskimi utworami wielogłosowymi, ale i z tekstem oraz melodią pięknej pieśni *Bądź wesoła Panno czysta*), kancjonał puławski i kórnicki, przeznaczone prawdopodobnie dla franciszkańskich tercjarzy, a zawierające kilkadziesiąt oryginalnych pieśni religijnych w języku polskim, czy wspaniała polska wersja *Meditationes vitae Christi*, która jako *Żywot Pana Jezusa Krysta*, przygotowana przez brata Baltazara Opeca, ukazała się w Krakowie w 1522 roku wraz z kilkoma rodzimymi pieśniami. Bernardynem był także jeden z najbardziej uzdolnionych późnośredniowiecznych polskich wierszopisów – Władysław z Gielniowa. O jego życiu wiadomo niewiele. Urodził się ok. 1440 roku w Gielniowie koło Przysuchy na Mazowszu i został ochrzczony jako Marcin. Dwadzieścia lat później rozpoczął prawdopodobnie studia na Uniwersytecie Krakowskim, które jednak szybko porzucił, wstępując do zakonu bernardynów. Zasłynął w nim jako wybitny i płomienny mówca, któremu zdarzało się ponoć podczas wygłaszania kazań lewitować; działał na rzecz beatyfikacji swego współbrata Szymona z Lipnicy, a także pełnił funkcję wikariusza prowincji. W sprawach zakonu podróżował do Włoch, skąd przywoził m.in. księgi dla bibliotek polskich konwentów. Zmarł 4 maja 1505 roku, a w 1627 roku rozpoczął się jego długi proces beatyfikacyjny, zakończony sukcesem dopiero w 1750 roku. Patronuje Warszawie, gdzie w konwencie św. Anny spędził ostatnie lata życia, a także

Polsce i Litwie. Według zakonnego kronikarza, Jana z Komorowa (1465–1536), Władysław był autorem licznych „wierszy o świętych (...), wierszowanych nabożeństw, psalterzy, koronki do Najświętszej Panny i pieśni”, które wykonywano w kościołach po kazaniach i wykładano w przykościelnych szkołach. Współcześni badacze (w tym najbardziej zasłużony dla studiów nad życiem i twórczością Władysława profesor Wiesław Wydra) z tego bogatego dorobku, który miał liczyć ponad trzysta utworów, odnaleźli jednak w zachowanych źródłach jedynie dwanaście wierszy łacińskich (z których większość raczej nie była przeznaczona do śpiewania) oraz siedem pieśni w języku polskim autorstwa Gielniowczyka. Najbardziej popularna z nich to *Żołtarz Jezusów* – pieśń *Jezusa Judasz przedał*, która znana była doskonale jeszcze w czasach Jana Kochanowskiego. Jej innowiercze wersje z polskich, czeskich i niemieckich kancjonałów z 2 poł. XVI wieku sugerują, że układając swój „Jezusowy Psalterz” Władysław parafrazował jakąś średniowieczną czeską pieśń pasyjną. Pozostałe utwory są najprawdopodobniej oryginalne: pieśń o Bożym narodzeniu (*Augustus kiedy królował*), o Bożym Obliczu (*Jasne Krystowo oblicze*), koronce Najświętszej Maryi Panny (*Kto chce Pannie Maryi służyć*), jej narodzeniu (*Anna niewiasta niepełodna*) i zaślęnięciu (*Już się anieli wiesielą*) oraz modlitwa o dary Ducha Świętego (*Jezu Zbawicielu ludzki*).

Pieśń „de Nativitate” *Augustus kiedy królował* wraz z innymi czterema polskimi i jednym łacińskim utworem Władysława

zachowała się w rękopisie z warszawskiej Biblioteki Narodowej (akc. 11575). Jej dwadzieścia trzy zwrotki zaczynają się od kolejnych liter alfabetu – poeta chętnie wprowadzał do swoich utworów akrostychy: albo w formie abecedariusza, jak w kolędzie, albo tworzące serię imion „Jesus Cristus – Maria – Ladislaus”, co jego ówczesnym ułatwiało pamięciowe opanowanie wierszy, a współczesnym badaczom umożliwia bezsporną identyfikację autorstwa. Pieśń opowiada o okolicznościach towarzyszących narodzeniu Zbawiciela, przywołując zarówno wątki opisane w Ewangeliach (ogłoszenie spisu powszechnego, podróż do Betlejem itd.), jak i apokryficzną scenę adoracji Dzieciątka przez „zwierzątką”, którą tak często można spotkać w średniowiecznych i późniejszych malowidłach. Zawarta w dziesiątej strofie pieśni polemika Władysława z przekonaniem o obecności w stajence betlejemskiej „niewiast”, czyli położnych, również ma źródło w apokryfach. Najstarszym z nich jest *Protoewangelia Jakuba* z 2 poł. II wieku opowiadająca o „wątpiącej” Salome, którą Józef przyprowadził do swej małżonki. Motyw ten, w wersji z dwiema położnymi (do Salome dołącza Zebel), był popularny w średniowiecznej literaturze i znalazł również miejsce w ówczesnej ikonografii (na przykład na obrazie Roberta Campina z 1435 roku, z Muzeum Sztuk Pięknych w Dijon).

Unikatowy przekaz pieśni nie zawiera zapisu melodii – co w XV- i XVI-wiecznych manuskryptach jest niestety bardzo częste. Ubolewając nad tą stratą trzeba jednak stwierdzić, że nie mamy

pewności, czy Władysław sam układał melodie do swoich utworów, czy też tworzył je jako kontrafaktury. Z muzyką zachowały się jedynie pieśń *Jezusa Judasz sprzedał*, której melodia pochodzi najpewniej z domniemanego czeskiego pierwowzoru, oraz krótka antyfony *contra Paganos*, ułożona w stylistyce typowej dla tych liturgicznych miniatur. Niewykluczone więc, że śpiewając inne pieśni Gielniowczyka (w tym bożonarodzeniową kolędę) sięgano po muzyczne opracowania innych utworów, na przykład łacińskich pieśni czy hymnów o podobnej wersyfikacji. Tak właśnie zdecydował się postąpić Adam Strug (w gruncie rzeczy w zgodzie z częstą w okresie średniowiecza praktyką), który sięgnął po melodię pieśni pogrzebowej *Jest tam dróżka wydeptana* w wersji, w jakiej śpiewa się ją na Kurpiach. Z północno-wschodniego Mazowsza pochodzą również melodie pieśni adwentowej *Kiedyż przyjdzie sprawiedliwy*, maryjnej *Gwiazdo jasności*, *studnio słodkości* i wierszowanej legendy o świętej Barbarze, w kulturze ludowej otaczanej wciąż jako patronka dobrej śmierci, *Barbaro*

Panno, męczenniczko święta. Wszystkie pieśni są anonimowe, a ułożyli je zapewne jacyś uzdolnieni i uczeni duchowni (może bernardyni?). Najstarsza z nich, *Gwiazdo jasności*, pochodzić może z XVII wieku – w trochę innej wersji odśpiewywano ją podobno z kościelnej wieży podczas oblężenia Jasnej Góry przez Szwedów. Pierwszy przekaz pieśni o św. Barbarze pochodzi z końca XVIII wieku, a *Kiedyż przyjdzie sprawiedliwy* z początku XIX wieku. Te piękne wyrazy tradycyjnej pobożności nie były chyba powszechnie znane – nie trafiły na przykład do *Śpiewnika kościelnego* księdza Michała Mioduszeńskiego. Ich teksty można jednak znaleźć w prawdziwie monumentalnym śpiewniku *Zbiór pieśni nabożnych katolickich*, wydanym w Pelplinie w 1871 roku, którego ponad tysiącstronicowa objętość pokazuje, że przykład Władysława z Gielniowa okazał się dla twórców polskiej pieśni religijnej nadzwyczaj inspirujący.

Jakub Kubieniec

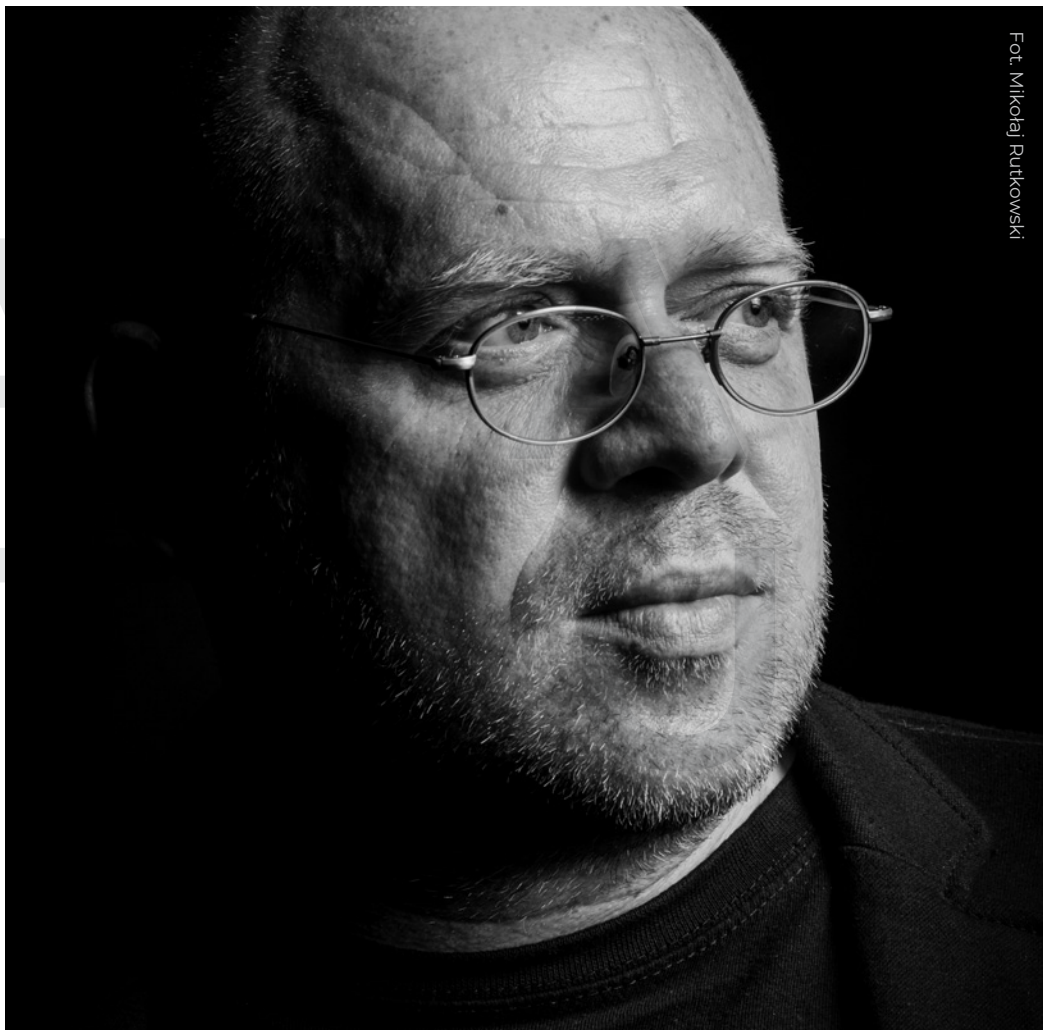


ADAM STRUG

Śpiewak muzyki tradycyjnej, depozytariusz i popularyzator polskiej muzyki tradycji ustnej. Etnomuzykolog, producent oraz kompozytor muzyki teatralnej i filmowej. Urodzony w 1970 roku, wychowany na północno-wschodnim Mazowszu, przyswajał repertuar pieśni nabożnych, rosnąc pod opieką babki, będącej córką wiejskiego kantora i kontynuującej jego rolę w społeczności. Jako dziecko zapoznawał się więc z pieśniami wykonywanymi manierą sprzed I wojny światowej – przede wszystkim w naturalnych skalach. W wieku 8–9 lat zaczął śpiewać na pogrzebach i jako ministrant podczas różnego typu nabożeństw, co trwało do momentu osiągnięcia wieku licealnego. Ten okres spędził w Warszawie, gdzie ostatecznie odkrył, jak wielkie znaczenie ma opanowane przez niego pamięciowo dziedzictwo muzyczne. W wieku 22 lat powrócił na wieś, gdzie przez następne 8 lat śpiewał wraz z lokalnym kantorem Wincentym Nasiadko,

odbywając, jak sam to określa (w wywiadzie Barbary Schabowskiej), „termin u mistrza”. Obecnie działa jako śpiewak i autor piosenek (już w liceum, w 1986 roku, zdobył na festiwalu w Olsztynie komplet nagród za piosenki), prowadzi zespół Monodia Polska. Podczas licznych spotkań, których jest inicjatorem, wraz z chętnymi śpiewa repertuar pieśni tradycyjnych. Nagrywa płyty, zarówno z muzyką tradycyjną, jak i autorską, a także towarzyszy we współczesnych aktualizacjach dawnego repertuaru (*Requiem Ludowe* zarejestrowane z zespołem Kwadrofonik). Jako medium tradycji umarłej dopiero w ostatnich latach, przenosząc ją ze świata rytualnego do utrwalanego i szeroko dostępnego porządku koncertowego, z całym bagażem współczesnej świadomości, jest wyjątkową postacią na polskiej mapie muzycznej. Współpracuje z Radiową Jedynką, Radiową Dwójką, a także z Radiowym Centrum Kultury Ludowej.

Fot. Mikołaj Rutkowski





{oh!}
ORKIESTRA
HISTORYCZNA

4 GRUDNIA
PIĄTEK

+

CENTRUM ŚW. JANA
UL. ŚWIĘTOJAŃSKA 50

+

GODZ. 20:00

CONCERTI

Jakub Józef Orliński
kontratenor

Martyna Pastuszka
kierownictwo artystyczne,
skrzypce

{oh!} ORKIESTRA HISTORYCZNA

Sulamita Ślubowska,
Dominika Małecka
skrzypce I

Adam Pastuszka,
Violetta Szopa-Tomczyk,
Marzena Biwo
skrzypce II

Dymitr Olszewski,
Szymon Stochniol
altówka

Tomasz Pokrzywiński,
Anna Cierpisz
wolonczela

Krzysztof Karpeta
violone

Jan Čižmář
teorba

Anna Firlus
klawesyn

Charles Avison
1709–1770

Concerto I A-dur*
Adagio
Allegro
Amoroso
Allegro

Concerto II G-dur*
Largo
Allegro
Andante
Vivace

Concerto III d-moll*
Largo andante
Allegro spiritoso
Vivace
Allegro

George Frideric Handel
1685–1759

Stille amare
Tolomeo

Charles Avison

Concerto IV a-moll*
Andante
Allegro
Largo
Vivace

Concerto V d-moll*
Largo
Allegro
Andante moderato
Allegro

Concerto VI D-dur*
Largo
Con furia
Adagio
Vivacamente

George Frideric Handel

A dispetto d'un volto ingrato
Tamerlano

* ze zbioru *Concerti grossi after Scarlatti*

MARTYNA PASTUSZKA

Skrzypaczka, koncertmistrzyni i członkini wielu międzynarodowych zespołów muzyki dawnej. Absolwentka Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Choć odebrała tradycyjne wykształcenie w zakresie skrzypiec współczesnych, zainteresowana wykonawstwem historycznym rozpoczęła naukę gry na skrzypcach barokowych. Od 2012 roku jest dyrektorem artystycznym oraz liderem założonej wraz z Arturem Malke {oh!} Orkiestry Historycznej. Dynamiczny rozwój tego zespołu oraz wysoko oceniane przez krytyków i obserwatorów umiejętności kształtowania jego pracy pozwalają skupiać w nim wirtuozów-fascynatów. Rezultaty ich współpracy szybko wzbudziły zaufanie i poparcie największych polskich instytucji muzycznych oraz międzynarodowych festiwali. Obok prowadzenia własnego ansamblu Martyna Pastuszka zapraszana jest jako koncertmistrz również do innych grup, m.in. Le Parlement de Musique (2009–2013) czy Capella Cracoviensis (2010–2014). Jako kameralistka współpracuje z praskimi formacjami Collegium Marianum i Collegium 1704, paryskimi orkiestrami

Le Cercle de l'Harmonie i Le Concert de la Loge oraz z monachijską Hofkapelle München. Od 2001 roku współdziała z wiodącym polskim zespołem muzyki dawnej Arte dei Suonatori. Wśród muzyków, z którymi artystyczne spotkania stanowią dla niej źródło nieustającej inspiracji, wymienić można Rachel Podger, Giuliana Carmignolę, Andrew Parrotta, Julię Chauviną, Andreasa Staiera, Hidemi Suzukiego, Bartholda Kuijkę, Dana Laurina czy René Jacobsa. Po studiach w katowickiej Akademii Muzycznej współpraca z tymi właśnie artystami ukształtowała ją jako muzyka i skrzypaczkę. Koncertując we wspomnianych zespołach wzięła udział w nagraniu ponad 40 płyt i rejestracji m.in. dla Polskiego Radia, TVP, Radio France, Arte, Mezzo. Znakomita część albumów z udziałem artystki została wyróżniona w prasie muzycznej, a także przyjęta z uznaniem przez międzynarodową krytykę muzyczną. Skrzypaczka realizuje się również w działalności dydaktycznej. Prowadzi klasę skrzypiec barokowych w Akademii Muzycznej w Katowicach oraz naucza na rozmaitych kursach mistrzowskich.

MA
STU



JAKUB JÓZEF ORLIŃSKI

Polski kontratenor, w błyskawicznym tempie zachwycił międzynarodową publiczność swoją sceniczną prezencją i barwą głosu, przyrównywaną niekiedy przez krytykę muzyczną do anielskiej. Studia wokalne ukończył na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie śpiewu Anny Radziejewskiej. Swoje umiejętności rozwijał także pod kierunkiem Eytana Pessena i Matthiasa Rexrotha jako uczestnik Programu Kształcenia Młodych Talentów – Akademia Operowa prowadzonego przez Teatr Wielki Opery Narodowej w Warszawie. Studia kontynuował pod opieką Edith Wiens w nowojorskiej Juilliard School (dyplom w 2017 roku). Jakub Józef Orliński jest laureatem licznych konkursów wokalnych w Europie i Stanach Zjednoczonych, m.in. jako zdobywca I nagrody triumfował w Lyndon Woodside Oratorio-Solo Competition w Nowym Jorku, w I i II Międzynarodowym Konkursie Muzyki Dawnej w Poznaniu (wyróżniony m.in. Nagrodą Specjalną), czy na Międzynarodowym Konkursie im. Rudolfa Petrąka w Žilinie na Słowacji. Otrzymał II nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Stanisława Moniuszki, wygrał ponadto w Międzynarodowym Konkursie Wokalnym

im. Marcelli Sembrich-Kochańskiej w Nowym Jorku, a także w Metropolitan Opera National Council. Występuje zarówno na słynnych scenach operowych i koncertowych (Opéra de Lille, Oper Frankfurt, Wigmore Hall, Carnegie Hall, Lincoln Center), jak i na prestiżowych festiwalach muzycznych (Glyndebourne Festival Opera, Festival d'Aix-en-Provence). W 2018 roku ukazał się jego debiutancki album solowy zatytułowany *Anima Sacra* (wyd. Erato) nagrany wraz z orkiestrą Il Pomo d'Oro pod dyrekcją rosyjskiego dyrygenta Maksima Jemieljanyczewa. Na płycie zawarto m.in. 8 światowych nagrań premierowych arii barokowych, głównie ze szkoły neapolitańskiej. Album zyskał nominację do nagrody „Fryderyk” 2019. Rok później ukazała się jego druga płyta *Facce d'amore*, także nominowana do statuetki „Fryderyka”. Jakub Józef Orliński jest laureatem „Gramophone Classical Music Award” (2019) dla najlepszego młodego artysty, zdobywcą tytułu „Singer of the Year” przyznanego przez miesięcznik „Opernwelt” (2019) oraz Paszportu „Polityki” w kategorii muzyka poważna (2020).

Jakub Józef Orliński appears courtesy of Erato/Warner Classics
<https://www.warnerclassics.com/release/facce-damore>

Fot. Jiyang Chen



{oh!} ORKIESTRA HISTORYCZNA

Dynamicznie i konsekwentnie rozwijający się zespół, który od momentu założenia w 2012 roku zdobywa pozycję jednej z najważniejszych orkiestr muzyki dawnej w Polsce. {oh!} Orkiestrę Historyczną tworzy grupa instrumentalistów – pasjonatów skupionych wokół wykonawstwa historycznego, którzy będąc miłośnikami muzyki dawnej są również silnie związani ze swoim regionem. Zespół jest pierwszą na Śląsku profesjonalną orkiestrą grającą na instrumentach historycznych, która stała się jednocześnie jego kulturalną wizytówką zarówno w Polsce, jak i za granicą. Orkiestra zadebiutowała na rynku fonograficznym płytą *Schreyfögel / Schaffrath / Visconti*, zawierającą koncerty skrzypcowe i klawesynowe ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Dreźnie (wyd. Dux, 2015). Rok później ukazał się nominowany do nagrody „Fryderyk” 2017 album z utworami o. Amanda Ivanschiza (*Jasnogórska Muzyka Dawna – Musica Claromontana*). Z kolei premiera trzy płytowego albumu z prawykonaniem opery Leonarda Vinciego *Gismonda, re di Polonia* została nominowana w 2020 roku do nagrody Koryfeusz Muzyki Polskiej w kategorii Wydarzenie

Roku „za znakomitą interpretację dzieła barokowego o licznych odniesieniach do historii Polski”. Album zyskał również uznanie zagranicznej krytyki muzycznej, zdobywając wyróżnienie „Preis der deutschen Schallplattenkritik”. {oh!} Orkiestra Historyczna ma na swoim koncie międzynarodowe realizacje premier scenicznych takich oper barokowych jak *Didone abbandonata* Sarriego czy *Arminio* Hassego. Drugie z tych dzieł zostało wykonane we współpracy z czeskimi artystami w Pradze, Ostrawie, Brnie, Valticach, a także w Gliwicach, Katowicach i Warszawie. Zespół regularnie występuje na polskich i zagranicznych festiwalach, m.in. Bayreuth Baroque, Chopin i jego Europa, Katowice Kultura Natura, czy na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Dawnej Improwizowanej All’improvviso w Gliwicach. Koncertują także w prestiżowych salach – Theater an der Wien czy Sali im. P. Czajkowskiego w Moskwie. Z orkiestrą występują znakomici zagraniczni soliści: Andreas Staier, Lars Ulrik Mortensen, Julien Chauvin, Marco Beasley czy Jean-Guihen Queyras. Koncertmistrzynią zespołu jest nominowana w 2019 roku do Paszportu „Polityki” skrzypaczka Martyna Pastuszka.





MONIKA KAŻMIERCZAK

5 GRUDNIA
SOBOTA

+

RATUSZ GŁÓWNEGO MIASTA
UL. DŁUGA 46

+

GODZ. 12:00

RECITAL

Monika Kaźmierczak
carillon

Heinrich Schütz
1585–1672

Symphoniarum sacrarum secunda pars op. 10

Ich danke dir, Herr SWV 347
Herr, nun lässest du deinen Diener SWV 352
Meine Seele erhebt den Herren SWV 344

Symphoniae sacrae op. 6

Adjuro vos, filiae Hierusalem SWV 264
O quam tu pulchra es SWV 265
In te, Domine, speravi SWV 259

Symphoniarum sacrarum secunda pars op. 10

Herzlich lieb hab ich dich, o Herr SWV 348
Der Herr ist meine Stärke SWV 345

Symphoniarum sacrarum tertia pars op. 12

Feget den alten Sauerteig aus SWV 404



Heinrich Schütz (1585–1672) był pierwszym wybitnym kompozytorem niemieckiego baroku. Urodzony sto lat przed Johannem Sebastianem Bachem, w 1740 roku słusznie uznany był przez Johanna Matthesona za „ojca nowoczesnej muzyki niemieckiej”. Jego wyjątkowy talent muzyczny został wcześniej zauważony przez księcia Moritza von Hessen-Kassel, który goszcząc w hotelu prowadzonym przez ojca kompozytora, usłyszał śpiew małego Heinricha i uparł się, aby pozyskać go do swojej kapeli. Po jego kilkumiesięcznych naleganiach rodzice chłopca ulegli tej prośbie i zdecydowali się oddać Heinricha pod opiekę księcia, który na swoim dworze w Kassel zapewnił mu nie tylko znakomite wykształcenie, lecz ufundował także stypendium na studia muzyczne u Giovanniego Gabrielego w Wenecji. Schütz odbył je w latach 1609–1612 i był najlepszym uczniem weneckiego mistrza. Wieść głosi, że na łożu śmierci Gabrieli przekazał mu swój pierścień, namaszczaając go tym samym na swego następcę. Pobyt młodego Schütza w Wenecji był brzemienny w skutki, gdyż okazał się on pierwszym kompozytorem niemieckim, który doskonale przyswoił sobie arkaną nowoczesną wówczas technikę koncertującej i polichoralnej i z powodzeniem przeszczepił je na grunt niemiecki. Ten najwybitniejszy poprzednik Bacha powrócił do Wenecji jeszcze w 1628 roku, gdy już jako kapelmistrz elektora saskiego Johanna Georga I zapragnął poznać Claudia Monteverdiego i innych przedstawicieli *stile moderno*, a także odpocząć od okropieństw

wojny trzydziestoletniej, która dotarła także do Drezna. Krótko przebywał wtedy również na dworze Medyceuszy we Florencji.

Owocem studiów we Włoszech był pierwszy tom koncertów kościelnych Schütza – wydany w Wenecji latem 1629 roku jako op. 6, wzorem publikacji Gabrielelego zatytułowany *Symphoniae sacrae* (*Symfonie religijne*). Gatunek koncertu kościelnego był wówczas jeszcze słabo znany w protestanckich Niemczech, znakomicie rozwijał się natomiast w Wenecji za sprawą Monteverdiego i Alessandra Grandiego. W odróżnieniu od renesansowych motetów przeznaczony był już nie na obsadę *a cappella*, lecz na zespół wokально-instrumentalny z towarzyszeniem basso continuo. Nowatorstwo włoskich koncertów wokalnych polegało na zwiększeniu wartości wyrazowych utworu poprzez podporządkowanie opracowania muzycznego warstwie tekstowej w celu jej dosłownego obrazowania tak, by mogła odpowiednio sugestywnie poruszać w słuchaczach przedstawiane afekty. Skutkiem tego było uwypuklenie czynnika solowego i wirtuozowskiego, skonstrastowanie wszystkich elementów dzieła muzycznego (formy, obsady, faktury, metrum, rytmu i melodii), ożywienie narracji muzycznej, a także wzbogacenie warstwy brzmieniowej poprzez wprowadzenie różnego typu instrumentów. Na początku XVII wieku koncert wokalny był obok opery przykładem najbardziej awangardowej muzyki.

Gdy dedykowany najstarszemu synowi elektora saskiego Johannowi Georgowi II pierwszy tom *Symphoniae sacrae* był

owocem pobytu Schütza w Wenecji, to tom drugi, wydany w Dreźnie w 1647 roku jako op. 10, dokumentuje jego lata spędzone na dworze króla duńskiego Christiana (1633–1635, 1642–1644) i jemu jest poświęcony. Kopenhaga była po Wenecji drugim miejscem, do którego Schütz uciekał przed wojną. Wszystkie dwadzieścia koncertów zamieszczonych w pierwszym tomie to opracowania łacińskich tekstów, nowością drugiego tomu było wykorzystanie tekstów niemieckich we wszystkich dwudziestu siedmiu utworach. Już w obu tomach *Kleine geistliche Konzerte (Małych koncertach religijnych)*, wydanych w 1636 i 1639 roku, Schütz z powodzeniem zastosował włoski styl barokowej retoryki muzycznej w utworach z tekstem niemieckim. W obszernym, drugim tomie *Symphoniae sacrae* potwierdził swoje mistrzostwo w tym względzie, stając się pierwszym w historii kompozytorem niemieckim, który stworzył podwaliny niemieckiej recytacji muzycznej.

W wieku sześćdziesięciu pięciu lat Schütz wydał w Dreźnie trzeci i ostatni tom *Symphoniae sacrae* op. 12, który zawiera dwadzieścia jeden religijnych koncertów do tekstów niemieckich, dedykowanych kurfirstowi Johannowi Georgowi I. Zbiór ten ukazał się już po zakończeniu wojny trzydziestoletniej i przeznaczony był na znacznie większą obsadę niż dwa poprzednie. Utwory z *Symphoniae sacrae* I i II są przykładami małego concertata, czyli koncertu kościelnego przeznaczonego na niewielki zespół wykonawczy złożony z jednego, dwóch lub trzech solowych głosów wokalnych, od jednego do czterech instrumentów (w tej roli cynk,

puzon, fagot lub skrzypce) i organowego basso continuo. Natomiast w *Symphoniae sacrae* III znajdują się koncerty na zdecydowanie większy skład, liczący od trzech do sześciu śpiewaków solistów, jeden lub dwa czterogłosowe chóry ripieno, od dwóch do siedmiu instrumentów i basso continuo. Wiele tych utworów jest zatem przykładem dużego concertata, w którym kompozytor operuje kilkoma chórami wokalnymi i instrumentalnymi.

Wszystkie sześćdziesiąt osiem utworów wchodzących w skład trzech tomów *Symphoniae sacrae* zdradza ewidentne wpływy powstających od końca XVI wieku koncertów wokalnych Giovanniego Gabrielego, Claudia Monteverdiego i Alessandra Grandiego. W przypadku Monteverdiego i Grandiego Schütz oparł się wprost na ich utworach w *Es steh Gott auf* SWV 356 (SS II) i *O Jesu süß* SWV 406 (SS III). W przedmowie do II tomu *Symphoniae sacrae* kompozytor wyznaje, że zwlekał z publikacją podobnych kompozycji, gdyż muzycy niemieccy długo nie byli w stanie wykonać muzyki we włoskim stylu. Z uwagi na wojnę trzydziestoletnią kapela drezdeńska, którą kierował, ulegała stopniowej degradacji. Schütz nie tylko nie dysponował odpowiednio wyszkolonymi solistami, ale brakowało mu także chórzystów i instrumentalistów do wykonywania utworów na większe składy. Stąd do ukończenia wojny i odbudowania kapeli zmuszony był uprawiać małe concertato. Dopiero tom III *Symphoniae sacrae* ukazuje niemiecki koncert kościelny w pełnym jego wydaniu, gdzie prowadzona jest gra pomiędzy różnego typu solistami i chórmi dopowiadającymi, zarówno wokalnymi, jak i instrumentalnymi.

Ponieważ podczas dzisiejszego koncertu utwory z *Symphoniae sacrae* wykonane będą na carillonie, usłyszymy przede wszystkim dzieła z pierwszych dwóch tomów tej znakomitej kolekcji, gdyż jako koncerty małosłowne są łatwiejsze do instrumentalnej adaptacji. Na początku zabrzmiał *Ich danke dir, Herr* SWV 347 z II tomu (1647), który Schütz skomponował jako dziękczynienie za uzdrowienie ze śmiertelnej choroby, którą przeżył w 1641 roku. Potem usłyszymy *Herr, nun lässest du deinen Diener* SWV 352, powstały w związku ze śmiercią zaprzyjaźnionego z kompozytorem Christopha Corneta, kapelmistrza z Kassel, oraz koncerty do tekstów niemieckich i łacińskich w oryginale przeznaczone na jeden lub dwa głosy solowe z towarzyszeniem skrzypiec, fagotu, cynków i puzonów. Na koniec zabrzmiał koncert *Feget den alten Sauerteig aus* SWV 404, pochodzący z III tomu *Symphoniae sacrae*, przeznaczony na relatywnie małą, jak na ten zbiór, obsadę złożoną z czterech głosów wokalnych, dwójga skrzypiec i basso continuo, co pozwoli wykonać go na carillonie bez konieczności redukcji znacznej liczby głosów.

Historia carillonu sięga późnego średniowiecza, gdy w miastach niderlandzkich tzw. beyaerdersi grali na zestawie dzwonów za pomocą pociągnięcia sznura. Epoka renesansu przyniosła bardziej wyrafinowaną konstrukcję, której specjalny mechanizm i klawiatura umożliwiał jednemu muzykowi grę na kilkudziesięciu dzwonach. Odtąd w rywalizujących ze sobą miastach Niderlandów, północnej Francji i północnych Niemiec chętnie budowano carillony, na których można było wykonać coraz bardziej wyszukaną muzykę, a to z kolei wymagało też świetnie przygotowanych solistów. Złotym okresem aktywności carillonistów był XVII i XVIII wiek. Całkiem możliwe, że za życia Schütza niektóre jego utwory grano na carillonie w Kopenhadze. Jego muzykę bardzo dobrze znano i wykonywano w barokowym Gdańsku, o czym świadczą dziś liczne świadectwa z epoki i zbiory gdańskiej Biblioteki PAN.

Piotr Wilk



MONIKA KAŻMIERCZAK

Absolwentka gdańskiej Akademii Muzycznej po kierunkach teorii muzyki, muzyki kościelnej oraz dyrygentury chóralnej. Ukończyła także Niderlandzką Szkołę Carillonową w Amersfoort. Stypendystka Miasta Gdańska i rządu niderlandzkiego (stypendium Huygensa). Naukę gry na carillonie rozpoczęła w 2000 roku podczas kursów u Gerta Oldenbeuvinga organizowanych przez Muzeum Historyczne Miasta Gdańska. Od 2001 roku piastuje funkcję miejskiej carillonistki. W roku 2005 uczestniczyła w kursach mistrzowskich w Belgii prowadzonych przez Geerta D'hollandera. Jest laureatką międzynarodowych konkursów gry na carillonie: I miejsce na Międzynarodowym Konkursie Carillonowym w Almelo (2003), II miejsce na Międzynarodowym Konkursie

Carillonowym w Venlo (2004), finał Międzynarodowego Konkursu Carillonowego w Mechelen (2008), III miejsce na Międzynarodowym Konkursie Carillonowym w Zwolle (2013). Aktywnie koncertuje w Polsce i na świecie, m.in. na Litwie, we Francji, Belgii, Holandii, w Stanach Zjednoczonych, Irlandii. W 2012 roku uzyskała doktorat w zakresie gry na carillonie na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej w Gdańsku, gdzie obecnie pracuje na stanowisku adiunkta. Prezeska Polskiego Stowarzyszenia Carillonowego w latach 2011–2015 oraz kierowniczką Chóru Mieszczan Gdańskich w latach 2006–2017, a także organizatorka koncertów, m.in. kilku edycji Muzycznego Święta Miasta, Letnich Koncertów Carillonowych czy Gdańskiego Festiwalu Carillonowego.

M O E R



Fot. z archiwum artystki





{oh!}
ORKIESTRA
HISTORYCZNA

5 GRUDNIA
SOBOTA

+

CENTRUM ŚW. JANA
UL. ŚWIĘTOJAŃSKA 50

+

GODZ. 20:00

CONCERTI

Jakub Józef Orliński
kontratenor

Martyna Pastuszka
kierownictwo artystyczne,
skrzypce

{oh!} ORKIESTRA HISTORYCZNA

Sulamita Ślubowska,
Dominika Małecka
skrzypce I
Adam Pastuszka,
Violetta Szopa-Tomczyk,
Marzena Biwo
skrzypce II
Dymitr Olszewski,
Szymon Stochniol
altówka
Tomasz Pokrzywiński,
Anna Cierpisz
wolonczela
Krzysztof Karpeta
violone
Jan Čižmář
teorba
Anna Firlus
klawesyn

Charles Avison
1709–1770

Concerto VII g-moll*
Adagio
Allegro
Adagio
Allegro affettuoso

Concerto VIII e-moll*
Adagio
Allegro
Amoroso
Vivace

Concerto IX C-dur*
Largo
Con spirito. Andante
Siciliana
Allegro

George Frideric Handel
1685–1759

Cara sposa
Rinaldo

Charles Avison

Concerto X D-dur*
Grazioso
Allegro
Adagio
Giga. Allegro

Concerto XI G-dur*
Con affetto
Allegro
Andante moderato
Vivacamente

Concerto XII D-dur*
Grave temporegiato
Largo tempo giusto
Allegro spiritoso
Lentamente
Temporegiato
Allegro

George Frideric Handel

Furibondo spira il vento
Partenope

* ze zbioru *Concerti grossi after Scarlatti*

MARTYNA PASTUSZKA

Skrzypaczka, koncertmistrzyni i członkini wielu międzynarodowych zespołów muzyki dawnej. Absolwentka Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Choć odebrała tradycyjne wykształcenie w zakresie skrzypiec współczesnych, zainteresowana wykonawstwem historycznym rozpoczęła naukę gry na skrzypcach barokowych. Od 2012 roku jest dyrektorem artystycznym oraz liderem założonej wraz z Arturem Malke {oh!} Orkiestry Historycznej. Dynamiczny rozwój tego zespołu oraz wysoko oceniane przez krytyków i obserwatorów umiejętności kształtowania jego pracy pozwalają skupiać w nim wirtuozów-fascynatów. Rezultaty ich współpracy szybko wzbudziły zaufanie i poparcie największych polskich instytucji muzycznych oraz międzynarodowych festiwali. Obok prowadzenia własnego ansamblu Martyna Pastuszka zapraszana jest jako koncertmistrz również do innych grup, m.in. Le Parlement de Musique (2009–2013) czy Capella Cracoviensis (2010–2014). Jako kameralistka współpracuje z praskimi formacjami Collegium Marianum i Collegium 1704, paryskimi orkiestrami

Le Cercle de l'Harmonie i Le Concert de la Loge oraz z monachijską Hofkapelle München. Od 2001 roku współdziała z wiodącym polskim zespołem muzyki dawnej Arte dei Suonatori. Wśród muzyków, z którymi artystyczne spotkania stanowią dla niej źródło nieustającej inspiracji, wymienić można Rachel Podger, Giuliana Carmignolę, Andrew Parrotta, Julię Chauviną, Andreasa Staiera, Hidemi Suzukiego, Bartholda Kuijkę, Dana Laurina czy René Jacobsa. Po studiach w katowickiej Akademii Muzycznej współpraca z tymi właśnie artystami ukształtowała ją jako muzyka i skrzypaczkę. Koncertując we wspomnianych zespołach wzięła udział w nagraniu ponad 40 płyt i rejestracji m.in. dla Polskiego Radia, TVP, Radio France, Arte, Mezzo. Znakomita część albumów z udziałem artystki została wyróżniona w prasie muzycznej, a także przyjęta z uznaniem przez międzynarodową krytykę muzyczną. Skrzypaczka realizuje się również w działalności dydaktycznej. Prowadzi klasę skrzypiec barokowych w Akademii Muzycznej w Katowicach oraz naucza na rozmaitych kursach mistrzowskich.

MA
STU



Fot. P. Myszowski

JAKUB JÓZEF ORLIŃSKI

Polski kontratenor, w błyskawicznym tempie zachwyił międzynarodową publiczność swoją sceniczną prezencją i barwą głosu, przyrównywaną niekiedy przez krytykę muzyczną do anielskiej. Studia wokalne ukończył na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie śpiewu Anny Radziejewskiej. Swoje umiejętności rozwijał także pod kierunkiem Eytana Pessena i Matthiasa Rexrotha jako uczestnik Programu Kształcenia Młodych Talentów – Akademia Operowa prowadzonego przez Teatr Wielki Opery Narodowej w Warszawie. Studia kontynuował pod opieką Edith Wiens w nowojorskiej Juilliard School (dyplom w 2017 roku). Jakub Józef Orliński jest laureatem licznych konkursów wokalnych w Europie i Stanach Zjednoczonych, m.in. jako zdobywca I nagrody triumfował w Lyndon Woodside Oratorio-Solo Competition w Nowym Jorku, w I i II Międzynarodowym Konkursie Muzyki Dawnej w Poznaniu (wyróżniony m.in. Nagrodą Specjalną), czy na Międzynarodowym Konkursie im. Rudolfa Petrąka w Žilinie na Słowacji. Otrzymał II nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Stanisława Moniuszki, wygrał ponadto w Międzynarodowym Konkursie Wokalnym

im. Marcelli Sembrich-Kochańskiej w Nowym Jorku, a także w Metropolitan Opera National Council. Występuje zarówno na słynnych scenach operowych i koncertowych (Opéra de Lille, Oper Frankfurt, Wigmore Hall, Carnegie Hall, Lincoln Center), jak i na prestiżowych festiwalach muzycznych (Glyndebourne Festival Opera, Festival d'Aix-en-Provence). W 2018 roku ukazał się jego debiutancki album solowy zatytułowany *Anima Sacra* (wyd. Erato) nagrany wraz z orkiestrą Il Pomo d'Oro pod dyktando rosyjskiego dyrygenta Maksima Jemieljanyczewa. Na płycie zawarto m.in. 8 światowych nagrań premierowych arii barokowych, głównie ze szkoły neapolitańskiej. Album zyskał nominację do nagrody „Fryderyk” 2019. Rok później ukazała się jego druga płyta *Facce d'amore*, także nominowana do statuetki „Fryderyka”. Jakub Józef Orliński jest laureatem „Gramophone Classical Music Award” (2019) dla najlepszego młodego artysty, zdobywcą tytułu „Singer of the Year” przyznanego przez miesięcznik „Opernwelt” (2019) oraz Paszportu „Polityki” w kategorii muzyka poważna (2020).

Jakub Józef Orliński appears courtesy of Erato/Warner Classics
<https://www.warnerclassics.com/release/facce-damore>

Fot. Jiyang Chen



{oh!} ORKIESTRA HISTORYCZNA

Dynamicznie i konsekwentnie rozwijający się zespół, który od momentu założenia w 2012 roku zdobywa pozycję jednej z najważniejszych orkiestr muzyki dawnej w Polsce. {oh!} Orkiestrę Historyczną tworzy grupa instrumentalistów – pasjonatów skupionych wokół wykonawstwa historycznego, którzy będąc miłośnikami muzyki dawnej są również silnie związani ze swoim regionem. Zespół jest pierwszą na Śląsku profesjonalną orkiestrą grającą na instrumentach historycznych, która stała się jednocześnie jego kulturalną wizytówką zarówno w Polsce, jak i za granicą. Orkiestra zadebiutowała na rynku fonograficznym płytą *Schreyfegel / Schaffrath / Visconti*, zawierającą koncerty skrzypcowe i klawesynowe ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Dreźnie (wyd. Dux, 2015). Rok później ukazał się nominowany do nagrody „Fryderyk” 2017 album z utworami o. Amanda Ivanschiza (*Jasnogórska Muzyka Dawna – Musica Claromontana*). Z kolei premiera trzy płytowego albumu z prawykonaniem opery Leonarda Vinciego *Gismonda, re di Polonia* została nominowana w 2020 roku do nagrody Koryfeusz Muzyki Polskiej w kategorii Wydarzenie

Roku „za znakomitą interpretację dzieła barokowego o licznych odniesieniach do historii Polski”. Album zyskał również uznanie zagranicznej krytyki muzycznej, zdobywając wyróżnienie „Preis der deutschen Schallplattenkritik”. {oh!} Orkiestra Historyczna ma na swoim koncie międzynarodowe realizacje premier scenicznych takich oper barokowych jak *Didone abbandonata* Sarriego czy *Arminio* Hassego. Drugie z tych dzieł zostało wykonane we współpracy z czeskimi artystami w Pradze, Ostrawie, Brnie, Valticach, a także w Gliwicach, Katowicach i Warszawie. Zespół regularnie występuje na polskich i zagranicznych festiwalach, m.in. Bayreuth Baroque, Chopin i jego Europa, Katowice Kultura Natura, czy na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Dawnej Improwizowanej All'improvviso w Gliwicach. Koncertują także w prestiżowych salach – Theater an der Wien czy Sali im. P. Czajkowskiego w Moskwie. Z orkiestrą występują znakomici zagraniczni soliści: Andreas Staier, Lars Ulrik Mortensen, Julien Chauvin, Marco Beasley czy Jean-Guihen Queyras. Koncertmistrzynią zespołu jest nominowana w 2019 roku do Paszportu „Polityki” skrzypaczka Martyna Pastuszka.





MARIA POMIANOWSKA

6 GRUDNIA
NIEDZIELA

+

CENTRUM ŚW. JANA
UL. ŚWIĘTOJAŃSKA 50

+

GODZ. 18:00

STWÓRCO ŁASKAWY

Maria Pomianowska
śpiew,
staropolskie fidele
kolanowe

Improwizacja na Wielki Post
Lament Matki Bolesnej
Bądź pozdrowiony
Rozmyślajmy dziś wierni chrześcijanie
Serce do Ciebie Panie mój wznoszę
Wysłuchaj Stwórcu łaskawy
Medytacja
Stała Matka boleściwa
Pasja
Płacz, płacz kto żyw
Lamento

melodia ludowa z Suraża
melodia ludowa z Mazowsza
melodia ludowa z Zambrowa

melodia ludowa z Łomży
Maria Pomianowska
Jacopone da Todi, XIII w.
Maria Pomianowska
melodia ludowa z plockiego
Anonim włoski, XIV w.



Pierwsze pewne wzmianki o śpiewie nabożnych pieśni w języku polskim pochodzą z późnego średniowiecza i wiążą się z okresem Zmartwychwstania Pańskiego. Według plockiego *Ordinale* z połowy XIV wieku podczas uroczystej procesji wielkanocnej łacińskie sekwencje i antyfony duchowni wykonywali na przemian z ludem, który w swoim języku ojczystym (*vulgariter*) odśpiewywał strofy polskich pieśni-tropów, z których niektóre (np. *Chrystus zmartwychwstał jest czy Przez twe święte Zmartwychwstanie*) rozbrzmiewają w kościołach aż po dziś dzień. Do obrzędów liturgicznych, które winny były odbywać się po łacinie, polskie pieśni wielkanocne trafiły na zasadzie wyjątku. Dla śpiewu rodzimych utworów o Męce Pańskiej znajdowano natomiast miejsce podczas spotkań brackich, paraliturgicznych nabożeństw i przedstawień pasyjnych, czy – z czasem – wędrowek po kalwaryjskich drózkach.

Najstarsze pieśni wielkopostne zapisano w języku polskim w XV wieku. Są wśród nich takie arcydzieła staropolskiej liryki jak *Lament świętokrzyski* („Posłuchajcie bracia miła”) czy ułożony przez bernardyna Władysława z Gielniowa *Żołtarz Jezusow* („Jezusa Judasz sprzedał za pieniądze nędzne”), którego strofy przeplatano pierwotnie recytacją różańca. Pieśni „w języku ludu” zapisywano niestety tylko przygodnie i najczęściej bez notacji muzycznej. Dopiero na początku XVII wieku – w oficynie innowierczej zresztą – ukazał się pierwszy zbiór z tekstami polskich pieśni katolickich,

właśnie o tematyce pasyjnej. Chodzi o *Pieśni postne starożytne człowiekowi krześcijańskiemu należące, które w Wielki Post śpiewane bywają dla rozmyślenia Męki Pańskiej*, opublikowane ok. 1607 roku w Rakowie. Nieco paradoksalnie najstarsze zapisy katolickich pieśni wielkopostnych z melodiami pochodzą w wielu wypadkach z XVI-wiecznych kancjonatów Ewangelików i Kalwinistów, którzy zaadaptowali do swoich nabożeństw część repertuaru „papistowskiego”. Dopiero w XIX wieku, wraz z ukazywaniem się kolejnych części *Śpiewnika kościelnego* (w latach 1838–1853), przygotowanego przez księdza Michała Marcina Mioduszeńskiego ze Zgromadzenia Księży Misjonarzy, rozpoczął się proces utrwalania tradycyjnych melodii polskich pieśni katolickich. Zapobiegliwy wydawca *Śpiewnika* zauważył, że pieśni te „przechodząc z ust do ust, pamięci tylko powierzane bywają, łatwo zatem ulegają zmienianiu, a w miarę stygnącej pobożności częstokroć i zupełnie zapomniane bywają” i „z trudna natrafiamy kto by ich prawdziwe i pierwotne znał melodyje”. Ksiądz Mioduszeński uchodzi za jednego z pionierskich zbieraczy muzycznego folkloru religijnego, choć śpiew kościelny w języku polskim – także śpiew wielkopostnych planktów – nie był wcale domeną tylko ludu. Odgrywały one znaczną rolę w edukacji (zwłaszcza w szkołach jezuickich) i domowej pobożności różnych stanów. W urokliwych *Pamiętkach Soplicy* Henryka Rzewuskiego (*Pan Rewieński*) czytamy jak to we wtorek przed Popielcem szlachta piła z „buta księcia wojewody” [tj. Karola Radziwiłła „Panie Kochanku”], tańczyła „mazurki, krakowiaki przeplatane

kielichami", ale po północy wysłuchawszy napomnienia („egzorty”) księdza gwardiana odśpiewała na klęczkach „*Gorzkie żale, aż ściany się trzęsły*". Już jednak ksiądz Mioduszewski ubolewa, że „śpiewanie pieśni i w głos uwielbianie Pana Boga" pozostawiono żebrakom i dziadom prośalnym. Chyba było w tych narzekaniach sporo przesady, bo w tradycji ludowej melodie wielu gdzie indziej zapomnianych pieśni dewocyjnych przetrwały aż do współczesności. Ich teksty przekazywano w drukowanych i rękopiśmiennych śpiewnikach, melodii uczono się jednak zazwyczaj z żywej tradycji. Twórca misjonarskiego *Śpiewnika* zauważa, że nabożne pieśni „w różnych stronach mniej więcej odmiennie śpiewane bywają". Różnice te mogą dotyczyć niuansów, ale nierzadko w dwóch pobliskich miejscowościach te same teksty śpiewano (i śpiewa się jeszcze dziś) na zupełnie inną melodię. Ta poliwersyjność, raczej negatywnie oceniana przez Mioduszewskiego, dziś uznawana jest za dobrodziejstwo i dowód bogactwa muzycznej tradycji polskiego ludu.

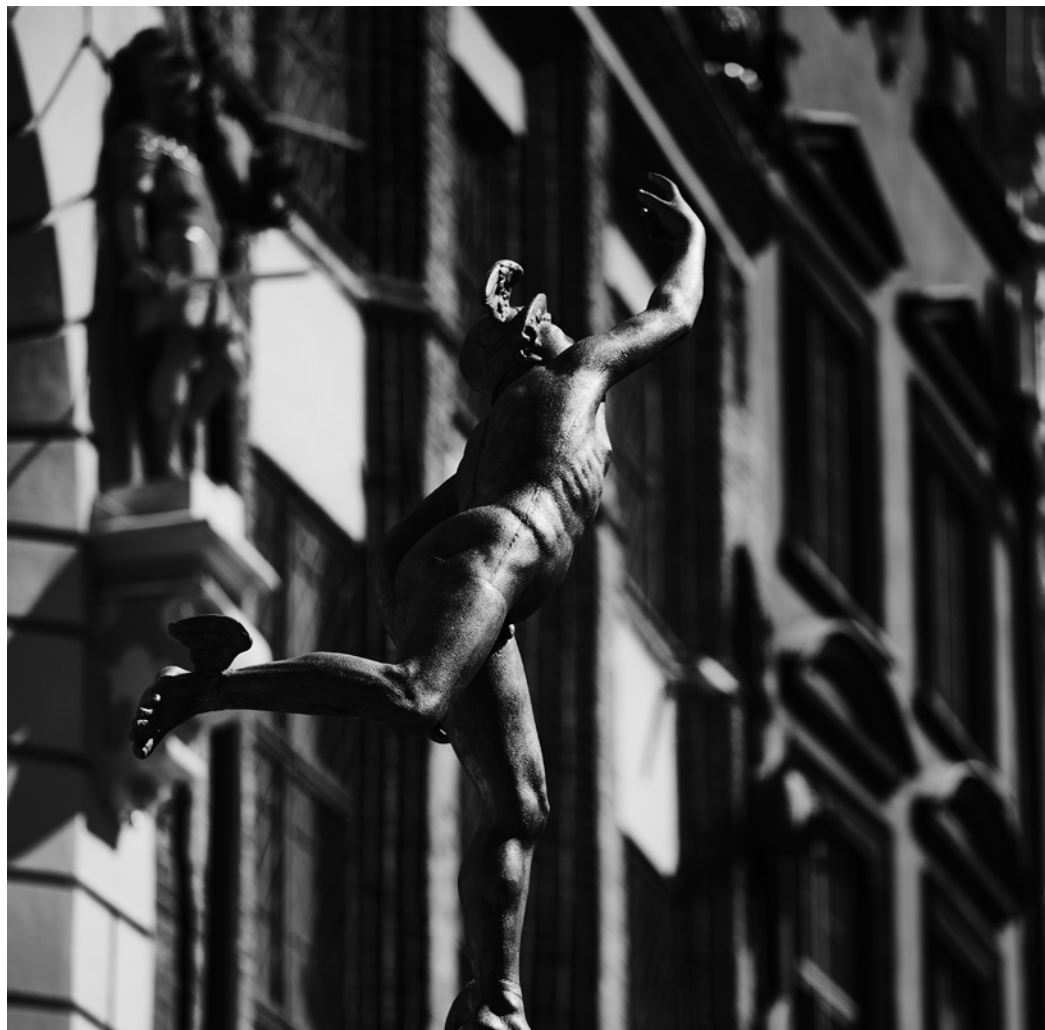
Koncert Marii Pomianowskiej jest okazją, by przekonać się właśnie o pięknie samych „ludowych" melodii, ale także o uroku archaicznego sposobu ich wykonania. W programie, który obok pieśni obejmuje instrumentalne interludia i improwizacje, znalazł się m.in. lament Matki Boskiej w wersji z podlaskiego Suraza. Wersyfikacja i rymowanie strof tej pieśni, zaczynającej się od słów „Już cię żegnam najmilszy Synu Chrystusie", jest dość kunsztowna i znać w niej rękę jakiegoś uczonego barokowego poety, nieznanego

nam niestety z imienia. Tekst utworu wpisuje się w sięgającą wczesnego średniowiecza tradycję tworzenia planktów maryjnych. W *Śpiewniku* Mioduszewskiego melodia ma repetycyjną formę aabb, a tekst obejmuje aż czternaście strof odnoszących się do kolejnych etapów Męki Pańskiej. Niektóre z przywołanych epizodów mają rodowód apokryficzny – np. nieznane ewangelistom zrzucenie Jezusa przez oprawców do potoku Cedron, o którym czytamy m.in. w rymowanej *Pamiętce krwawej ofiary Pana Zbawiciela Naszego Jezusa Chrystusa* Abrahama Roźniatowskiego z 1610 roku i które w postaci „mostów na Cedronie" pozostawiło ślad w topografii polskich kalwarii. Aklamacja *Bądź pozdrowiony* pojawia się jako refren *Lamentu duszy nad cierpiącym Jezusem*, który jest częścią *Gorzkich żali*. To poruszające i popularne do dziś nabożeństwo pasyjne, ułożone i propagowane przez księży Misjonarzy św. Wincentego à Paulo (z którego pochodził wspomniany wyżej ks. Mioduszewski), po raz pierwszy odprawiono w 1707 roku i w tymże roku wydano jego tekst w zbiorze *Snopek miły z Ogrodu Gethsemańskiego*. Najpóźniej z 2 poł. XVI wieku pochodzi pieśń *Rozmyślajmy dziś wierni chrześcijanie*. Należy ona do najstarszych śpiewanych do dziś pieśni katolickich – znaleźć ją można m.in. we wspomnianym pionierskim druku *Pieśni postne starożytne*. Po raz pierwszy zapisano ją jednak w zaginionym reformacyjnym kancjonale Bartłomieja Groickiego, wydanym w Krakowie w 1559 roku. Pierwszy zachowany przekaz zawierający również melodię, która w rozmaitych odmianach przetrwała w tradycji ludowej aż po nasze czasy, pochodzi z ewangelickiego

kancjonału Piotra Artomiusza z 1587 roku. Utwór należy do tzw. pieśni godzinkowych, których kolejne strofy są wierszowanym komentarzem i swoistym „ekwiwalentem” odprawianych przez duchowieństwo godzin kanonicznych. Melorecytacja *Serce do Ciebie Panie mój wznoszę* nawiązuje z kolei do tekstów jednej z nowszych pieśni wielkopostnych, utkanej z fragmentów psalmów i innych ksiąg biblijnych. Wiele z pieśni pasyjnych ma pierwowzór łaciński – już w średniowieczu tłumaczono na język polski hymny Wenancjusza Fortunata (*Vexilla regis, Crux fidelis*). Tekst pieśni *Wysłuchaj Stwórco łaskawy*, odnotowanej przez Mioduszewskiego, jest dużo młodszą parafrazą hymnu *Audi benigne conditor*, który duchowieństwo śpiewało w wielkopostnych nieszpórach. W programie koncertu pieśń ta zostanie zaprezentowana w wersji znanej z kościołów w okolicach Łomży. *Stała Matka boleściwa* to nowożytny przekład sławnej średniowiecznej sekwencji *Stabat mater dolorosa*, przypisywanej charyzmatycznemu franciszkaninowi Jacopone da Todi (ok. 1230–1306). Po polsku śpiewano ją co najmniej

od końca XVI wieku, a najstarsze jej spolszczenia pochodzą z kancjonału Braci Czeskich Walentego z Brzozowa (*Pieśni Chwał Boskich*, 1558) i – w wersji „katolickiej” – z druku *Hymny kościelne* Stanisława Grochowskiego z 1598 roku. Starsi parafianie kościołów diecezji płockiej śpiewali jeszcze do niedawna (a może śpiewają do dziś?) pieśń *Płacz, płacz kto żyw*, której początki sięgają najprawdopodobniej I poł. XVIII wieku. Najstarszy znany jej przekaz ma postać dość wirtuozowskiej arii z towarzyszeniem instrumentalnym i z rozbudowanymi instrumentalnymi interludiami. Zachował się w sandomierskim rękopisie, gdzie autorstwo opracowania przypisano niejakiemu A. Hermanowskiemu, kompozytorowi działającemu m.in. przy dominikańskim klasztorze Bożego Ciała w latach 1741–1743. Do kościołów parafialnych trafiła oczywiście prostsza, pieśniowa wersja „arii”, której wariant zapisał również w swym bezcennym śpiewniku ks. Michał Mioduszewski.

Jakub Kubieniec



MARIA POMIANOWSKA

Multiinstrumentalistka, wokalistka, kompozytorka i pedagog. Jedna z czołowych polskich artystek wykonujących muzykę ludową, etniczną, world music. Od początku swojej działalności muzyczno-badawczej koncentruje się na unikalnych technikach wykonawczych kultur Europy, Azji i Bliskiego Wschodu. Podróżując po świecie eksplorowała muzykę Indii, Chin, Korei, Japonii. Inicjatorka międzynarodowych projektów muzycznych łączących muzykę różnych kręgów kulturowych. Tworzy i koncertuje z muzykami arabskimi, pakistańskimi, senegalskimi, irańskimi, koreańskimi, chińskimi, japońskimi i indyjskimi. Współpracowała z takimi artystami jak Yo-Yo Ma, Borys Griebienščikow, Anna Maria Jopek, Gil Goldstein, Gonzalo Rubalcaba, Branford Marsalis, Kayhan Kalhor, Hossein Alizadeh. Jako solistka występowała na całym świecie. Uczestniczyła w rekonstrukcjach zaginionych staropolskich instrumentów smyczkowych: suki biłgorajskiej i fidele płockiej, a także suki mieleckiej. Ambasadorka polskiej muzyki klasycznej i ludowej w Japonii w latach 1997–2002. Podczas swojego pobytu tamże wykonywała polską muzykę w największych

salach koncertowych. Prezentowała repertuar pieśni i melodii mazowieckich oraz zrekonstruowane instrumenty na dworze cesarskim Japonii, a także komponowała dla cesarzowej Michiko. Dyrektor artystyczna festiwalu Skrzyżowanie Kultur oraz członek rady programowej chińskiego festiwalu 16+1 w Chengdu. Jest inicjatorką powstania takich zespołów jak Zespół Polski, San-Nin Trio, Arcus Poloniae; powołała do życia pierwszy w Polsce zespół muzyki indyjskiej – Raga Sangit. Doktor habilitowana sztuk muzycznych, związana z Akademią Muzyczną w Krakowie. W 2010 roku otworzyła pierwszą w Polsce specjalizację związaną z muzyką ludową – fidele kolanowe na Wydziale Instrumentalnym w Katedrze Wiolonczeli i Kontrabasu krakowskiej Akademii Muzycznej. W 2014 roku we współpracy z Ewą Dahlig-Turek wydała publikację *Fidele kolanowe. (Re)Konstrukcja*. Komponuje muzykę do teatru i filmu. Za zasługi dla polskiej kultury została uhonorowana wieloma wyróżnieniami i odznakami, m.in. Medalem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” oraz Srebrnym Krzyżem Zasługi.

NOVA



Fot. z archiwum artystki





ARTE DEI SUONATORI

6 GRUDNIA
NIEDZIELA

+

CENTRUM ŚW. JANA
UL. ŚWIĘTOJAŃSKA 50

+

GODZ. 20:00

KONZERTE

Jana Semerádová
flet

Magdalena Karolak
obój

Marcin Świątkiewicz
klawesyn, lider

ARTE DEI SUONATORI

Aureliusz Goliński,
Zofia Wojniakiewicz,
Michał Marcinkowski
skrzypce I

Ewa Golińska,
Marcin Tarnawski,
Łukasz Strzelczyk
skrzypce II

Natalia Reichert
altówka

Maciej Łukaszuk
wolonczela

Anna Bator
kontrabas

Carl Philipp Emanuel Bach
1714–1788

Oboenkonzert B-dur Wq 164
Allegretto
Largo e mesto
Allegro moderato

Cembalokonzert Es-dur Wq 40
Allegro
Adagio ma non troppo
Allegro ma non troppo

Flötenkonzert d-moll Wq 22
Allegro
Un poco andante
Allegro di molto

JANA SEMERÁDOVÁ

Ukończyła praskie konserwatorium w klasie fletu poprzecznego, następnie kontynuowała studia muzyczne z zakresu teorii i praktyki wykonawczej muzyki dawnej na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Karlova w Pradze. Jest również absolwentką Koninklijk Conservatorium w Hadze oraz laureatką międzynarodowych konkursów muzycznych w Magdeburgu i Monachium. Artystka specjalizuje się w badaniach z zakresu barokowej retoryki, gestów i tańca tej epoki. Podczas swoich koncertów i spektakli często podkreśla związek muzyki z dramaturgią. Jana Semerádová występowała na wielu prestiżowych, europejskich festiwalach poświęconych muzyce dawnej, jak Bachfest Leipzig, Oude Muziek Utrecht, Musikfestspiele Potsdam, Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, Händel-Festspiele Halle, Centre de musique baroque de Versailles czy Wratislavia Cantans. Jako solistka współpracuje z wybitnymi postaciami sceny muzycznej, jak m.in. Magdalena Kožená, Sergio Azzolini, Alfredo Bernardini i Enrico Onofri. Regularnie występuje z uznanymi zespołami, jak Akademie für Alte Musik Berlin,

Il Suonar Parlante, Wrocławska Orkiestra Barokowa, {oh!} Orkiestra Historyczna czy Ars Antiqua Austria. Pełni funkcję dyrektorki artystycznej aktywnego od 1997 roku praskiego zespołu Collegium Marianum, wykonującego utwory z XVII i XVIII wieku, głównie kompozytorów pochodzenia czeskiego i środkowoeuropejskiego. Jako jeden z nielicznych tak profilowanych zespołów zawodowych w Czechach, Collegium Marianum ma w swoim repertuarze nie tylko utwory koncertowe, ale również poświęca się projektom scenicznym. Wraz z zespołem Jana Semerádová dokonała licznych nagrań płytowych z serii „Music from Eighteenth-Century Prague”, wydanych przez wytwórnię Supraphon. W 2012 roku ukazał się jej solowy album zatytułowany *Solo for the King* z utworami Bacha, Quantza, Kirnbergera i Bendy. Artystka jest także dyrektorką programową cyklu koncertów *Baroque Soirées* oraz międzynarodowego, letniego festiwalu Summer Festivities of Early Music odbywających się w Pradze. W 2015 roku obroniła tytuł naukowy profesora nadzwyczajnego na Wydziale Muzyki i Tańca Akademii múzických umění w Pradze.

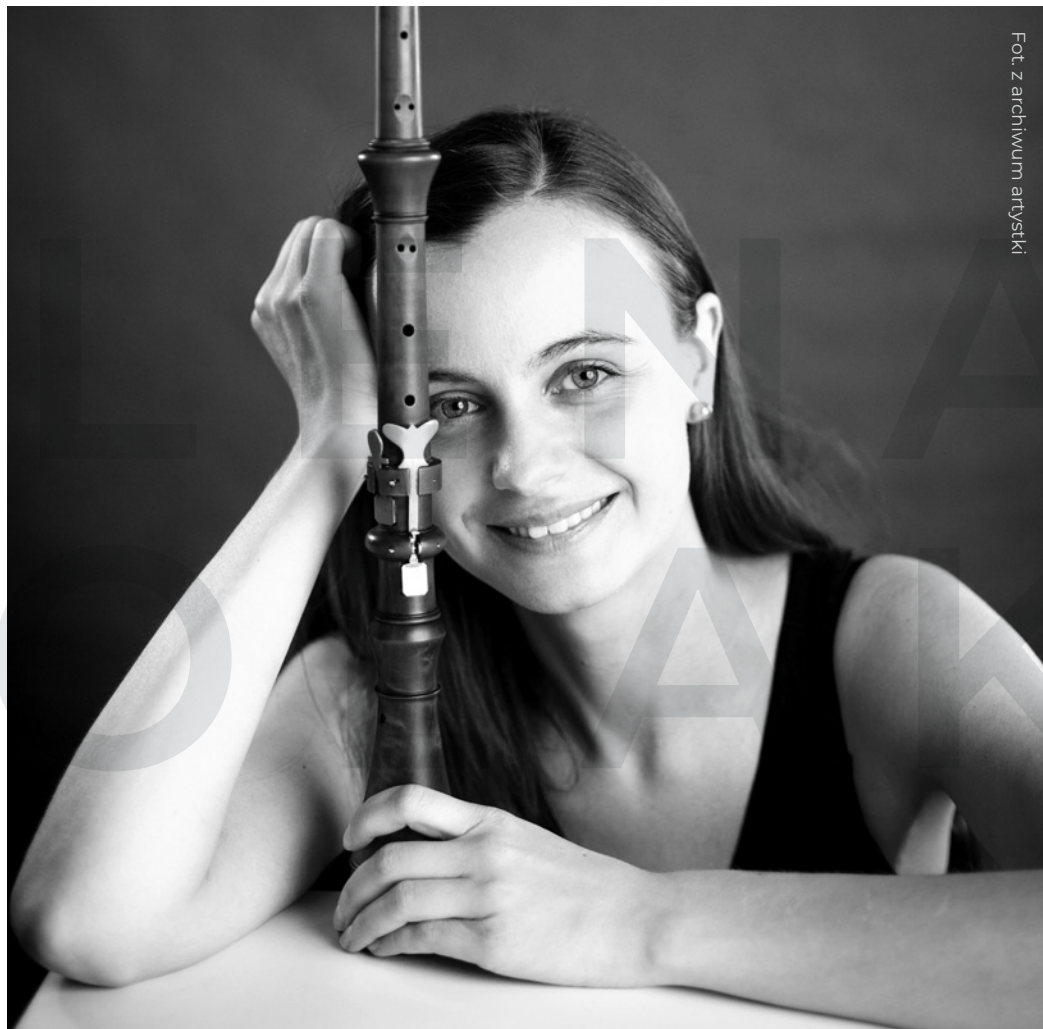


MAGDALENA KAROLAK

Naukę gry na oboju współczesnym rozpoczęła w klasie Tomasza Gubańskiego. Następnie studiowała w klasach Heinza Holligera w Hochschule für Musik we Freiburgu, Diethelma Jonasa w Lubece oraz Maurice'a Bourgue'a w Conservatoire de Musique w Genewie. Doskonaliła swoje umiejętności w klasie obojów historycznych w Weronie pod kierunkiem Paola Grazziego oraz Alfreda Bernardiniego w Universität Mozarteum w Salzburgu, którą ukończyła z najwyższą pochwałą. Brała udział w kursach mistrzowskich u Stanisława Malikowskiego, François Leleux czy Stefana Schilliego. W 2005 roku nawiązała regularną współpracę z Orkiestrą Opery w Zurychu, występując m.in. z Cecilią Bartoli, a od 2010 roku objęła pozycję pierwszego oboju w Sinfonii Varsovii. Występowała pod batutą takich dyrygentów, jak Jerzy Semkow, Marc Minkowski, Nello Santi czy Adam Fischer. Jest laureatką międzynarodowych konkursów, m.in. we Lwowie, Takasaki w Japonii, Bernie, Pradze, Lubece i Vicenzy. Otrzymała również nagrody muzyczne Miasta Poznania

(2003) oraz Ministra Kultury (2004). Specjalizuje się w muzyce dawnej i wykonawstwie historycznym, koncertując regularnie z takimi zespołami, jak Il Giardino Armonico, Il Pomo d'Oro, Accademia Bizantina, Capella Cracoviensis, Akademie für Alte Musik Berlin, I Barocchisti, Arte dei Suonatori, Orchestre des Champs-Élysées, La Capella Reial de Catalunya. Jako solistka występowała obok wybitnych artystów, jak Philippe Jaroussky, Franco Fagioli, Joyce DiDonato oraz Sandrine Piau. Z zespołami muzyki dawnej – Moderntime (Innsbruck) i La Nouvelle Menestrendie (Genewa) – dokonała licznych nagrań radiowych, które transmitowane były przez polskie, czeskie, japońskie, szwajcarskie, szwedzkie, węgierskie, angielskie i niemieckie rozgłośnie radiowe oraz przez niemiecką telewizję. Prowadziła kursy mistrzowskie w Weronie, Bourg-en-Bresse oraz na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. Od 2017 roku wykłada w klasie oboju barokowego w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu.

D A
A R



Fot. z archiwum artystki

MARCIN ŚWIĄTKIEWICZ

Jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych klawesynistów młodego pokolenia. Gra na różnych typach klawesynów i klawikordów oraz na historycznych fortepianach i organach; szczególną pasją darzy improwizację. Studiował grę na klawesynie oraz kompozycję w Królewskim Konserwatorium w Hadze i w Akademii Muzycznej w Katowicach. Był finalistą Międzynarodowego Konkursu im. G.P. Telemanna w Magdeburgu (2007) oraz I Międzynarodowego Konkursu Klawesynowego im. A. Wołkońskiego w Moskwie (2010). Jako solista, dyrygent i kameralista regularnie współpracuje z czołówką międzynarodowych oraz polskich orkiestr i zespołów, w tym z Brecon Baroque, Arte dei Suonatori, {oh!} Orkiestrą Historyczną, AUKSO Orkiestrą Kameralną Miasta Tychy i Capellą Cracoviensis, biorąc udział w realizowanych przez nie nagraniach (wytwórnie CPO, BIS, Channel Classics, Accent, Alpha, Decca, Linn Records, DUX oraz stacje radiowe i telewizyjne w całej Europie). Od wydania w 2008 roku debiutanckiej solowej płyty *Musikalisches Vielerley* jego dokonania fonograficzne zdobywają uznanie krytyki i publiczności. W 2015 roku nagrał solowy album z późnobarokowymi koncertami klawesynowymi Mùthela, nagrodzony „Diapason d’Or”,

a dwa lata później wielokrotnie nagrodzony solowy album *Cromaticca*. W 2016 roku za *Sonaty różańcowe* Bibera, zarejestrowane wspólnie z Rachel Podger, Davidem Millerem i Jonathanem Mansonem, otrzymał „Gramophone Award”. W 2016 roku został nagrodzony Paszportem „Polityki”. Koncertuje w Europie, obu Amerykach i Azji. Występuje na najważniejszych polskich festiwalach, m.in. Actus Humanus w Gdańsku, Festiwalu Katowice Kultura Natura, Wratislavia Cantans, Festiwalu Bachowskim w Świdnicy, Misteria Paschalia w Krakowie. Za granicą zaś gościł na Bachfest Leipzig, Händel-Festspiele w Halle, Internationale Händel-Festspiele w Getyndze, Festival Radio France Occitanie Montpellier, York Early Music Festival, BRQ Vantaa Festival, Brecon Baroque Festival, Bath Bachfest oraz serii koncertów Music at Oxford. Wykonywał także w Wigmore Hall, Kings Place, Seoul Arts Center, Forbidden City Concert Hall, Sumida Triphony Hall. W 2018 roku wydał album z koncertami klawesynowymi Bacha (BWV 1052–1054) utrzymanymi w ich kontekście historycznym oraz nagrał kultowe *Wariacje Goldbergowskie*. Artysta wykłada w Akademii Muzycznej w Katowicach. Szczególną uwagę poświęca nauczaniu gry solowej oraz kursom improwizacji w oparciu o metodę *partimento*.

MA KIE



Fot. Adam Golec



ARTE DEI SUONATORI

Arte dei Suonatori powstał w 1993 roku i na przestrzeni lat zyskał międzynarodową renomę najlepiej rozpoznawalnego polskiego zespołu wykonującego muzykę dawną. W repertuarze orkiestry znajduje się ponad 700 kompozycji datowanych na początkowe lata kształtowania się muzyki barokowej, dzieła z okresu klasycyzmu i wczesnego romantyzmu. Chociaż muzyka dawna jest domeną zespołu, w jego repertuarze znajdziemy także utwory kompozytorów żyjących i tworzących w XX wieku, jak i kompozycje napisane współcześnie z myślą o nim. Ansambl szczerzy się wypracowanym stylem wykonawczym, który w swoim brzmieniu jest historyczny, ale i świeży oraz na wskroś indywidualny. Artystyczne poszukiwania, które skoncentrowane są na zgłębianiu języka muzycznego kompozytorów minionych epok, jak i kontakty z najwybitniejszymi artystami z całego świata sprawiają, że Arte dei Suonatori z łatwością odnajduje się w tradycji oraz stylach estetycznych i muzycznych różnych epok. Z orkiestrą współpracują soliści i dyrygenci z całej Europy, Stanów Zjednoczonych, Kanady i Japonii, a wśród nich są

m.in. Rachel Podger, Bolette Roed, Martin Gester czy Hidemi Suzuki. Jako jedno z najciekawszych zjawisk na europejskiej scenie muzycznej, Arte dei Suonatori cieszy się nieustannie przychylną opinią krytyków muzycznych i publiczności, o czym świadczą liczne nagrody i wyróżnienia. Orkiestra była wielokrotnie nominowana do Paszportów „Polityki” oraz nagrody kulturalnej „Pegaz”. Otrzymała „Medal Młodej Sztuki”, nagrodę TVP Kultura oraz została uhonorowana Nagrodą Artystyczną Miasta Poznania za wybitne osiągnięcia artystyczne i działalność na rzecz miasta. Wydane przez zespół płyty cieszą się również międzynarodowym uznaniem. Wśród przyznanych nagród znajdują się prestiżowe „Diapason d’Or”, „Gramophone Editor’s Choice”, „Choc du Monde de la Musique” czy „Classics Today”. Orkiestra dokonała wielu nagrań dla rozgłośni radiowych i stacji telewizyjnych, m.in. dla BBC, Programu 2 Polskiego Radia, SWR, Mezzo. Od 1998 roku Arte dei Suonatori jest również organizatorem cyklu ogólnopolskich koncertów poświęconych muzyce XVII i XVIII wieku, odbywających się pod nazwą „Muzyka dawna – persona grata”.



Fot. Magdalena Kasperczak



MARCIN ŚWIĄTKIEWICZ

7 GRUDNIA
PONIEDZIAŁEK

+

CENTRUM ŚW. JANA
UL. ŚWIĘTOJAŃSKA 50

+

GODZ. 18:00

RECITAL

Marcin Świątkiewicz
klawesyn

Johann Sebastian Bach

1685–1750

Die Kunst der Fuge BWV 1080

Contrapunctus X

Contrapunctus XI

Contrapunctus inversus XII

Contrapunctus inversus XIII

Canon per Augmentationem in contrario motu

Canon alla Ottava

Fuga a 3 Soggetti

Sinfonia I C-dur BWV 787*

Sinfonia II c-moll BWV 788*

Sinfonia III D-dur BWV 789*

Sinfonia IV d-moll BWV 790*

Sinfonia V Es-dur BWV 791*

Sinfonia VI E-dur BWV 792*

Sinfonia VII e-moll BWV 793*

Sinfonia VIII F-dur BWV 794*

Sinfonia IX f-moll BWV 795*

Sinfonia X G-dur BWV 796*

Sinfonia XI g-moll BWV 797*

Sinfonia XII A-dur BWV 798*

Sinfonia XIII a-moll BWV 799*

Sinfonia XIV B-dur BWV 800*

Sinfonia XV h-moll BWV 801*

** ze zbioru Inventionen und Sinfonien BWV 772–801*

MARCIN ŚWIĄTKIEWICZ

Jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych klawesynistów młodego pokolenia. Gra na różnych typach klawesynów i klawikordów oraz na historycznych fortepianach i organach; szczególną pasją darzy improwizację. Studiował grę na klawesynie oraz kompozycję w Królewskim Konserwatorium w Hadze i w Akademii Muzycznej w Katowicach. Był finalistą Międzynarodowego Konkursu im. G.P. Telemanna w Magdeburgu (2007) oraz I Międzynarodowego Konkursu Klawesynowego im. A. Wołkońskiego w Moskwie (2010). Jako solista, dyrygent i kameralista regularnie współpracuje z czołową międzynarodową oraz polskich orkiestrą i zespołami, w tym z Brecon Baroque, Arte dei Suonatori, {oh!} Orkiestrą Historyczną, AUKSO Orkiestrą Kameralną Miasta Tychy i Capellą Cracoviensis, biorąc udział w realizowanych przez nie nagraniach (wytwórnie CPO, BIS, Channel Classics, Accent, Alpha, Decca, Linn Records, DUX oraz stacje radiowe i telewizyjne w całej Europie). Od wydania w 2008 roku debiutanckiej solowej płyty *Musikalisches Vielerley* jego dokonania fonograficzne zdobywają uznanie krytyki i publiczności. W 2015 roku nagrał solowy album z późnobarokowymi koncertami klawesynowymi Mùthela, nagrodzony „Diapason d’Or”,

a dwa lata później wielokrotnie nagrodzony solowy album *Cromaticca*. W 2016 roku za *Sonaty różańcowe* Bibera, zarejestrowane wspólnie z Rachel Podger, Davidem Millerem i Jonathanem Mansonem, otrzymał „Gramophone Award”. W 2016 roku został nagrodzony Paszportem „Polityki”. Koncertuje w Europie, obu Amerykach i Azji. Występuje na najważniejszych polskich festiwalach, m.in. Actus Humanus w Gdańsku, Festiwalu Katowice Kultura Natura, Wratislavia Cantans, Festiwalu Bachowskim w Świdnicy, Misteria Paschalia w Krakowie. Za granicą zaś gościł na Bachfest Leipzig, Händel-Festspiele w Halle, Internationale Händel-Festspiele w Getyndze, Festival Radio France Occitanie Montpellier, York Early Music Festival, BRQ Vantaa Festival, Brecon Baroque Festival, Bath Bachfest oraz serii koncertów Music at Oxford. Wykonywał także w Wigmore Hall, Kings Place, Seoul Arts Center, Forbidden City Concert Hall, Sumida Triphony Hall. W 2018 roku wydał album z koncertami klawesynowymi Bacha (BWV 1052–1054) utrzymanymi w ich kontekście historycznym oraz nagrał kultowe *Wariacje Goldbergowskie*. Artysta wykłada w Akademii Muzycznej w Katowicach. Szczególną uwagę poświęca nauczaniu gry solowej oraz kursom improwizacji w oparciu o metodę *partimento*.

MA KIE



Fot. Adam Golec





Jednym z ważnych aspektów twórczości Johanna Sebastiana Bacha (1685–1750) jest dydaktyczne przeznaczenie wielu jego dzieł. Zbyt często zapominamy, że prócz świetnego przygotowania muzycznego swoich trzech synów-kompozytorów był także Bach nauczycielem kilkudziesięciu mniej lub bardziej wybitnych instrumentalistów, kantorów, kapelmistrzów i teoretyków muzyki. Pierwszych uczniów zaczął nauczać w latach pobytu w Weimarze i Köthen (1708–1723), natomiast apogeum jego pracy dydaktycznej przypadło na okres lipski (1723–1750), gdy został kantorem szkoły św. Tomasza i dyrektorem muzycznym Uniwersytetu Lipskiego.

Odzwierciedleniem dydaktycznej pasji Bacha jest szereg utworów klawiszowych, które powstały z myślą o członkach jego rodziny, a po śmierci kompozytora weszły na stałe do kanonu nauczania gry na fortepianie (np. *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, *Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena Bach*in, piętnaście inwencji, piętnaście sinfonii, *Das wohltemperierte Clavier*). Traktowanie tych utworów wyłącznie jako etuid byłoby niedorzecznością. Równocześnie z systematycznym i stopniowym piętrzeniem wyzwań technicznych Bach – jako jeden z najwybitniejszych kompozytorów baroku – uczył w nich także zasad kompozycji. Ten praktyk z krwi i kości przedstawiał bowiem swą wiedzę nie w traktatach teoretycznych czy podręcznikach gry, lecz starannie dobranych kompozycjach.

Piętnaście *Inwencji dwugłosowych* BWV 772–786 oraz pomyślane jako ich kontynuacja piętnaście *Sinfonii trzygłosowych* BWV 787–801 (czasem też zwanych inwencjami) powstało w latach 1720–1723 w Köthen dla wówczas nastoletniego, najstarszego syna Wilhelma Friedemanna. Oba cykle ułożone są według tego samego chromatycznego porządku piętnastu tonacji od C-dur do h-moll. Bach wzorował się w nich na założeniu tonalnym swego zbioru dwudziestu czterech preludiów i fug *Das wohltemperierte Clavier* (*Klawesyn równomiernie temperowany*) z 1722 roku, użył tu jednak tylko tonacji nieprzekraczających czterech krzyżyków lub bemoli. Oba cykle stanowią drugi i trzeci etap w kształceniu młodego muzyka, pierwszy zaś reprezentują miniatury z *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*. W *Inwencjach* kompozytor posłużył się różnymi technikami kontrapunktycznymi (kanonem, kontrapunktem podwójnym i fugą). *Sinfonie* utrzymane są w technice fugowanej, ale tylko dwa wyższe głosy podlegają imitacji, a bas traktowany jest jako niezależne wsparcie harmoniczne. W *Sinfonii IX f-moll* Bach po raz pierwszy wprowadza wywiedziony ze swego nazwiska temat *b-a-c-h*, który potem wykorzystał w *Kunst der Fuge* (*Sztuka fugi*) BWV 1080.

Powstały na krótko przed śmiercią Bacha zbiór traktowany jest dziś jako jego muzyczny testament, a zarazem wykład techniki fugowanej, adresowany do najwytrawniejszych znawców tematu. To imponujące swym rozmachem dzieło powstawało od 1742 roku do śmierci kompozytora. W tym czasie, nie tylko

w Lipsku, Bach uchodził za ostatniego mistrza techniki fugowanej i wyrafinowanego kontrapunktu. W przedmowie do pierwszego wydania *Sztuki fugi* (1751) Carl Philipp Emanuel Bach pisze o niej jako o dziele doskonałym, ale że sztuka ta już zamiera. W epoce coraz modniejszego stylu galant i prymatu homofonii nad polifonią przepojony myśleniem linearnym styl kompozytorski Bacha bywał ostro krytykowany za archaiczność, zbytnią zawziętość, nadmiar kunsztu i brak naturalności. Najbardziej znanym wyrazicielem tego poglądu był, pochodzący z Lipska, wpływowy krytyk muzyczny i kompozytor Johann Adolph Scheibe. W 1737 roku w swym czasopiśmie *Der critische Musikus* nazwał nawet Bacha muzykantem, co bardzo zabolalo kompozytora. niesprawiedliwość oceny muzyki Bacha skłoniła jego ucznia i teoretyka muzyki Johanna Philippa Kirnbergera do podjęcia ożywionej i wieloletniej polemiki z Scheibem. Również kolega Bacha z Uniwersytetu Lipskiego, profesor retoryki Johann Abraham Birnbaum, podjął się jego zdecydowanej obrony. Sam kompozytor odpowiedział Scheibemu na swój sposób – oddał się pracy nad dwoma monumentalnymi dziełami polifonicznymi: *Mszą h-moll* i *Sztuką fugi*.

Bardziej bezpośrednim impulsem do powstania *Sztuki fugi* nie była raczej przedłużająca się polemika z Scheibem, lecz wydane w Lipsku w 1742 roku niemieckie tłumaczenie słynnego już podręcznika kontrapunktu *Gradus ad Parnassum* cesarskiego kapelmistrza Johanna Josepha Fuxa. Bach wyraźnie zaczerpnął

od niego pomysł na przedstawienie zasad kontrapunktu (tu techniki fugowanej) w ćwiczeniach ułożonych według wzrastającego stopnia trudności. Kilkanaście fug zamieszczonych w swym zbiorze kantor św. Tomasza nazwał nawet po łacinie kontrapunktami, a archaicznie brzmiący dorycki temat główny zapisał w starej menzurze *alla breve* i dłuższych wartościach rytmicznych.

Jedyny zachowany autograf *Sztuki fugi* pochodzi z 1742 roku i zawiera czternaście utworów, co ma związek z symboliką liczbową. W gematrii liczba czternaście wyrażała nazwisko Bach (2+1+3+8). Ta pierwotna wersja cyklu odznacza się największą logiką następstwa utworów i czytelnością zamierzenia. Obejmowała dwanaście fug i dwa kanony oparte na głównym temacie otwierającym *Contrapunctus I*. Wpierw Bach wprowadza fugi proste, potem fugi przeciwne (w których tematowi towarzyszy odpowiedź w inwersji), fugi z augmentacją lub dyminucją tematu (powiększeniem lub skróceniem jego oryginalnych wartości rytmicznych). Następnie fugi podwójne i potrójne (dwu- i trzytematowe) z kontrapunktami odwracalnymi (melodiami stałymi towarzyszącymi tematowi z góry lub z dołu), kanon w oktawie oraz kanon z augmentacją i ruchem wstecznym, a na końcu dwie fugi lustrzane (które można wykonać, czytając je również dołem do góry). Wraz z narastaniem trudności kontrapunktycznych rozdrabniany jest rytm kolejnych wariantów tematu, wprowadzany jest także rytm punktowany kojarzony ze stylem francuskim (*Contrapunctus VI*).

W tej wersji zbiór mógł już zostać oddany do druku, jednak ambicja Bacha sprawiła, że pracował nadal nad jego udoskonaleniem, dopisując nowe utwory i zmieniając jego porządek. Niestety, postępująca ślepotą, fatalnie wykonana operacja oczu i wynikająca z niej przedwczesna śmierć nie pozwoliły mu dokończyć dzieła. Kolejne redakcje zbioru nadzorował jego zięć Johann Christoph Altnicol i syn Carl Philipp Emanuel. Ostateczna wersja *Sztuki fugi* obejmuje czternaście fug i dwa kanony, umieszczone przed ostatnią, niedokończoną fugą. Zbiór wydano pośmiertnie w 1751 roku z przedmową Carla Philippa Emanuela Bacha oraz rok później z przedmową Friedricha Wilhelma Marpurga, który w 1753 roku wydał też traktat teoretyczny *Abhandlung von der Fuge (Rozprawa o fudze)* oparty na Bachowskiej *Sztuce fugi*. Do publikacji Bacha dołączono na końcu chorał *Vor deinen Thron, tret ich hiermit (Przed Twój tron wstępuję o Panie)*, który kompozytor miał jakoby podyktować na łożu śmierci.

Przez długi czas *Sztukę fugi* traktowano błędnie jako dzieło jedynie instruktażowe, nieprzeznaczone do wykonania, powołując się na brak wskazania przez Bacha jego obsady wykonawczej. Potwierdzeniem tej tezy miało być zapisanie całości nie w formie systemu klawiszowego czy ksiąg głosowych, lecz partytury. Stosując tę formę zapisu Bach nawiązał jednak wyraźnie do *ricercarów* Girolama Frescobaldiego, pomyślanych zarówno jako

muzyka na instrumenty klawiszowe, jak i dla studentów do nauki kontrapunktu. Zbieżności z dziełami podziwianego przez Bacha Frescobaldiego jest w *Sztuce fugi* więcej. W swych *ricercarach* również Frescobaldi posługiwał się jednocześnie wieloma tematami, wprowadzał często augmentację, dyminucję, temat z jego inwersją, zacierał granicę między przeprowadzeniami, a *Capriccio sopra la Girolmeta* zamykające jego *Fiori Musicali* przywodzi na myśl słynny temat *b-a-c-h*, wprowadzony na końcu niedokończonej fugi z bachowskiego zbioru.

W historii muzyki *Sztuka fugi* zapisała się jako najwybitniejsze praktyczne (do wykonania!) studium fugi i polifonii. Los sprawił, że jest to dzieło otwarte, zachęcające potomnych do ukończenia ostatniej czterogłosowej fugi. Choć Bach określił ją jako trzytematową (*a 3 soggetti*), to w ostatnim, naszkicowanym jedynie przeprowadzeniu równocześnie trzech tematów jeśli zastąpimy towarzyszący im sopranowy kontrapunkt tematem głównym z początku zbioru, okaże się, że wszystkie cztery tematy znakomicie się kontrapunktują. Czyżby niedokończenie finałowej fugi było przez Bacha zaplanowane, aby sprawdzić potomnych, czy przyswoili sobie lekcje z poprzedzających fug na tyle dobrze, że sami zdołają nie tylko dokończyć utwór, ale spiąć cały zbiór klamrą głównego tematu?

Piotr Wilk





ARTE DEI SUONATORI

7 GRUDNIA
PONIEDZIAŁEK

+

CENTRUM ŚW. JANA
UL. ŚWIĘTOJAŃSKA 50

+

GODZ. 20:00

KONZERTE

Magdalena Karolak
obój

Marcin Świątkiewicz
klawesyn, lider

ARTE DEI SUONATORI

Aureliusz Goliński,
Zofia Wojniakiewicz,
Łukasz Strzelczyk

skrzypce I

Ewa Golińska,
Marcin Tarnawski,
Michał Marcinkowski
skrzypce II

Natalia Reichert
altówka

Maciej Łukaszuk
wolonczela

Anna Bator
kontrabas

Johann Sebastian Bach
1685–1750

Suita III D-dur BWV 1068*
Overture

Cembalokonzert III D-dur BWV 1054
[bez oznaczenia tempa]
Adagio e piano sempre
Allegro

Konzert für oboe d'amore A-dur BWV 1055
Allegro
Larghetto
Allegro ma non tanto

Cembalokonzert I d-moll BWV 1052
Allegro
Adagio
Allegro

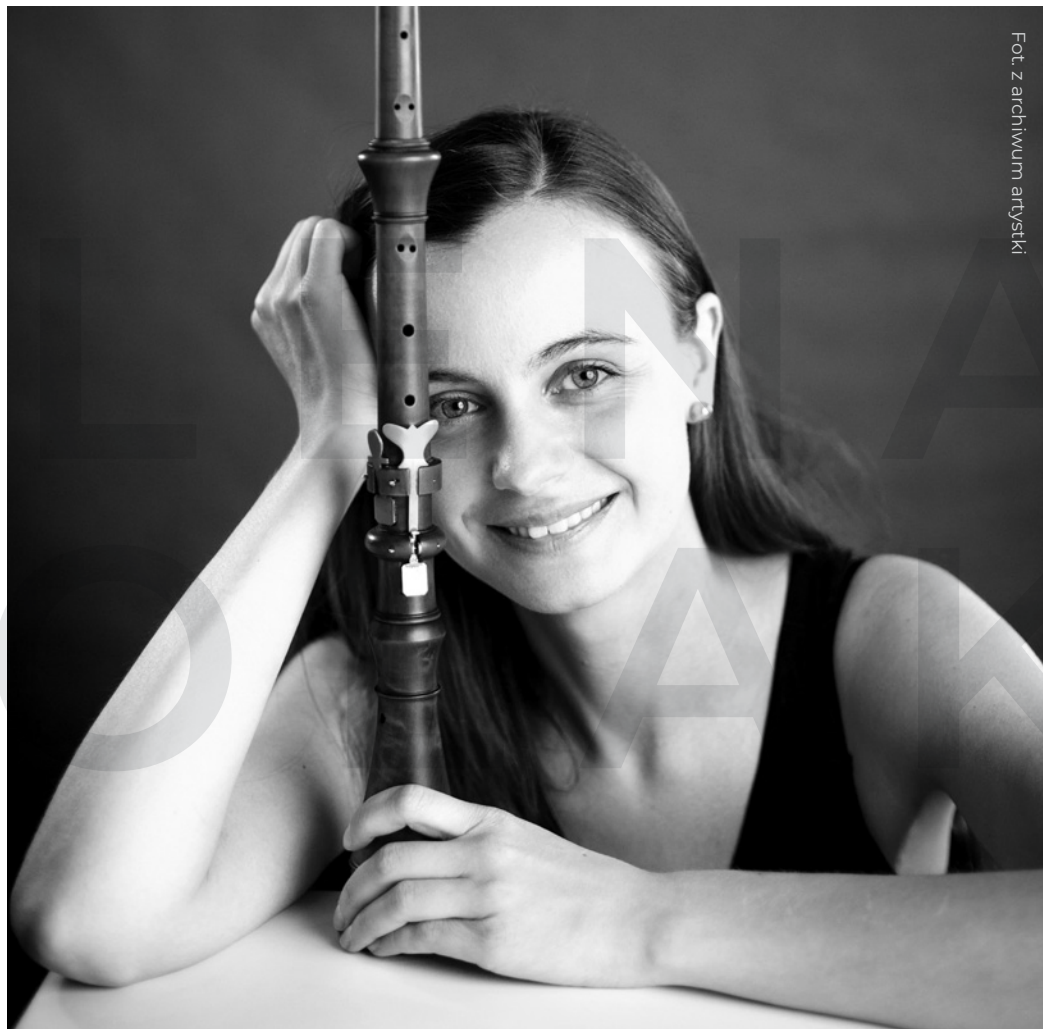
* wersja na smyczki

MAGDALENA KAROLAK

Naukę gry na oboju współczesnym rozpoczęła w klasie Tomasza Gubańskiego. Następnie studiowała w klasach Heinza Holligera w Hochschule für Musik we Freiburgu, Diethelma Jonasa w Lubece oraz Maurice'a Bourgue'a w Conservatoire de Musique w Genewie. Doskonaliła swoje umiejętności w klasie obojów historycznych w Weronie pod kierunkiem Paola Grazziego oraz Alfreda Bernardiniego w Universität Mozarteum w Salzburgu, którą ukończyła z najwyższą pochwałą. Brała udział w kursach mistrzowskich u Stanisława Malikowskiego, François Leleux czy Stefana Schilliego. W 2005 roku nawiązała regularną współpracę z Orkiestrą Opery w Zurychu, występując m.in. z Cecilią Bartoli, a od 2010 roku objęła pozycję pierwszego oboju w Sinfonii Varsovii. Występowała pod batutą takich dyrygentów, jak Jerzy Semkow, Marc Minkowski, Nello Santi czy Adam Fischer. Jest laureatką międzynarodowych konkursów, m.in. we Lwowie, Takasaki w Japonii, Bernie, Pradze, Lubece i Vicenzy. Otrzymała również nagrody muzyczne Miasta Poznania

(2003) oraz Ministra Kultury (2004). Specjalizuje się w muzyce dawnej i wykonawstwie historycznym, koncertując regularnie z takimi zespołami, jak Il Giardino Armonico, Il Pomo d'Oro, Accademia Bizantina, Capella Cracoviensis, Akademie für Alte Musik Berlin, I Barocchisti, Arte dei Suonatori, Orchestre des Champs-Élysées, La Capella Reial de Catalunya. Jako solistka występowała obok wybitnych artystów, jak Philippe Jaroussky, Franco Fagioli, Joyce DiDonato oraz Sandrine Piau. Z zespołami muzyki dawnej – Moderntime (Innsbruck) i La Nouvelle Menestrendie (Genewa) – dokonała licznych nagrań radiowych, które transmitowane były przez polskie, czeskie, japońskie, szwajcarskie, szwedzkie, węgierskie, angielskie i niemieckie rozgłośnie radiowe oraz przez niemiecką telewizję. Prowadziła kursy mistrzowskie w Weronie, Bourg-en-Bresse oraz na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. Od 2017 roku wykłada w klasie oboju barokowego w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu.

D A
A R



Fot. z archiwum artystki

MARCIN ŚWIĄTKIEWICZ

Jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych klawesynistów młodego pokolenia. Gra na różnych typach klawesynów i klawikordów oraz na historycznych fortepianach i organach; szczególną pasją darzy improwizację. Studiował grę na klawesynie oraz kompozycję w Królewskim Konserwatorium w Hadze i w Akademii Muzycznej w Katowicach. Był finalistą Międzynarodowego Konkursu im. G.P. Telemanna w Magdeburgu (2007) oraz I Międzynarodowego Konkursu Klawesynowego im. A. Wołkońskiego w Moskwie (2010). Jako solista, dyrygent i kameralista regularnie współpracuje z czołową międzynarodową oraz polskich orkiestrą i zespołami, w tym z Brecon Baroque, Arte dei Suonatori, {oh!} Orkiestrą Historyczną, AUKSO Orkiestrą Kameralną Miasta Tychy i Capellą Cracoviensis, biorąc udział w realizowanych przez nie nagraniach (wytwórnie CPO, BIS, Channel Classics, Accent, Alpha, Decca, Linn Records, DUX oraz stacje radiowe i telewizyjne w całej Europie). Od wydania w 2008 roku debiutanckiej solowej płyty *Musikalisches Vielerley* jego dokonania fonograficzne zdobywają uznanie krytyki i publiczności. W 2015 roku nagrał solowy album z późnobarokowymi koncertami klawesynowymi Mùthela, nagrodzony „Diapason d’Or”,

a dwa lata później wielokrotnie nagrodzony solowy album *Cromaticca*. W 2016 roku za *Sonaty różańcowe* Bibera, zarejestrowane wspólnie z Rachel Podger, Davidem Millerem i Jonathanem Mansonem, otrzymał „Gramophone Award”. W 2016 roku został nagrodzony Paszportem „Polityki”. Koncertuje w Europie, obu Amerykach i Azji. Występuje na najważniejszych polskich festiwalach, m.in. Actus Humanus w Gdańsku, Festiwalu Katowice Kultura Natura, Wratislavia Cantans, Festiwalu Bachowskim w Świdnicy, Misteria Paschalia w Krakowie. Za granicą zaś gościł na Bachfest Leipzig, Händel-Festspiele w Halle, Internationale Händel-Festspiele w Getyndze, Festival Radio France Occitanie Montpellier, York Early Music Festival, BRQ Vantaa Festival, Brecon Baroque Festival, Bath Bachfest oraz serii koncertów Music at Oxford. Wykonywał także w Wigmore Hall, Kings Place, Seoul Arts Center, Forbidden City Concert Hall, Sumida Triphony Hall. W 2018 roku wydał album z koncertami klawesynowymi Bacha (BWV 1052–1054) utrzymanymi w ich kontekście historycznym oraz nagrał kultowe *Wariacje Goldbergowskie*. Artysta wykłada w Akademii Muzycznej w Katowicach. Szczególną uwagę poświęca nauczaniu gry solowej oraz kursom improwizacji w oparciu o metodę *partimento*.

MA KIE



Fot. Adam Golec



ARTE DEI SUONATORI

Arte dei Suonatori powstał w 1993 roku i na przestrzeni lat zyskał międzynarodową renomę najlepiej rozpoznawalnego polskiego zespołu wykonującego muzykę dawną. W repertuarze orkiestry znajduje się ponad 700 kompozycji datowanych na początkowe lata kształtowania się muzyki barokowej, dzieła z okresu klasycyzmu i wczesnego romantyzmu. Chociaż muzyka dawna jest domeną zespołu, w jego repertuarze znajdziemy także utwory kompozytorów żyjących i tworzących w XX wieku, jak i kompozycje napisane współcześnie z myślą o nim. Ansambl szczerzy się wypracowanym stylem wykonawczym, który w swoim brzmieniu jest historyczny, ale i świeży oraz na wskroś indywidualny. Artystyczne poszukiwania, które skoncentrowane są na zgłębianiu języka muzycznego kompozytorów minionych epok, jak i kontakty z najwybitniejszymi artystami z całego świata sprawiają, że Arte dei Suonatori z łatwością odnajduje się w tradycji oraz stylach estetycznych i muzycznych różnych epok. Z orkiestrą współpracują soliści i dyrygenci z całej Europy, Stanów Zjednoczonych, Kanady i Japonii, a wśród nich są

m.in. Rachel Podger, Bolette Roed, Martin Gester czy Hidemi Suzuki. Jako jedno z najciekawszych zjawisk na europejskiej scenie muzycznej, Arte dei Suonatori cieszy się nieustannie przychylną opinią krytyków muzycznych i publiczności, o czym świadczą liczne nagrody i wyróżnienia. Orkiestra była wielokrotnie nominowana do Paszportów „Polityki” oraz nagrody kulturalnej „Pegaz”. Otrzymała „Medal Młodej Sztuki”, nagrodę TVP Kultura oraz została uhonorowana Nagrodą Artystyczną Miasta Poznania za wybitne osiągnięcia artystyczne i działalność na rzecz miasta. Wydane przez zespół płyty cieszą się również międzynarodowym uznaniem. Wśród przyznanych nagród znajdują się prestiżowe „Diapason d’Or”, „Gramophone Editor’s Choice”, „Choc du Monde de la Musique” czy „Classics Today”. Orkiestra dokonała wielu nagrań dla rozgłośni radiowych i stacji telewizyjnych, m.in. dla BBC, Programu 2 Polskiego Radia, SWR, Mezzo. Od 1998 roku Arte dei Suonatori jest również organizatorem cyklu ogólnopolskich koncertów poświęconych muzyce XVII i XVIII wieku, odbywających się pod nazwą „Muzyka dawna – persona grata”.



Fot. Magdalena Kasperczak



STEFAN PLEWNIAK

8 GRUDNIA
WTOREK

+

CENTRUM ŚW. JANA
UL. ŚWIĘTOJAŃSKA 50

+

GODZ. 18:00

RECITAL

Stefan Plewniak
skrzypce

Giuseppe Tartini
1692–1770

L'arte dell'arco

Variazione I
Variazione II
Variazione III
Variazione IV
Variazione V
Variazione VI
Variazione VII
Variazione VIII
Variazione IX
Variazione X
Variazione XI
Variazione XII
Variazione XIII
Variazione XIV
Variazione XV
Variazione XVI
Variazione XVII
Variazione XVIII
Variazione XIX
Variazione XX
Variazione XXI
Variazione XXII
Variazione XXIII
Variazione XXIV
Variazione XXV
Variazione XXVI
Variazione XXVII
Variazione XXVIII

Variazione XXIX
Variazione XXX
Variazione XXXI
Variazione XXXII
Variazione XXXIII
Variazione XXXIV
Variazione XXXV
Variazione XXXVI
Variazione XXXVII
Variazione XXXVIII
Variazione XXXIX
Variazione XL
Variazione XLI
Variazione XLII
Variazione XLIII
Variazione XLIV
Variazione XLV
Variazione XLVI
Variazione XLVII
Variazione XLVIII
Variazione XLIX
Variazione L

Sonata g-moll B.g5 'Le trille du diable'
Larghetto affectuoso
Tempo giusta della Scuola Tartinista
Sogni dell'autore. Andante



Spośród późnobarokowych skrzypków włoskich Giuseppe Tartini (1692–1770) był bodaj najczęstszym obiektem różnorodnych romantycznych mitów i anegdot, z których najbardziej znana ujawnia kulisy powstania tzw. *Sonaty z diabelskim trylem* (B.g5). Ten urodzony w Pirano na półwyspie Istria (obecnie w Słowenii) muzyk pochodził z zamożnej, wielodzietnej rodziny. Zdobył dobre wykształcenie i przeznaczony był do stanu duchownego. Miał jednak dość gwałtowny i zadziorny charakter. W młodości bardziej interesował się szermierką niż muzyką. Podczas studiów prawniczych na uniwersytecie w Padwie, wbrew woli rodziców, w wieku osiemnastu lat poślubił starszą od siebie kobietę niskiego stanu i zmuszony był uciec z miasta. Schronił się u znajomego, będącego przełożonym franciszkanów w Asyżu, gdzie przez trzy lata rozłąki z nowo poślubioną żoną miał ponoć zgłębiać tajniki gry skrzypcowej i studiować kompozycję u ojca Bohuslava Černohorskego. Po śmierci protektora zaczął pracować jako muzyk orkiestr operowych w Ankonie i Fano, a także nauczyciel skrzypiec w Wenecji. Ze względu na swój wyjątkowy talent był częstym uczestnikiem muzycznych akademii organizowanych w pałacach miejscowej arystokracji. Dzięki protekcji jednego ze swoich szlachetnie urodzonych uczniów w 1721 roku otrzymał prestiżowe stanowisko koncertmistrza bazyliki św. Antoniego w Padwie, gdzie – z trzyletnią przerwą na pobyt w Pradze – pracował do śmierci. Do Czech kompozytor udał się na uroczystości koronowania cesarza

Karola VI na króla czeskiego, a uciekł tam w związku z oskarżeniami weneckiej oberżystki o ojcostwo jej nieślubnego dziecka. W Pradze Tartini był kapelmistrzem na dworze kanclerza Franza Ferdinanda Kinsky'ego, pracował też dla księcia Philippa Hyacintha Lobkowicza. Po powrocie do Padwy założył tam słynną Szkołę Narodów, czyli mistrzowską klasę skrzypiec, która dzięki rosnącej renomie Tartiniego ściągała uczniów z całej Europy. To głównie za sprawą licznych podopiecznych włoskiego, francuskiego i niemieckiego pochodzenia kult Tartiniego nie wygasł po jego śmierci, lecz rozwijał się nieprzerwanie do XIX wieku, kiedy to jego utwory nie tylko wprowadzono do repertuaru konserwatoriów muzycznych, ale również na stałe zagościły one na scenach koncertowych.

Tartini tworzył głównie muzykę instrumentalną, skrzypcową. Jest autorem ponad stu pięćdziesięciu koncertów skrzypcowych, kilku koncertów wiolonczelowych i fletowych oraz niemal dwustu sonat. Ponad dwadzieścia religijnych dzieł wokalnych stanowi margines jego zainteresowań twórczych. W swych pismach teoretycznych (o grze skrzypcowej, ozdobnikach, harmonii i akustyce) kompozytor wyraźnie rozgraniczał styl wokalny (*cantabile*) od instrumentalnego (*sonabile*). Krytykując Vivaldiego za mieszanie obu, Tartini wyraźnie odżegnywał się od umiejętności tworzenia muzyki wokalne i postulował wyspecjalizowanie kompozytorów na tych od muzyki wokalne i od instrumentalnej. Mimo tego, w swej twórczości instrumentalnej starał się naśladować styl wokalny, budując melodie skrzypcowe w oparciu o prozodię tekstów poetyckich zaczerpniętych z kantat bądź librett

operowych. Owe motta poetyckie, wpisywane na kartach tytułowych jego koncertów i sonat wprost lub za pomocą szyfru (co pobudzało wyobraźnię romantycznych muzyków), miały także sugerować wykonawcy odpowiedni afekt i nastrój utworu. W kilku przypadkach Tartini wykorzystał nawet w swych kompozycjach instrumentalnych pieśni gondolierów weneckich lub parafrazował dzieła wokalne innych kompozytorów (np. *Stabat Mater* Pergolesiego). We Francji, gdzie jego warsztat wiolinistyczny i poglądy estetyczne ceniono najbardziej, uważany był za mistrza skrzypcowej kantyleny. Sławny flecista, kompozytor i teoretyk niemiecki Johann Joachim Quantz uważał styl melodyczny Tartiniego za prostacki, pozbawiony śpiewności i polotu. Będąc piewcą – podobnie jak niektórzy encyklopedyści francuscy – estetyki naśladownictwa natury w muzyce, Tartini dążył w swych utworach do maksymalnej prostoty i zwięzłości, fascynował się muzyką ludową i naśladował jej styl. Dzięki temu jego utwory i szkoła gry skrzypcowej zostały zaadoptowane do potrzeb edukacji muzycznej w porewolucyjnej Francji, a wraz z narzuceniem francuskiego modelu kształcenia muzycznego w innych krajach europejskich, znane były na całym kontynencie.

Z przekazu uczniów wiemy, że podstawą nauczania w Szkole Narodów Tartiniego była sztuka smyczkowania. O tym, jak poważnie ją traktował świadczy anegdota mówiąca o wrażeniu, jakie na młodym Tartinim wywarła technika władania smyczkiem Francesca Marii Veraciniego, którego gry słuchał na akademii w weneckim Palazzo Mocenigo w 1716 roku. Po tym koncercie miał ponoć na

wiele miesięcy wycofać się do Ankony, by udoskonalić swoją technikę prowadzenia smyczka. Jako sztuka smyczkowania – *L'arte dell'arco* – zatytułowana jest publikacja trzydziestu ośmiu wariacji Tartiniego na temat słynnego *Gawota* z *X sonaty* skrzypcowej op. 5 Arcangela Corellego (1700), wydana w Paryżu przez Anne-Cécile Le Clerc w 1757 roku. Jednak już w 1745 roku, pod znamionym tytułem *Nouvelle etude pour le violon*, Jean-Pantaléon Le Clerc, ojciec Anne-Cécile i jeden ze słynnych dwudziestu czterech skrzypków królewskich, wydał siedemnaście innych wariacji tego samego utworu, przypisywanych również Tartiniemu, przekazanych mu przez rzymskiego skrzypka Petronia Pinellego, prawdopodobnego ucznia kompozytora. Po śmierci Tartiniego, w 1786 roku kompozytor i wydawca Luigi Marescalchi wydał w Neapolu, także jako *L'arte dell'arco*, pięćdziesiąt wariacji Corelliowskiego *Gawota* przypisywanych Tartiniemu, z dwunastoma dotąd niepublikowanymi. Potem nastąpiły wydania trzydziestu ośmiu bądź pięćdziesięciu wariacji w *L'Art du violon* (1798 i 1803) Jean-Baptiste'a Cartiera i z dzieła w zamierzeniu dydaktycznego wariacje Tartiniego stały się utworem koncertowym, granym w różnych opracowaniach do dziś.

Jeśli anegdota o wpływie gry Veraciniego na Tartiniego jest prawdziwa, to całkiem możliwe, że owocem jego warsztatów w Ankonie była właśnie seria wariacji Corelliowskiego *Gawota*. Sonaty op. 5 Corellego traktowane były bowiem w XVIII wieku jak podręcznik gry skrzypcowej. Zbiór ten wieńczy seria popisowych wariacji na basie ostatecznym *folia*. Na nich wielu osiemnastowiecznych skrzypków formowało swój

własny warsztat wykonawczy. Tartini mógł wykorzystywać swoje wariacje w dydaktyce. Ich paryskie i neapolitańskie wersje nie były przez niego autoryzowane, do wydawców trafiły najprawdopodobniej za pośrednictwem jego uczniów lub osób podających się za takie. Choć nie dysponujemy dziś autografem wariacji z *L'arte dell'arco*, to w zbiorach biblioteki bazyliki św. Antoniego w Padwie, gdzie Tartini pracował przez niemal pół wieku, zachował się rękopis poczyniony ręką Giovanniego De Zottiego, jednego z jego podwładnych z orkiestry. Dlatego też to źródło uznać możemy za najbardziej autentyczne, zawiera ono czterdzieści wariacji, z których trzydzieści osiem pokrywa się z wydaniem Le Clerca, a dwie nigdy nie były opublikowane. Gdy dodać do tych czterdziestu wariacji siedemnaście z *Nouvelle etude pour le violon* oraz dwanaście z edycji Marescalchiego, to dysponujemy dziś sześćdziesięcioma dziewięcioma wariacjami Gawota op. 5 nr 10 Corellego przypisywanymi Tartiniemu. W praktyce koncertowej najbardziej popularną wersją jest ta z pięćdziesięcioma wariacjami. Taką wersję usłyszymy też podczas dzisiejszego koncertu.

Sam Gawot z *Sonaty X* op. 5 Corellego jest bardzo prosty, króciutki, obejmuje zaledwie osiem taktów podzielonych na dwa czterotaktowe zdania ujęte w znaki repetycji. Oryginał przeznaczony był na skrzypce z akompaniamentem wiolonczeli lub klawesynu. W pierwszym zdaniu akompaniament jest prosty, w drugim ma miejsce wymiana szesnastkowych figuracji pomiędzy skrzypcami i basem, jak w duecie. W edycji wariacji Tartiniego to drugie zdanie

basu jest znacznie uproszczone i zredukowane do dyskretnego akompaniamentu. W praktyce koncertowej wariacje te grywa się zwykle bez jakiegokolwiek wsparcia instrumentu basowego.

Patrząc na wymagania stawiane skrzypkowi widać wyraźnie, że w pięćdziesięciu wariacjach Tartini eksploatuje przede wszystkim styl *sonabile* z dużą ilością skoków melodycznych. Wymagania skalowe nie są wielkie w porównaniu z kaprysami Locatello. Wariacje utrzymane są w typowym dla Corellego ambitus $g-d^3$, w jednej pojawia się wyjątkowo f^3 . W początkowych wariacjach przeważa zdobienie przednutkami, trylami i toczkami oraz rozdrabnianie wartości rytmicznych oryginału. Stopniowo wprowadzane są jednak coraz trudniejsze rozwiązania wymagające przeróżnych kombinacji smyczków *staccato* i *legato*. Wielodźwięków nie ma tak wiele jak u Bacha, ale Tartini często posługuje się dwuplanową grą w pseudopolifonii, która w przypadku szybkich figuracji trzydziestodwójkowych, połączonych z dużymi skokami pomiędzy odległymi strunami, jest szczególnie karkołomna i wymaga doskonałej techniki prowadzenia smyczka w korelacji z bieginością lewej ręki. Nie brakuje przykładów na wymagające *arpeggia*, szybkie i lotne *staccata*, bądź rozbudowane *legata*. *L'arte dell'arco* Tartiniego jest imponującym studium techniki skrzypcowej 2 poł. XVIII wieku, a zarazem kompendium warsztatu wiolinistycznego jednego z najwybitniejszych i najbardziej wpływowych skrzypków włoskich późnego baroku.

Piotr Wilk



STEFAN PLEWNIAK

Jeden z najwybitniejszych skrzypków barokowych młodego pokolenia. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie, Conservatorium Maastricht oraz Conservatoire national supérieur de musique et de danse w Paryżu. Skrzypcami barokowymi zainteresował się podczas współpracy z ansamblem Les Goûts Réunis. Następnie występował z wieloma znaczącymi zespołami i orkiestrami, m.in. Capellą Cracoviensis, Polską Orkiestrą Radiową, Filharmonią Krakowską, Kammeroper Köln, Amsterdam Symphony Orchestra. W charakterze koncertmistrza prowadził tak znakomite zespoły, jak Contrasto Armonico, Ensemble Marguerite Louise, Orchester 1756. Koncertował z czołowymi zespołami wykonawstwa historycznego, jak Les Arts Florissants z Williamem Christiem czy Le Concert des Nations z Jordim Savallem. Jest założycielem zespołów Cantate.fr i orkiestry Il Giardino d'Amore oraz liderem orkiestry symfonicznej The FeelHarmony.

Reaktywował międzynarodową orkiestrę barokową Cappella dell'Ospedale della Pietà. W 2013 roku nagrywał z Jordim Savallem i Le Concert des Nations, Marco Vitalem i Contrasto Armonico oraz z zespołami Il Giardino d'Amore i Cappella dell'Ospedale della Pietà dla wytwórni Évoe Records, którą współprowadzi. W 2014 roku zadebiutował w Carnegie Hall razem z ansamblem Il Giardino d'Amore. Występował na najważniejszych festiwalach w Europie i w Stanach Zjednoczonych, m.in. Festival Oude Muziek w Utrechcie, Tartini Festival w Piran, Styriarte w Grazu, Early Music Celebration w Nowym Jorku, festiwalu Mozartowskim w Salzburgu i festiwalach Bachowskich w Krakowie i Wiedniu. Nagrywał płyty dla takich wytwórni, jak Naïve, Alia Vox, Ayros. Artysta wspierany jest przez Meyer Foundation oraz Société Générale. Regularnie gości na kursach mistrzowskich w Oslo, Los Angeles i San Diego. Pracuje także nad produkcjami oper barokowych i baletów.

ST
EW



Fot. Maciej Boguni



CAPELLA CRACOVIENSIS

8 GRUDNIA
WTOREK

+

CENTRUM ŚW. JANA
UL. ŚWIĘTOJAŃSKA 50

+

GODZ. 20:00

LAGRIME DI SAN PIETRO

Jan Tomasz Adamus
dyrygent

CAPELLA CRACOVIENSIS

Antonina Ruda
sopran

Magdalena Łukawska
sopran

Ilona Szczepańska
alt

Piotr Olech
alt

Piotr Szewczyk
tenor

Szczepan Kosior
tenor

Marek Opaska
bas

Andreas Arend
teorba

Marek Toporowski
pozytyw

Orlando di Lasso

1532–1594

Lagrime di San Pietro

Il magnanimo Pietro
Ma gli archi
Tre volte aveva
Qual a l'incontro
Giovane donna
Così talhor
Ogni occhio del Signor
Nessun fedel trovai
Chi ad una ad una
Come falda di neve
E non fu il pianto suo
Quel volto
Veduto il miser
E vago d'incontrar
Vattene vita va
O vita troppo rea
A quanti già felici
Non trovava mia fé
Queste opre e più
Negando il mio Signor
Vide homo

JAN TOMASZ ADAMUS

Klawesynista, organista, dyrygent i kreator kultury. Specjalizuje się w wykonawstwie repertuaru muzycznego od polifonii renesansowej po romantyczną symfonię i operę, przy zachowaniu historycznych praktyk wykonawczych. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie prof. Joachima Grubicha oraz Sweelinck Conservatorium w Amsterdamie. Był wieloletnim wykładowcą Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Wykładał również na Universität für Musik und darstellende Kunst w Grazu. Stworzył i sprawował funkcję dyrektora artystycznego wysoko cenionych zespołów Harmonologia i Capella Claromontana. Był także koordynatorem artystycznym Forum Musicum we Wrocławiu – festiwalu poświęconego muzyce dawnej. W 2014 roku został laureatem przyznawanej przez Prezydenta Miasta Świdnicy indywidualnej nagrody za osiągnięcia w dziedzinie twórczości artystycznej. Otrzymał ją za stworzenie autorskiej koncepcji i realizację Międzynarodowego Festiwalu Bachowskiego, którego jest dyrektorem

artystycznym od 2000 roku. Zainicjował ponadto w 2013 roku Theatrum Musicum – projekt, który połączył 12 najważniejszych krakowskich instytucji muzycznych i organizatorów festiwali, tworząc jedną z największych scen muzyki klasycznej w Europie. Uczestniczy w pracach Opera Europa – międzynarodowej organizacji zrzeszającej najlepsze teatry i festiwale operowe z całego świata. Od 2008 roku jest dyrektorem naczelnym i artystycznym instytucji kultury Capella Cracoviensis – krakowskiego chóru kameralnego oraz grającej na historycznych instrumentach orkiestry, z którymi wystąpił na wielu znaczących festiwalach i w renomowanych salach koncertowych: Concertgebouw Amsterdam, Theater an der Wien, Haydn Festspiele Brühl, Festiwal Muzyki Polskiej, sala NOSPR, Schwetzingen SWR Festspiele, Bachfest Leipzig, Händel-Festspiele Halle. Dokonał licznych nagrań płytowych, obejmujących solowy repertuar organowy, dawną muzykę polską, opery barokowe oraz romantyzm na historycznych instrumentach (Chopin, Schubert, Moniuszko, Wagner).

Fot. Jacek Poremba



CAPELLA CRACoviENSIS

Jeden z najbardziej znaczących i aktywnych polskich zespołów muzyki dawnej na współczesnej scenie, który powstał w 1970 roku. Capella Cracoviensis słynie z półscenicznych i koncertowych realizacji oper (barokowych i wczesnoromantycznych) oraz odważnych pomysłów na występy z artystycznym rozmachem i w nieoczywistych lokalizacjach. Zespół specjalizuje się w wykonawstwie historycznym, grając wyłącznie na instrumentach z epoki. 9 symfonii Ludwiga van Beethovena wykonanych jednego dnia, utwory Karłowicza, które zabrzmiały w schronisku górskim PTTK Murowaniec na Hali Gąsienicowej w Tatrach, czy plan zagrania wszystkich symfonii Haydna w ciągu 6 lat, to pomysły i realizacje Capelli Cracoviensis sygnowane serią koncertów CC *Extreme*. Zespół eksperymentuje także ze sposobami przedstawiania muzyki klasycznej i uczestniczenia w kulturze. Nie bez echa pozostała tu *bar.okowa uczta*, podczas której madrygały Monteverdiego zabrzmiały w barze mlecznym, *Orfeusz* Glucka w hali sportowej, a pieśni chóralne Mendelssohna podczas dwugodzinnej wędrówki po lesie. Capella Cracoviensis

gości na wielu ważnych festiwalach, jak Bachfest Leipzig, Händel-Festspiele Halle, Schwetzingen SWR Festspiele, Misteria Paschalia w Krakowie, i występuje na światowych scenach koncertowych, m.in. w Opéra Royal de Versailles, Theater an der Wien, Concertgebouw Amsterdam. Orkiestra skupia wokół siebie uznanych solistów, koncertmistrzów i dyrygentów. Z zespołem gościnnie wystąpili m.in. Evelino Pidò, Marc Minkowski, Alessandro Moccia, Fabio Ravasi, Andrew Parrott, Paul McCreesh czy Andreas Spering. Capella Cracoviensis to także chór kameralny wykonujący w swoim repertuarze utwory od renesansowej polifonii i manierystycznych madrygałów po pieśni XIX i XX wieku. Zespół nagrywa dla takich wytwórni płytowych jak Alpha, Avi-Music i Decca. Za płytę *Germanico in Germania* Porpory orkiestra zdobyła prestiżową nagrodę „Diapason d'Or”. W ostatnim czasie Capella Cracoviensis dokonała także pierwszego polskiego wykonania dzieł Wagnera na instrumentach historycznych i z udziałem niemieckiej sopranistki Waltraud Meier. Od 2008 roku dyrektorem naczelnym i artystycznym zespołu jest Jan Tomasz Adamus.



Fot. Jacek Poremba





GRZEGORZ
LALEK /
LILIANA
STAWARZ

9 GRUDNIA
ŚRODA



CENTRUM ŚW. JANA
UL. ŚWIĘTOJAŃSKA 50



GODZ. 18:00

RECITAL

Grzegorz Lalek
skrzypce

Lilianna Stawarz
klawesyn

George Frideric Handel
1685–1759

Sonata g-moll HWV 368

Andante
Allegro
Adagio
Allegro

Sonata D-dur HWV 371

Affettuoso
Allegro
Larghetto
Allegro

Sonata d-moll HWV 359a

Grave
Allegro
Adagio
Allegro

Sonata F-dur HWV 370

Adagio
Allegro
Largo
Allegro

GRZEGORZ LALEK

Rocznik 1975. Gry na skrzypcach uczył się pod kierunkiem Krzysztofa Bąkowskiego i Konstantego Andrzeja Kulki. Ukończył studia w warszawskiej Akademii Muzycznej w klasie Sławomira Tomasika. W 1997 roku otrzymał wyróżnienie na I Międzynarodowym Konkursie im. Tadeusza Wrońskiego na Skrzypce Solo, a w roku 1998 wyróżnienie na Międzynarodowym Konkursie Zespołów Kameralnych im. Kiejstuta Bacewicza (wraz z własnym kwartetem smyczkowym). Swój kunszt instrumentalny, a zarazem zainteresowanie grą w stylu historycznym doskonalił w ramach mistrzowskich kursów prowadzonych przez Simona Standage'a i Antona Stecka. Poświęcając wiele uwagi skrzypcom barokowym, współpracuje z zespołami specjalizującymi się w stylowym wykonawstwie muzyki dawnej: *Musicae Antiquae Collegium Varsoviense*, *Concerto Polacco*, *Harmonologia*, *Il Tempo*, *Kleine Cammer-Musique*, *Sonorus Quartet*. Od 2007 roku pełni funkcję zastępcy koncertmistrza w zespole instrumentów dawnych Warszawskiej Opery Kameralnej, z którym występuje również jako solista. Na instrumentach z epoki wykonuje repertuar obejmujący okres od wczesnego baroku

do wczesnego romantyzmu, przykładając szczególną wagę do pierwiastka wirtuozowskiego. W 2009 roku założył własny zespół muzyki dawnej, Ensemble Hyacinthus, który zadebiutował na Festiwalu Noworocznym w Gstaad w Szwajcarii w programie *La Farinella* – wyborze arii Handla w wykonaniu Ewy Małas-Godlewskiej. Współtworzy także kilka grup kameralnych (*Xerxes Strings*, *Kwartet Kwadrat*, *Machina del Tango*, *The New Art Ensemble*, *Ensemble de Narol*, kwartet *FOURmalina*), które prowadzą aktywną działalność nagraniową i koncertową. Jest członkiem i współzałożycielem Tangata Quintet, z którym nagrał płyty z muzyką Astora Piazzolli (2004) i polskimi tangami (2005). Obie otrzymały nominacje do nagrody fonograficznej „Fryderyk”. Dokonał premierowego nagrania utworu Mariana Sawy *Largo* na skrzypce i organy (2002). W 2004 roku nagrał płytę poświęconą twórczości kameralnej Josepha Gabriela Rheinbergera, a w roku 2007 *Koncert na skrzypce amplifikowane, zespół instrumentalny i taśmę* Weroniki Ratusińskiej. Jako muzyk sesyjny wziął udział w realizacji ponad 80 płyt z muzyką klasyczną, rozrywkową i filmową. Występował na wielu festiwalach muzycznych w kraju i za granicą.

ZEL



Fot. z archiwum artysty



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 wokalnoinstrumentalnej 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 Brunzwicku, 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. Scarlattiego, Handla oraz realizowała basso continuo przy wykonaniach oper, m.in. Monteverdiego, Periiego, Meruli, Handla, Lully'ego, Campri, 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 wokalnoinstrumentalną 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”.

Fot. Mona Blank





CAPELLA CRACOVIENSIS

9 GRUDNIA
ŚRODA



CENTRUM ŚW. JANA
UL. ŚWIĘTOJAŃSKA 50



GODZ. 20:00

MOTETTEN

Jan Tomasz Adamus
dyrygent, pozytyw

CAPELLA CRACOVIENSIS

Michalina Bienkiewicz,
Magdalena Łukawska,
Jolanta Kowalska-Pawlikowska,
Antonina Ruda
sopran
Piotr Olech,
Matylda Staśto-Kotuła,
Ilona Szczepańska
alt
Tomasz Świerczek,
Szczepan Kosior,
Piotr Szewczyk
tenor
Przemysław Józef Bałka,
Marek Opaska,
Sebastian Szumski
bas
Andreas Arend
teorba
Marek Toporowski
klawesyn, pozytyw

Johann Sebastian Bach

1685–1750

Singet dem Herrn ein neues Lied BWV 225
Der Geist hilft unser Schwachheit auf BWV 226
Lobet den Herrn alle Heiden BWV 230
Fürchte dich nicht BWV 228

Jesu, meine Freude BWV 227
Komm, Jesu, komm BWV 229



Korzenie motetu sięgają XII wieku. Od początku był wyjątkową, kunsztowną formą muzyczną; przechodził liczne przeobrażenia w kolejnych okresach historii muzyki i przyjmował różną postać w poszczególnych ośrodkach. W 1. poł. XVIII wieku w Lipsku określenie „Motette” odnosiło się do krótkich liturgicznych kompozycji wokalnych bez samodzielnych partii. Używane były w liturgii w miejscach ściśle określonych, jak rozpoczęcie niedzielnych i świątecznych nabożeństw popołudniowych (po przygrywce organowej) oraz podczas komunii z okazji większych świąt.

Motety Johanna Sebastiana Bacha (1685–1750) to dość długie dzieła o tematyce religijnej, opatrzone tekstem niemieckim, przeznaczone na chór a cappella lub z towarzyszeniem instrumentów. Cztery z nich skomponowane zostały na podwójne chóry z obecnością tylko basso continuo (realizowanego najczęściej przez organy), ale były one częstokroć wykonywane w manierze „colla parte”, to znaczy z akompaniamentem instrumentów grających unisono z partiami wokalnymi. Latami trwały spory co do autentyczności motetów Bacha, ostatecznie potwierdzono wiarygodność sześciu z nich o numerach BWV 225–230. Bach pisał je głównie w latach 1723–1729, w czasie gdy pełnił funkcję kantora kościoła św. Tomasza w Lipsku. W olbrzymim dorobku kompozytora stanowią one małą, lecz wyodrębniającą się grupę.

Motety Bacha raczej nie były pisane w celach liturgicznych – są to utwory zbyt długie i bardzo wymagające pod względem wykonawczym. Były kompozycjami okazjonalnymi, tworzonymi na specjalne zamówienie. W odróżnieniu od kantat, przy pisaniu których Bach współpracował z librecistą, w przypadku motetów kompozytor sam dobierał teksty, przede wszystkim fragmenty psalmów i chorałów Lutra, aby wyrazić swoje osobiste wyznanie wiary i przekazać przesłanie, które ubierał w muzykę. Struktura motetów wiąże się ściśle z wyborem tekstu, pozwalając zbudować kompozytorowi dramaturgię, w czym Bach nie miał sobie równych. Interakcja między dwoma źródłami tekstu – biblijnym i choralnym – oraz użycie melodii chorałowych – samodzielnie lub jako podstawę do opracowania polifonicznego partii biblijnych – kształtują formę jego motetów. Bach interpretuje muzycznie tekst, stosując kunsztowne techniki kompozytorskie: kontrapunkt imitacyjny, fugę, technikę koncertującą i polichoralność.

Analiza papieru i identyfikacja kopistów, którzy sporządzili rękopis wskazują, że *Singet dem Herrn ein neues Lied* BWV 225 (*Śpiewajcie Panu pieśń nową*) został napisany w 1726 lub 1727 roku. Przedstawiano różne hipotezy co do okoliczności powstania dzieła, ale najbardziej prawdopodobna wykazuje, że wykonano go rankiem 12 V 1727 roku w kościele św. Tomasza w dniu 57. urodzin Augusta II Mocnego, króla Polski i elektora saskiego. Wtedy to bowiem król przybył do Lipska po długiej nieobecności spowodowanej ciężką chorobą. Odbył się wiele uroczystości dziękczynnych za cudowne

ozdrowienie króla, wznoszono modły w świątyniach i sławiono go w panegirykach. Tekst *Singet dem Herrn ein neues Lied* pochodzi z Psalmu 149 (wersety 1–3), Psalmu 150 (wersety 2 i 6) oraz hymnu Johanna Gramanna *Nun lob, mein Seel, den Herren*. Pierwsza, bardzo energiczna część motetu rozpoczyna się od wielokrotnego powtórzenia przez oba chóry słowa „Singet”, wywołującego wrażenie śpiewu na cześć Pana, rozbrzmiewającego echem na całym świecie. Odwołując się do trzeciego wersu Psalmu 149: „Sie sollen loben seinen Names in Reigen” („Niechaj w tańcach chwałą imię jego”), kompozytor używa rytmu poloneza, który w tym czasie na dworze saksońskim zwyczajowo otwierał bale i był najpierw symbolem korony polskiej, a potem stał się symbolem władzy królewskiej. Środkową część motetu stanowi aria chóralna, a utwór wieńczy czterogłosowa fuga.

Dwuchórowy *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* BWV 226 (*Duch pomaga naszym słabościom*) jest jedynym motetem Bacha, dla którego można wskazać konkretną okazję do skomponowania: Bach sam zanotował w partyturze, że utwór powstał na uroczystości pogrzebowe Johanna Heinricha Ernestiego, rektora szkoły św. Tomasza, które odbyły się 20 X 1729 roku. Jest to jedyny motet Bacha, dla którego przetrwały pełne partie orkiestrowe: smyczki dublujące pierwszy chór oraz dwa oboje, taille (obój tenorowy) i fagot dublujące drugi chór, a także violone i organy jako partia basso continuo. Obrazuje nam to możliwy sposób wykonywania motetów a cappella Bacha.

Brzmienie smyczków i instrumentów dętych uwydatniało różnorodność brzmieniową dwóch chórów. Tekst oparty jest na fragmencie z listu św. Pawła do Rzymian 8 (wersety 26–27), które Ernesti wybrał jako tekst kazania na jego pogrzeb. Tekst ten koncentruje się nie na żałobie, ale na zaufaniu. Muzyka Bacha uwydatnia tę interpretację – jej płynny, taneczny rytm i wirtuozowskie melizmaty w sopranach ukazują śmierć nie jako smutny koniec, lecz jako początek nowego życia. Kontrastująca druga część motetu zdominowana jest przez gęste „westchnienia”, a utwór wieńczy czterogłosowa fuga. Zwyczajowo utwór kończy się chorałem „Du heilige Brunst”, będącym trzecią zwrotką hymnu *Lutra Komm heiliger Geist, Herre Gott*.

Jesu, meine Freude BWV 227 (*Jezu, ma radości*) to najobszerniejszy motet Bacha. Zbudowany jest z jedenastu części i ma ściśle symetryczną budowę: skrajne części wykorzystują ten sam materiał muzyczny, inne części parami wykazują różnorodne pokrewieństwa, a centralną, szóstą część utworu stanowi pięciogłosowa fuga. Bach wykorzystuje tu naprzemiennie wersety 2 i 9–11 z rozdziału 8 listu św. Pawła do Rzymian z sześcioma strofami z chorału *Jesu, meine Freude*. Kompozytor dba tu o mocną retoryczną oprawę tekstu – słyszymy wykrzykiwane, a potem szeptane fragmenty, pauzy retoryczne, a słowa takie jak „Trotz” („nieposłuszeństwo”), „Toben” („wściekłość”) i „Abgrund” („otchłań”) są wypowiadane z wielkim naciskiem.

Możliwe, że motet *Fürchte dich nicht* BWV 228 (*Nie trwóż się*) to najwcześniejszy z motetów Bacha, który został napisany jeszcze w Weimarze. Jego tekst pochodzi z księgi Izajasza (Iz 41, 10 i 43, 1), a także zawiera wersety 11 i 12 z chorału Paula Gerhardta *Warum sollt ich mich denn grämen*. Pierwsza część motetu jest prawie całkowicie sylabiczna i homofoniczna. Oba chóry występują naprzemiennie, wielokrotnie powtarzając słowa „weiche nicht” („nie lękaj się”), aż łączą się w kadencji na słowach „ich bin dein Gott!” („jestem twoim Bogiem!”). Druga część motetu to podwójna fuga w dolnych głosach chóru, nad którą słyszymy w sopranach jako cantus firmus chorał Paula Gerhardta *Herr, mein Hirt, Brunn aller Freuden* (*Panie, mój Pasterzu, źródło wszelkiej radości*). Utwór kończy się powrotem biblijnych słów proroka: „Fürchte dich nicht, du bist mein!” („Nie trwóż się, jesteś mój!”).

Motet *Komm, Jesu, komm* BWV 229 (*Przyjdź Jezu, przyjdź*) nie jest oparty ani na Biblii, ani na tekście chorałowym. Kompozytor wykorzystał tu I. i II. werset wiersza lipskiego pisarza Paula Thymicha. Tekst utrzymany jest w formie utworu chorałowego – w tym sensie, że jest stroficznym, rymowanym poematem metrycznym, jednak nie jest częścią standardowego repertuaru i nie ma z nim powiązanej żadnej standardowej melodii. W pierwszej strofie każda fraza tekstu otrzymuje własne opracowanie muzyczne, o różnym materiale tematycznym, fakturze, a czasem metrum. Kończąca ją parafraza wersetu z ewangelii św. Jana: „Du bist der rechte Weg, die Wahrheit und das Leben” („Jesteś drogą, prawdą i życiem”) jest bardzo

kunsztownie opracowana przez Bacha i wielokrotnie powtarzana. Druga strofa tekstu śpiewana jest w czterogłosie przez połączone oba chóry w fakturze homofonicznej, z dominującą melodią sopranu. Ten rodzaj utworu, który Bach i jemu współcześni nazywali „arią chorałną”, jest często spotykany jako ostatnia sekcja motetów z Niemiec z początku XVIII wieku.

W porównaniu z innymi motetami, w literaturze dokumentującej twórczość Bacha niewiele jest napisane o *Lobet den Herrn alle Heiden* BWV 230 (*Chwalcie Pana, wszystkie narody*). Wynika to z tego, że długo wątpiono w jego autorstwo. W rezultacie uczeni nie są w stanie podać prawdopodobnej daty powstania ani okoliczności wykonania utworu. Motet nie zawiera tekstu chorału ani melodii chorałowej. Tekst pochodzi z Psalmu 117 i wykorzystuje tylko jego dwa wersety. Pierwsza i ostatnia część motetu to fugi, które kontrastują z mniej zróżnicowaną rytmicznie i bardziej homofoniczną częścią centralną. Utwór jest przeznaczony na chór czterogłosowy i basso continuo. W pozostałych motetach Bacha grupa continuo występuje jako wsparcie dla głosów chorałnych. Tymczasem w przypadku *Lobet den Herrn alle Heiden* partia continuo jest zapisana w partyturze oddzielnie i często niezależnie od pozostałych głosów. To doprowadziło niektórych uczonych do przekonania, że motet ten może być w rzeczywistości częścią większego dzieła Bacha, możliwe, że zaginionej lub niedokończonej kantaty.

Andrzej Sitarz



JAN TOMASZ ADAMUS

Klawesynista, organista, dyrygent i kreator kultury. Specjalizuje się w wykonawstwie repertuaru muzycznego od polifonii renesansowej po romantyczną symfonię i operę, przy zachowaniu historycznych praktyk wykonawczych. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie prof. Joachima Grubicha oraz Sweelinck Conservatorium w Amsterdamie. Był wieloletnim wykładowcą Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Wykładał również na Universität für Musik und darstellende Kunst w Grazu. Stworzył i sprawował funkcję dyrektora artystycznego wysoko cenionych zespołów Harmonologia i Capella Claromontana. Był także koordynatorem artystycznym Forum Musicum we Wrocławiu – festiwalu poświęconego muzyce dawnej. W 2014 roku został laureatem przyznawanej przez Prezydenta Miasta Świdnicy indywidualnej nagrody za osiągnięcia w dziedzinie twórczości artystycznej. Otrzymał ją za stworzenie autorskiej koncepcji i realizację Międzynarodowego Festiwalu Bachowskiego, którego jest dyrektorem

artystycznym od 2000 roku. Zainicjował ponadto w 2013 roku Theatrum Musicum – projekt, który połączył 12 najważniejszych krakowskich instytucji muzycznych i organizatorów festiwali, tworząc jedną z największych scen muzyki klasycznej w Europie. Uczestniczy w pracach Opera Europa – międzynarodowej organizacji zrzeszającej najlepsze teatry i festiwale operowe z całego świata. Od 2008 roku jest dyrektorem naczelnym i artystycznym instytucji kultury Capella Cracoviensis – krakowskiego chóru kameralnego oraz grającej na historycznych instrumentach orkiestry, z którymi wystąpił na wielu znaczących festiwalach i w renomowanych salach koncertowych: Concertgebouw Amsterdam, Theater an der Wien, Haydn Festspiele Brühl, Festiwal Muzyki Polskiej, sala NOSPR, Schwetzingen SWR Festspiele, Bachfest Leipzig, Händel-Festspiele Halle. Dokonał licznych nagrań płytowych, obejmujących solowy repertuar organowy, dawną muzykę polską, opery barokowe oraz romantyzm na historycznych instrumentach (Chopin, Schubert, Moniuszko, Wagner).

Fot. Jacek Poremba



CAPELLA CRACoviENSIS

Jeden z najbardziej znaczących i aktywnych polskich zespołów muzyki dawnej na współczesnej scenie, który powstał w 1970 roku. Capella Cracoviensis słynie z półscenicznych i koncertowych realizacji oper (barokowych i wczesnoromantycznych) oraz odważnych pomysłów na występy z artystycznym rozmachem i w nieoczywistych lokalizacjach. Zespół specjalizuje się w wykonawstwie historycznym, grając wyłącznie na instrumentach z epoki. 9 symfonii Ludwiga van Beethovena wykonanych jednego dnia, utwory Karłowicza, które zabrzmiały w schronisku górskim PTTK Murowaniec na Hali Gąsienicowej w Tatrach, czy plan zagrania wszystkich symfonii Haydna w ciągu 6 lat, to pomysły i realizacje Capelli Cracoviensis sygnowane serią koncertów CC *Extreme*. Zespół eksperymentuje także ze sposobami przedstawiania muzyki klasycznej i uczestniczenia w kulturze. Nie bez echa pozostała tu *bar.okowa uczta*, podczas której madrygały Monteverdiego zabrzmiały w barze mlecznym, *Orfeusz* Glucka w hali sportowej, a pieśni chóralne Mendelssohna podczas dwugodzinnej wędrówki po lesie. Capella Cracoviensis

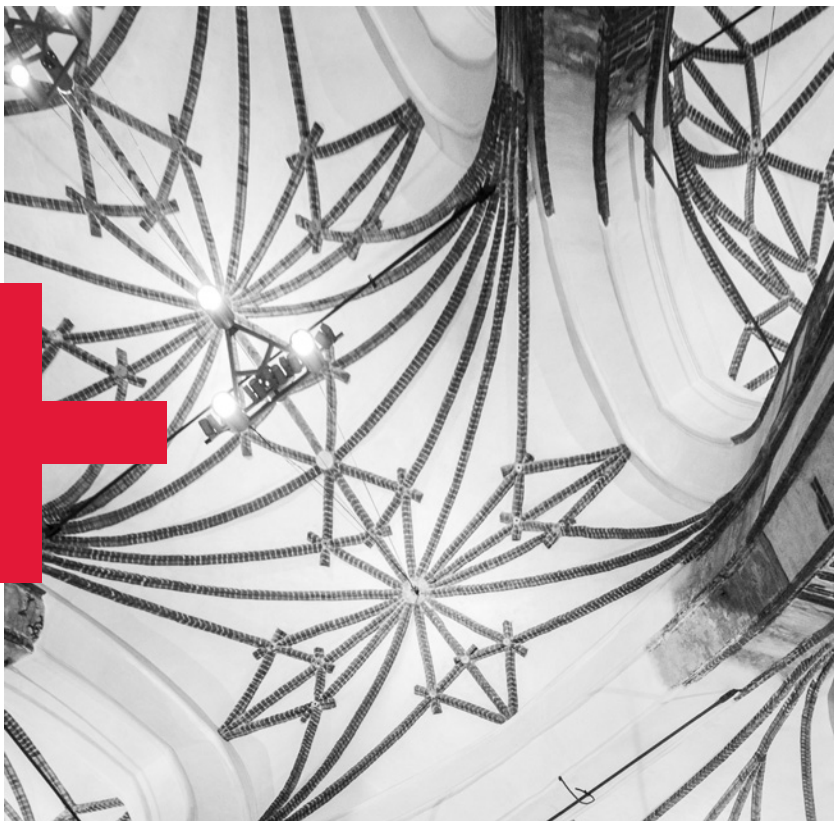
gości na wielu ważnych festiwalach, jak Bachfest Leipzig, Händel-Festspiele Halle, Schwetzingen SWR Festspiele, Misteria Paschalia w Krakowie, i występuje na światowych scenach koncertowych, m.in. w Opéra Royal de Versailles, Theater an der Wien, Concertgebouw Amsterdam. Orkiestra skupia wokół siebie uznanych solistów, koncertmistrzów i dyrygentów. Z zespołem gościnnie wystąpili m.in. Evelino Pidò, Marc Minkowski, Alessandro Moccia, Fabio Ravasi, Andrew Parrott, Paul McCreesh czy Andreas Spering. Capella Cracoviensis to także chór kameralny wykonujący w swoim repertuarze utwory od renesansowej polifonii i manierystycznych madrygałów po pieśni XIX i XX wieku. Zespół nagrywa dla takich wytwórni płytowych jak Alpha, Avi-Music i Decca. Za płytę *Germanico in Germania* Porpory orkiestra zdobyła prestiżową nagrodę „Diapason d'Or”. W ostatnim czasie Capella Cracoviensis dokonała także pierwszego polskiego wykonania dzieł Wagnera na instrumentach historycznych i z udziałem niemieckiej sopranistki Waltraud Meier. Od 2008 roku dyrektorem naczelnym i artystycznym zespołu jest Jan Tomasz Adamus.

CAP OVIE



Fot. Jacek Poremba





ROBERT BACHARA

10 GRUDNIA
CZWARTEK

+

CENTRUM ŚW. JANA
UL. ŚWIĘTOJAŃSKA 50

+

GODZ. 18:00

RECITAL

Robert Bachara
skrzypce

Johann Joseph Vilsmayr
1663–1722

Partita IV D-dur*

Prelude
Aria
Menuett
Brunada
Saraband
Aria
Menuett
Canario
Passaglia

Partita V g-moll*

Prelude
Gavott
Saraband
Rigodon
Guigue
Menuett
Bouré
Retirada

Partita VI A-dur*

Prelude
Aria
Saraband
Aria con Variatio
Menuett
Aria
Menuett
Aria
Guigue
Eccho
Aria variata

* 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 akcydencje, 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 znanym 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 Salzburгу w 1715 roku i zatytułowana *Artificiosus Conventus pro Camera, distributus in sex partes, seu partias à violino solo con basso belle 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 różnicowane, ale to właśnie pozwala kompozytorowi stworzyć atrakcyjnie zróżnicowaną narrację muzyczną, tworzącą w efekcie ciągłość pomiędzy następującymi po sobie częściami.

Artificiosus Conventus 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 zmiękczać 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 Concentus 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 różańcowych*.

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 partyty 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.

RO AC





ROYAL BAROQUE ENSEMBLE

10 GRUDNIA
CZWARTEK

+

CENTRUM ŚW. JANA
UL. ŚWIĘTOJAŃSKA 50

+

GODZ. 20:00

CONCERTI

Lilianna Stawarz

kierownictwo artystyczne,
klawesyn

ROYAL BAROQUE ENSEMBLE

Grzegorz Lalek (concertino),

Agata Habera,

Joanna Gręziak

skrzypce I

Alicja Sierpińska (concertino),

Kamila Guz,

Kornelia Korecka

skrzypce II

Karolina Habało

altówka

Kuba Kościukiewicz (concertino)

wiolonczela

Anna Bator

kontrabas

Henryk Kasperczyk

chitarrone

Francesco Geminiani

1687–1762

Concerto I D-dur H 132

Grave – Allegro – Adagio

Allegro

Largo

Allegro

Concerto II B-dur H 133

Grave

Allegro

Vivace

Adagio

Vivace

Concerto III C-dur H 134

Adagio

Allegro

Adagio

Allegro

Concerto IV F-dur H 135

Adagio

Allegro

Vivace

Adagio

Allegro

Concerto V g-moll H 136

Adagio

Vivace

Adagio

Allegro

Concerto VI A-dur H 137

Adagio

Allegro

Adagio

Allegro

** ze zbioru Concerti grossi composti
del opera quinta d'Arcangelo Corelli*

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 wokalnoinstrumentalnej 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 Brunzwicku, 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. Scarlattiego, Handla oraz realizowała basso continuo przy wykonaniach oper, m.in. Monteverdiego, Periiego, Meruli, Handla, Lully'ego, Campri, 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 wokalnoinstrumentalną 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”.

Fot. Mona Blank



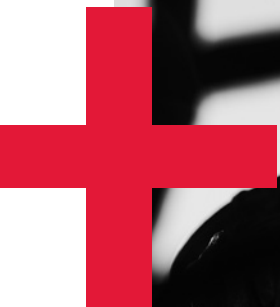
ROYAL BAROQUE ENSEMBLE

Powstanie Royal Baroque Ensemble wiąże się ściśle z Festiwalem Oper Barokowych „Dramma per Musica”. Zespół rozpoczął swoją działalność w 2014 roku premierowym wykonaniem *Agrippiny* Handla w reżyserii Natalii Kozłowskiej w Teatrze Królewskim w warszawskich Łazienkach i od tego czasu jest gospodarzem tego festiwalu. Jako zespół specjalizujący się w muzyce dawnej, Royal Baroque Ensemble szczególnym zainteresowaniem darzy dzieła wokalnie-instrumentalne oraz sceniczne. Realizacje takich oper barokowych jak *Orlando* Handla, *Semiramide riconosciuta* Vinciego, *Farnace* Vivaldiego, program *Teatro alla Moda* złożony z arii Vivaldiego i ułożony na podstawie satyrycznego pamfletu Benedetta Marcella o tym samym tytule, koncerty „Muzyka XVIII wieku – all’italiana i alla polacca” czy choreo-opera *Sognando la morte* ugruntowały pozycję Royal Baroque Ensemble jako jednej z wiodących orkiestr barokowych

w Polsce. Zespół dokonał również pierwszego w Polsce wykonania *Alciny* Handla (reż. Jacek Tyski), które zaaranżowano w postindustrialnej przestrzeni budynku Małej Warszawy, mieszczącej dawniej Centrum Artystyczne Fabryka Trzciny. Z orkiestrą występują artyści związani ze sceną operową: Olga Pasiecznik, Anna Radziejewska, Kacper Szelążek, Artur Janda, Joanna Krasuska-Motulewicz, Joanna Lalek oraz Olga Siemieńczuk. W skład zespołu wchodzi doświadczeni muzycy, którzy są także członkami takich zespołów, jak *Musicae Antiquae Collegium Varsoviense*, *Arte dei Suonatori*, *Wrocławska Orkiestra Barokowa*. Dbając o autentyzm wykonywanych utworów, artyści grają na kopiach instrumentów z epoki. Orkiestra występuje najczęściej pod kierownictwem kameralistki-klawesynistki i założycielki Royal Baroque Ensemble Lilianny Stawarz. Okazjonalnie zespół prowadzi także włoski klawesynista i dyrygent Marco Vitale.



Fot. z archiwum zespołu



KRZYSZTOF FIRLUS

11 GRUDNIA
PIĄTEK

+

CENTRUM ŚW. JANA
UL. ŚWIĘTOJAŃSKA 50

+

GODZ. 18:00

RECITAL

Krzysztof Firlus
viola da gamba

Mr. de Sainte-Colombe le Fils
ca 1660–1720?

Suite I g-moll*

Allemande

Courante

Sarabande

Gigue

Fantasie en rondeau

Gavotte

Double

Suite II a-moll*

Prelude

Courante

Sarabande

Gigue

Suite III F-dur*

Prelude

Allemande

Courante

Sarabande

Gigue

Gavotte

Borée

Menuet

* ze zbioru *Les Six Suites pour Basse de Viole seule*



Dla muzyków i melomanów, którzy wchodzili w świat muzyki dawnej jeszcze w ubiegłym stuleciu, film Alaina Corneau *Wszystkie poranki świata* był jak grom z jasnego nieba. Na seans w paryskim kinie Ciné-Beaubourg, w czasach, kiedy nie było tam jeszcze multipleksu, wybrałam się przede wszystkim z miłości do francuskiego baroku, pełna niesłusznych obaw, że film nie pojawi się nigdy na ekranach naszych kin. Opowieść o związkach twórczości Marina Marais'go z muzyką jego mistrza, Jeana de Sainte-Colombe, wirtuoza violi da gamba, okazała się jednak czymś więcej niż filmową biografią. Już w pierwszych kadrach przeniosła widzów w scenerię przywodzącą na myśl statyczne piękno nocnych obrazów Georges'a de la Toura i symbolikę martwych natur Lubina Baugina. Usłyszeliśmy muzykę, która żyje, oddycha, pulsuje w rytm porywów namiętności, rozpaczy i tęsknoty bohaterów. Wyszliśmy z sali zachowując w pamięci dość, by z miejsca uznać *Poranki* za jedno z arcydzieł XX-wiecznej kinematografii.

Obraz zdobył siedem Cezarów i sześć nominacji do tej nagrody. Ścieżka dźwiękowa sprzedała się w liczbie pół miliona egzemplarzy. Francuski barok zawładnął zbiorową wyobraźnią i wkroczył w świat popkultury. Wszystko za sprawą melodramatu z misternie zawiązaną intrygą i burzliwą grą uczuć, który w warstwie biograficznej opierał się prawie wyłącznie na domniemaniach. Materiału źródłowego było do dyspozycji niewiele: pojedyncze

wzmianki z ówczesnych gazet, anegdoty z *Le Parnasse Français* Évrarda Titona du Tillet, zapiski z kronik parafialnych. Resztę dopowiedziała wyobraźnia Pascala Quignarda, autora powieści, na której reżyser oparł swój własny scenariusz. Corneau ukazał dzieje wirtuoza siedmiostrunowej violi i jego najzdolniejszego ucznia na szerokim tle epoki: umiejętnie podkreślił kontrast *austérité* w otoczeniu i sposobie bycia legendarnego mistrza z przepychem *Grand Siècle*, któremu uległ Marais, przede wszystkim zaś uwypuklił motyw bezgranicznej miłości Pana de Sainte-Colombe do przedwcześnie zmarłej żony. W jednej z piękniejszych scen filmu duch kobiety odwiedza męża w jego ogrodowej samotni. Na stole nakrytym zielonym obrusem stoi kieliszek wina, karafka w wiklinowej plecionce i srebrna tacka z wafłami. Pani de Sainte-Colombe, zasłuchana w tęskny śpiew violi basowej, bierze wafel z tacki, kruszy go i odkłada na obrus. Nazajutrz wdowiec wzywa malarza; prosi go, by uwiecznił ten dowód obcowania z zaświatem. Artysta sumiennie odwzorowuje rzeczywistość. Kończy martwą naturę, na której jest wszystko z wyjątkiem pokruszonego wafła.

Alegoria wierności aż po grób i pięknego uczucia, po którym zostało wspomnienie w osobach dwóch urodziwych i utalentowanych córek, Brigide and Françoise. Kim w takim razie był Sainte-Colombe le Fils? Czyżby nieślubnym synem starego mistrza? W źródłach z epoki pozostały po nim zaledwie dwie wzmianki, obydwie już z czasów po śmierci Jeana de Sainte-Colombe'a. Wiadomo, że w 1 poł. 1707 roku przebywał

w Edynburgu, gdzie uczył gry na gambie pewną szkocką damę nazwiskiem Grizel Baillie. Druga wzmianka pochodzi z londyńskiej gazety i dotyczy koncertu 14 maja 1713 roku, zorganizowanego „for the benefit of Mr. St. Columbe”. Pośrednio można się domyślać, że młodszy Sainte-Colombe zabawił na Wyspach dłużej: wszystkie przypisywane mu kompozycje są przeznaczone na gambę sześciostrunową, podczas gdy we Francji siedmiostrunowa gamba basowa królowała niepodzielnie co najmniej od początku XVIII wieku. Toussaint Rémond de Saint-Mard, autor wydanych w 1741 roku *Réflexions sur l'opéra*, utrzymywał, że nauczyciel Marina Marais'go miał więcej synów z nieprawego łoża – jednego z nich znał ponoć osobiście i opisywał go jako „człeka prostego, pozbawionego wyobraźni i niezdolnego do kłamstwa”.

Ten opis raczej nie pasuje do twórcy sześciu suit na violę da gamba solo, zebranych i skopiowanych przez Philipa Falle'a, od 1700 roku prebendarza katedry w Durham, gambisty-amatora i być może ucznia młodszego Sainte-Colombe'a. Odkryte w tym zbiorze utwory są wprawdzie głęboko zakorzenione w stylistyce XVII-wiecznej, nie oznacza to jednak, że zbywa im na oryginalności i kunszcie harmonicznym, pod pewnymi względami bardziej wyrafinowanym niż w przypadku starego Pana de Sainte-Colombe'a. Co bardziej intrygujące, w bibliotece katedralnej zachował się także łaciński traktat teologiczny, którego autorem jest niejaki Henri Auger de Sainte-Colombe, urodzony 1 czerwca 1680 roku nieopodal Pau w Akwitanii: syn Marie de Landorte

i barona Jeana de Sainte Colome (o ile w akcie urodzenia nie doszło do omyłki, bez litery „b” w nazwisku).

Amerykański gambista Jonathan Dumford wysnuł stąd całkiem przekonujący wniosek, że tajemniczy kompozytor nie był synem Jeana i pochodził z innej, jeśli nawet blisko spokrewnionej odnogi rodu Sainte-Colombe. Świadczyłyby o tym także inne tropy: żadna z tych suit nie nosi poetyckiego tytułu, jakie swoim utworom zwykł nadawać Jean de Sainte-Colombe. Kompozycje z Durham nie przypominają ich także strukturą tonalną, zdecydowanie bliższą kompozycjom Marais'go. Z wyjątkiem ostatniej, trzyczęściowej *Suity VI f-moll* (z rozbudowaną pierwszą częścią *Tombeau pour Mr de Sainte-Colombe le père*), wszystkie zachowują typowy układ barokowej suity tanecznej, praktykowany zarówno w XVII-wiecznej muzyce klawesynowej, jak w partitach na inne instrumenty solowe. Kolejną cechą, która odróżnia je od dzieł starego mistrza są wyraźne powiązania tematyczne między poszczególnymi częściami. Trudno rozstrzygnąć, czy byłby to dowód na odcięcie się syna od estetyki typowej dla spuścizny ojca, a tym samym argument za stronniczością opinii de Saint-Marda, który domniemanego bękartu Jeana miał za prostaka – czy też raczej wskazówka, żeby nie doszukiwać się początków Sainte-Colombe'a syna w nieprawym łożu starszego Pana de Sainte-Colombe. Mimo że wiele wskazuje, iż wdowiec istotnie nie rozpacział latami po śmierci żony, tylko znalazł pocieszenie w ramionach rozlicznych kochanek.

Dumford jest przekonany, że zagadkę tożsamości kompozytora, którego spuściznę sygnujemy dziś nazwiskiem „Mr. de Sainte-Colombe le Fils”, da się z czasem rozwikłać. Historia Francji obfitowała w krwawe wojny i rewolucje: archiwa płonęły, rodziny się rozdzielały, ślady po przodkach urywały się bezpowrotnie. Większość bibliotek i zbiorów akt na obszarze Wielkiej Brytanii pozostała nietknięta. Niewykluczone, że znajdą się tam kiedyś bardziej szczegółowe informacje o pochodzeniu i życiowych przypadkach Sainte-Colombe'a, który może na imię miał Jean, może Henri Auger, a może jeszcze inaczej.

Zresztą – czy warto dociekać? Z pewnością znajdą się tacy, którzy wolą pielęgnować legendę mistrza-odludka i jego nieślubnego syna, rzuconego przez los na drugi brzeg kanału La Manche. Muzyka obydwu – mimo dzielących ich utwory różnic – wciąż jest kluczem do innego świata, wyrazem mijającego czasu, znakiem łączności z absolutem, ekspresją żalu, pożądania i namiętności. Czasem pustą igraszką, czasem najgłębszym doznaniem duchowym, czasem jednym i drugim. Tyleż pięknym, co niepowtarzalnym. Jak każda relacja ojca z synem, choćby ojcostwo miało okazać się tylko duchowe.

Dorota Kosińska



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 gambową *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.

ZYS
FI



Fot. Łukasz Rajchert



ROYAL BAROQUE ENSEMBLE

11 GRUDNIA
PIĄTEK

+

CENTRUM ŚW. JANA
UL. ŚWIĘTOJAŃSKA 50

+

GODZ. 21:00

CONCERTI

Lilianna Stawarz

kierownictwo artystyczne, klawesyn

ROYAL BAROQUE ENSEMBLE

Grzegorz Lalek (concertino),

Agata Habera,

Joanna Gręziak

skrzypce I

Alicja Sierpińska (concertino),

Kamila Guz,

Kornelia Korecka

skrzypce II

Karolina Habało

altówka

Kuba Kościukiewicz (concertino)

wiolonczela

Anna Bator

kontrabas

Henryk Kasperczak

chitarrone

Francesco Geminiani

1687–1762

Concerto VII d-moll H 138

Preludio

Corrente

Sarabanda

Giga

Concerto VIII E-moll H 139

Preludio

Giga

Adagio

Tempo di Gavotta

Concerto IX A-dur H 140

Preludio

Giga

Adagio

Tempo di Gavotta

Concerto X F-dur H 141

Preludio

Allemanda

Sarabanda

Gavotta

Giga

Concerto XI E-dur H 142

Preludio

Allegro

Adagio

Vivace

Gavotta

Concerto XII d-moll „Follia” H 143

** ze zbioru Concerti grossi composti del opera
quinta d'Arcangelo Corelli*

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 wokalnoinstrumentalnej 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 Brunzwicku, 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. Scarlattiego, Handla oraz realizowała basso continuo przy wykonaniach oper, m.in. Monteverdiego, Periiego, 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 wokalnoinstrumentalną 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”.

Fot. Mona Blank



ROYAL BAROQUE ENSEMBLE

Powstanie Royal Baroque Ensemble wiąże się ściśle z Festiwalem Oper Barokowych „Dramma per Musica”. Zespół rozpoczął swoją działalność w 2014 roku premierowym wykonaniem *Agrippiny* Handla w reżyserii Natalii Kozłowskiej w Teatrze Królewskim w warszawskich Łazienkach i od tego czasu jest gospodarzem tego festiwalu. Jako zespół specjalizujący się w muzyce dawnej, Royal Baroque Ensemble szczególnym zainteresowaniem darzy dzieła wokально-instrumentalne oraz sceniczne. Realizacje takich oper barokowych jak *Orlando* Handla, *Semiramide riconosciuta* Vinciego, *Farnace* Vivaldiego, program *Teatro alla Moda* złożony z arii Vivaldiego i ułożony na podstawie satyrycznego pamfletu Benedetta Marcella o tym samym tytule, koncerty „Muzyka XVIII wieku – all’italiana i alla polacca” czy choreo-opera *Sognando la morte* ugruntowały pozycję Royal Baroque Ensemble jako jednej z wiodących orkiestr barokowych

w Polsce. Zespół dokonał również pierwszego w Polsce wykonania *Alciny* Handla (reż. Jacek Tyski), które zaaranżowano w postindustrialnej przestrzeni budynku Małej Warszawy, mieszczącej dawniej Centrum Artystyczne Fabryka Trzciny. Z orkiestrą występują artyści związani ze sceną operową: Olga Pasiecznik, Anna Radziejewska, Kacper Szelążek, Artur Janda, Joanna Krasuska-Motulewicz, Joanna Lalek oraz Olga Siemieńczuk. W skład zespołu wchodzi doświadczeni muzycy, którzy są także członkami takich zespołów, jak *Musicae Antiquae Collegium Varsoviense*, *Arte dei Suonatori*, *Wrocławska Orkiestra Barokowa*. Dbając o autentyzm wykonywanych utworów, artyści grają na kopiach instrumentów z epoki. Orkiestra występuje najczęściej pod kierownictwem kameralistki-klawesynistki i założycielki Royal Baroque Ensemble Lilianny Stawarz. Okazjonalnie zespół prowadzi także włoski klawesynista i dyrygent Marco Vitale.



Fot. z archiwum zespołu



MAŁGORZATA FIEBIG

12 GRUDNIA
SOBOTA



KOŚCIÓŁ ŚW. KATARZYNY
UL. PROFESORSKA 3



GODZ. 12:00

RECITAL

Małgorzata Fiebig
carillon

Johann Heinrich Schmelzer

ca 1623–1680

Sonata prima*

opr. Arie Abbenes

Heinrich Schütz

1585–1672

Historia der Geburt Jesu Christi

‘Weihnachtshistorie’ SWV 435

opr. Arie Abbenes

Introduktion oder Eingang

Zu der Geburth Unseres Herren Jesu Christi

Recitatief – coupure

Es begab sich aber zu derselbigen Zeit

Intermedium I

De Engel zu den Hirten auf dem Felde

Recitatief

Und alsbald war da bei dem Engel

Intermedium II

Die Menge der Engel

Recitatief

Und da die Engel von ihnen gen Himmel fuhren

Intermedium III

Die Hirten auf dem Felde

Recitatief – coupure

Und sie kamen eilend

Intermedium IV

Die Weisen aus Morgenlande

Recitatief

Da das der König Herodes hörete

Intermedium V

Die Hohenpriester und Schriftgelehrten

Recitatief

Da berief Herodes die Weisen heimlich

Intermedium VI

Herodes

Recitatief

Als sie nun den König gehöret hatten

Intermedium VII

Der Engel zu Joseph

Recitatief – coupure

Und er stund auf und nahm das Kindlein

Intermedium VIII

Der Engel zu Joseph in Ägypten

Recitatief

Und er stund auf und nahm das Kindlein

Der Beschluss

Johann Heinrich Schmelzer

Sonata quarta*

opr. Arie Abbenes

* ze zbioru Sonatae unarum fidium seu a violino solo



Korzenie twórczości Heinricha Schütza (1585–1672), pierwszego kompozytora niemieckiego o międzynarodowej renomie i najważniejszego poprzednika Johanna Sebastiana Bacha w tym kręgu kulturowym, tkwią w muzyce niemieckiej i włoskiej wczesnego baroku. Na początku swojej kariery kompozytor spędził lata 1609–1613 studiując u Giovanniego Gabrielego w Wenecji, jednym z największych ośrodków muzycznych innowacji początku XVII wieku. W 1628 roku ponownie odwiedził to miasto, tym razem pobierając nauki u Claudia Monteverdiego, kompozytora madrygałów i oper – najważniejszego wówczas gatunku, rodzącego się wraz ze stylem barokowym w muzyce. Kilka lat przebywał również na dworze królewskim w Kopenhadze, pełniąc obowiązki kompozytora i organisty, gdzie spotkał Jana Pieterszooona Sweelincka, od którego nauczył się wiele w dziedzinie kompozycji i gry organowej.

Od włoskich mistrzów przyuczył się nowego stylu wczesnego baroku, w którym długie, płynne linie muzyki renesansowej zostały zastąpione bardziej deklamacyjnym stylem śpiewu, wzorowanym na prozodii tekstu mówionego, a partie instrumentalne wyraźnie różnicowano kolorystycznie i fakturalnie od fragmentów wokalnych i zestawiano z nimi w spektakularnych i kontrastowych układach. Zarzucono łacinę jako podstawowy język muzyki wokalne, a na samym początku XVII wieku wydawało się, że do

nowej muzyki przeznaczonej do śpiewu nadaje się tylko język włoski. Schütz był jednym z pierwszych kompozytorów europejskich, który pokazał, że wielka muzyka może być też pisana do innych języków narodowych.

Większość życia spędził w Dreźnie jako kapelmistrz orkiestry elektora saskiego. Jego zachowane dzieła to utwory napisane dla Kościoła luterkańskiego. Komponował muzykę bardzo nowoczesną jak na swoje czasy, a jego dzieła były bardzo indywidualne i niemieckie w stylu. Przykładem kompozycji w stylu weneckim było na przykład jego *Musikalische Exequien* (wyd. 1636), pierwsze requiem w języku niemieckim, na solistów i chór, w którym głos solowy i duety wokalne opracowane są w kwiecistym stylu koncertującym, podczas gdy fragmenty choralne są mocno osadzone w niemieckiej tradycji chorałowej. Ostatnia część requiem przeznaczona jest na chór podwójny, co przypomina o studiach Schütza u kompozytorów weneckich, szczególnie u twórcy polichoralności, Giovaniego Gabrielego. W utworze tym zarysowany jest silny zmysł dramaturgiczny Schütza, który później zostanie uwydatniony w twórczości Johanna Sebastiana Bacha. Najbardziej znane dziś utwory drezdeńskiego mistrza to wydane w trzech zbiorach *Symphoniae sacrae*, *Psalmen Davids*, *Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz* oraz trzy Pasje. Był też twórcą adaptacji opery Rinucciniego *Dafne* na język niemiecki, uznawanej za pierwszą niemiecką operę. Została ona wystawiona w Torgau w 1627 roku, a jej partytura nie zachowała się do naszych czasów.

Poza wczesną księgą madrygałów prawie nie znamy świeckiej muzyki Schütza, ani też utworów instrumentalnych, mimo że miał opinię jednego z najwybitniejszych organistów w Niemczech.

Historia der Geburt Jesu Christi (Historia narodzin Jezusa Chrystusa) została napisana przez Schütza na zamówienie elektora saskiego Johanna Georga II. Pełny tytuł kompozycji brzmiał *Historia der freuden- und gnadenreichen Geburt Gottes und Marien Sohnes Jesu Christi (Historia radosnych i błogosławionych narodzin Jezusa Chrystusa, syna Boga i Marii)*. Wykonana została po raz pierwszy w Dreźnie w 1660 roku podczas nabożeństwa bożonarodzeniowego, zastępując czytanie Ewangelii. Tekst jest zaczerpnięty z Ewangelii św. Łukasza oraz św. Mateusza z Biblii w niemieckim przekładzie Marcina Lutra. Utwór rozpoczyna choralny wstęp (*Introduktion*), a wieńczy choralne zakończenie (*Der Beschluss*), którego tekst jest niemieckim tłumaczeniem starej świątecznej sekwencji łacińskiej *Grates nunc omnes*. Zespół muzyczny elektora Johanna Georga II liczył około pięćdziesięciu muzyków: śpiewaków i instrumentalistów, a Schütz w pełni wykorzystał aparat wykonawczy, jaki miał do dyspozycji. Jego partytura wymaga co najmniej dwunastu śpiewaków i dużej orkiestry smyczkowej poszerzonej o flety proste, puzony, trąbki, fagot i organy. Kompozytor obficie wykorzystuje instrumentację do charakterystyki postaci.

Narratorem opowieści jest ewangelista, którego tenorowa partia napisana jest w stylu recytatywu włoskiego z prostym

akompaniamentem basso continuo. Z instrukcji kompozytora wynika, że śpiewakowi powinny towarzyszyć organy i violone, oraz że jego głos powinien być „dobry” i „jasny”, i nie powinien śpiewać według regularnego pulsu, ale według miary słów. Styl ten wywodzi się ze świata opery i był (jak wskazał Schütz we wstępie do późniejszego wydania dzieła) nowy w muzyce wydawanej na ziemiach niemieckojęzycznych.

Opowieść ewangelisty jest ilustrowana ośmioma fragmentami, nazwanymi przez kompozytora intermediami. Służą one dramatyzacji głównych scen opowieści. Bohaterami są tu: anioł zwiastujący dobrą nowinę pasterzom, zastępy aniołów wielbiące cud narodzin, pasterze podążający do miejsca żłóbka Chrystusa, odwiedzający go mędrcy ze wschodu, dyskutujący o nim kapłani i uczeni w piśmie, Herod zazdrosny o swoje królestwo oraz anioł, który objawił się Józefowi, by mu oznajmić, że może wraz ze świętą rodziną bezpiecznie wrócić do Izraela. Stanowią one kontrast dla śpiewu narratora, wykonywane są przez wyodrębnione zespoły, a ich opracowanie muzyczne to koncerty wokально-instrumentalne, różnorodne pod względem faktury i instrumentacji.

Schütz charakteryzuje muzycznie każdą z dramatycznych postaci występujących w intermediach. Dwudźwiękowa figura basowa, przedstawiająca według kompozytora ruch kołyski Jezusa, towarzyszy partii anioła w Intermedium I. Kiedy anioł pojawia się ponownie w Intermediach VII i VIII, tym razem zwracając się do

Józefa, motyw ten zostaje powtórzony, tworząc oprawę anielskich ostrzeżeń i rad. Tekst pochwalny śpiewany przez zastęp aniołów w Intermedium II oparty jest na melodii chorału *Ehre sei Gott in der Hohe*, wykorzystywanego w niemieckich muzycznych obchodach Bożego Narodzenia. Słowa pasterzy w Intermedium III wprowadza sinfonia z dwoma fletami. Arcykapłani, jak przystało na ich powagę, śpiewają w Intermedium V głosami basowymi, a towarzyszą im dostojne puzony. Herodowi w Intermedium VI towarzyszą dwie „królewskie” wysokie trąbki. Z kolei wstęp i zakończenie dzieła charakteryzują się prostą i deklamacyjną fakturą homofoniczną z czterema głosami chóralnymi, poruszającymi się prawie całkowicie razem. Wiele z tych rozwiązań fakturalnych i dramaturgicznych możemy usłyszeć w dziełach największych mistrzów późnego baroku, zarówno w oratorium *Mesjasz* George’a Friderica Handla, jak i *Oratorium bożonarodzeniowym* BWV 248 Johanna Sebastiana Bacha.

Kompozytor, już wtedy siedemdziesięcioletni, zdawał sobie sprawę z nowoczesnego języka muzycznego, jaki zastosował w swym dziele. Kiedy zdecydował się opublikować *Historia der Geburt Jesu Christi* w 1664 roku, nie wydał całego utworu, a tylko partię ewangelisty. W przedmowie do wydania zwrócił uwagę, że dzieło reprezentuje „nowy sposób komponowania, który, o ile

wiadomo, nigdy dotąd nie ukazał się drukiem w Niemczech”. Napisał, że nie publikuje intermediów, będących rozbudowanymi i skomplikowanymi koncertami wokalo-instrumentalnymi, bo są zbyt trudne i „poza książęcymi zespołami muzycznymi te jego wynalazki nie mają prawa osiągnąć zamierzonego efektu”. W porównaniu z rozmachem późnego baroku, a zwłaszcza z muzyką sakralną Bacha i Handla, *Historia der Geburt Jesu Christi* Schütza wydawać się może dziełem skromnym, powściągliwym, ale ma lekkość i wdzięk, których kompozytor nauczył się między innymi w Wenecji pół wieku wcześniej. Była utworem, który przyczynił się do rozpowszechnienia na gruncie muzyki niemieckiej barokowych technik kompozytorskich i wykonawczych rozwiniętych we Włoszech w I. poł. XVII wieku.

Dziś wieczorem usłyszymy *Weihnachtshistorie*, czyli *Historię bożonarodzeniową* Schütza w opracowaniu na carillon, brzmiającą z wieży kościoła św. Katarzyny, wykonaną na składającym się z pięćdziesięciu dzwonów instrumencie. Klamrę koncertu stanowić będą dwie sonaty Johanna Heinricha Schmelzera, pochodzące ze zbioru *Sonatae unarum fidium seu a violino solo* (1664), będącego pomnikiem twórczości skrzypcowej tamtych czasów.

Andrzej Sitarz



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 Stanach Zjednoczonych. Do jej repertuaru należą utwory oryginalne oraz carillonowe opracowania – począwszy od muzyki dawnej, po muzykę współczesną, a także muzykę popularną. Powierzane 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.

OR
FI



Fot. Lin Woldendorp





{oh!}
ORKIESTRA
HISTORYCZNA

12 GRUDNIA
SOBOTA



CENTRUM ŚW. JANA
UL. ŚWIĘTOJAŃSKA 50



GODZ. 20:00

CONCERTI

Martyna Pastuszka

kierownictwo artystyczne,
skrzypce

{oh!} ORKIESTRA HISTORYCZNA

Sulamita Ślubowska,

Dominika Małecka
skrzypce I

Adam Pastuszka,

Violetta Szopa-Tomczyk,
Marzena Biwo

skrzypce II

Dymitr Olszewski
altówka

Pavel Serbin
wolonczela

Michał Bąk
kontrabas

Jan Čižmář,

Hugo Miguel de Rodas
teorba

Anna Firlus
klawesyn, pozytyw

Arcangelo Corelli

1653–1713

Concerto I D-dur op. 6*

Largo – Allegro

Largo – Allegro

Largo

Allegro

Allegro

Concerto II F-dur op. 6*

Vivace – Allegro – Adagio – Vivace –

Allegro – Largo andante

Allegro

Grave – Andant Largo – Allegro

Concerto III c-moll op. 6*

Largo – Allegro

Grave

Vivace

Allegro

Concerto IV D-dur op. 6*

Adagio – Allegro

Adagio

Vivace

Allegro

Concerto V B-dur op. 6*

Adagio – Allegro – Adagio

Adagio

Allegro – Adagio

Largo – Allegro

Concerto VI F-dur op. 6*

Adagio

Allegro

Largo

Vivace

Allegro

* ze zbioru *Concerti grossi op. 6*

MARTYNA PASTUSZKA

Skrzypaczka, koncertmistrzyni i członkini wielu międzynarodowych zespołów muzyki dawnej. Absolwentka Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Choć odebrała tradycyjne wykształcenie w zakresie skrzypiec współczesnych, zainteresowana wykonawstwem historycznym rozpoczęła naukę gry na skrzypcach barokowych. Od 2012 roku jest dyrektorem artystycznym oraz liderem założonej wraz z Arturem Malke {oh!} Orkiestry Historycznej. Dynamiczny rozwój tego zespołu oraz wysoko oceniane przez krytyków i obserwatorów umiejętności kształtowania jego pracy pozwalają skupiać w nim wirtuozów-fascynatów. Rezultaty ich współpracy szybko wzbudziły zaufanie i poparcie największych polskich instytucji muzycznych oraz międzynarodowych festiwali. Obok prowadzenia własnego ansamblu Martyna Pastuszka zapraszana jest jako koncertmistrz również do innych grup, m.in. Le Parlement de Musique (2009–2013) czy Capella Cracoviensis (2010–2014). Jako kameralistka współpracuje z praskimi formacjami Collegium Marianum i Collegium 1704, paryskimi orkiestrami

Le Cercle de l'Harmonie i Le Concert de la Loge oraz z monachijską Hofkapelle München. Od 2001 roku współdziała z wiodącym polskim zespołem muzyki dawnej Arte dei Suonatori. Wśród muzyków, z którymi artystyczne spotkania stanowią dla niej źródło nieustającej inspiracji, wymienić można Rachel Podger, Giuliana Carmignolę, Andrew Parrotta, Julię Chauviną, Andreasa Staiera, Hidemi Suzukiego, Bartholda Kuijkę, Dana Laurina czy René Jacobsa. Po studiach w katowickiej Akademii Muzycznej współpraca z tymi właśnie artystami ukształtowała ją jako muzyka i skrzypaczkę. Koncertując we wspomnianych zespołach wzięła udział w nagraniu ponad 40 płyt i rejestracji m.in. dla Polskiego Radia, TVP, Radio France, Arte, Mezzo. Znakomita część albumów z udziałem artystki została wyróżniona w prasie muzycznej, a także przyjęta z uznaniem przez międzynarodową krytykę muzyczną. Skrzypaczka realizuje się również w działalności dydaktycznej. Prowadzi klasę skrzypiec barokowych w Akademii Muzycznej w Katowicach oraz naucza na rozmaitych kursach mistrzowskich.

MA
STU



{oh!} ORKIESTRA HISTORYCZNA

Dynamicznie i konsekwentnie rozwijający się zespół, który od momentu założenia w 2012 roku zdobywa pozycję jednej z najważniejszych orkiestr muzyki dawnej w Polsce. {oh!} Orkiestrę Historyczną tworzy grupa instrumentalistów – pasjonatów skupionych wokół wykonawstwa historycznego, którzy będąc miłośnikami muzyki dawnej są również silnie związani ze swoim regionem. Zespół jest pierwszą na Śląsku profesjonalną orkiestrą grającą na instrumentach historycznych, która stała się jednocześnie jego kulturalną wizytówką zarówno w Polsce, jak i za granicą. Orkiestra zadebiutowała na rynku fonograficznym płytą *Schreyfögel / Schaffrath / Visconti*, zawierającą koncerty skrzypcowe i klawesynowe ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Dreźnie (wyd. Dux, 2015). Rok później ukazał się nominowany do nagrody „Fryderyk” 2017 album z utworami o. Amanda Ivanschiza (*Jasnogórska Muzyka Dawna – Musica Claromontana*). Z kolei premiera trzy płytowego albumu z prawykonaniem opery Leonarda Vinciego *Gismonda, re di Polonia* została nominowana w 2020 roku do nagrody Koryfeusz Muzyki Polskiej w kategorii Wydarzenie

Roku „za znakomitą interpretację dzieła barokowego o licznych odniesieniach do historii Polski”. Album zyskał również uznanie zagranicznej krytyki muzycznej, zdobywając wyróżnienie „Preis der deutschen Schallplattenkritik”. {oh!} Orkiestra Historyczna ma na swoim koncie międzynarodowe realizacje premier scenicznych takich oper barokowych jak *Didone abbandonata* Sarriego czy *Arminio* Hassego. Drugie z tych dzieł zostało wykonane we współpracy z czeskimi artystami w Pradze, Ostrawie, Brnie, Valticach, a także w Gliwicach, Katowicach i Warszawie. Zespół regularnie występuje na polskich i zagranicznych festiwalach, m.in. Bayreuth Baroque, Chopin i jego Europa, Katowice Kultura Natura, czy na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Dawnej Improwizowanej All'improvviso w Gliwicach. Koncertują także w prestiżowych salach – Theater an der Wien czy Sali im. P. Czajkowskiego w Moskwie. Z orkiestrą występują znakomici zagraniczni soliści: Andreas Staier, Lars Ulrik Mortensen, Julien Chauvin, Marco Beasley czy Jean-Guihen Queyras. Koncertmistrzynią zespołu jest nominowana w 2019 roku do Paszportu „Polityki” skrzypaczka Martyna Pastuszka.





ORKIESTRA CZASÓW ZARAZY

13 GRUDNIA
NIEDZIELA



CENTRUM ŚW. JANA
UL. ŚWIĘTOJAŃSKA 50



GODZ. 18:00

POLNISCHE TÄNZE AUS DER HANDSCHRIFT ROSTOCK

Paweł Iwaszkiewicz

kierownictwo artystyczne,
dudy, fujarka, flet prosty

**ORKIESTRA
CZASÓW ZARAŻY**

Olena Yeremenko

skrzypce, nyckelharpa

Witold Broda

skrzypce ludowe

Tomasz Frycz

wiolonczela

Przemysław Bychawski

puzon

Mirosław Feldgebel

regał

Georg Philipp Telemann

1681–1767

Polnische Tänze aus der Handschrift Rostock

Danse Polonoise TWV 45:8

Danse Polonoise TWV 45:9

Danse Polonoise TWV 45:2

Danse Polonoise TWV 45:11

Danse Polonoise TWV 45:7

Danse Polonoise TWV 45:30

Danse Polonoise TWV 45:3

Danse Polonoise TWV 45:29

Danse Polonoise TWV 45:16

Danse Polonoise TWV 45:15

Danse Polonoise TWV 45:12

Danse Polonoise TWV 45:6

Danse Polonoise TWV 45:10

Danse Polonoise TWV 45:1

Danse Polonoise TWV 45:21

Danse Polonoise TWV 45:4

Danse Polonoise TWV 45:14

Danse Polonoise TWV 45:26

Danse Polonoise TWV 45:17

Danse Polonoise TWV 45:28

Danse Polonoise TWV 45:20

Danse Polonoise TWV 45:18

Danse Polonoise TWV 45:13 Marcia Funebre

Anonim, XVIII w.



Wiele jest powodów, by należeć do klubu entuzjastów Telemanna. To bezapelacyjny rekordzista i mistrz świata w kilku dyscyplinach. Rozpoznali to jego współcześni, ale i my możemy dodać coś jeszcze, dopisać nową pozycję do długiej listy znanych już zasług. W tej sprawie głos zabrali muzycy Orkiestry Czasów Zarazy. Program koncertu pokazuje nieznany polski trop – zapiski z podróży, zbierane z szacunkiem i troską etnografa, który utrwalił świat dawnej tradycji, ocalił „barbarzyńskie piękno”, nasze cenne dziedzictwo.

Złoto należy się Telemannowi już za imponujący rozmiarem dorobek, ilość kompozycji, a przy okazji rekordowe tempo, w jakim potrafił je tworzyć. W pakiecie nagroda dodatkowa za upór i błogosławione w skutkach nieposłuszeństwo. Człowiek uznany za jednego z najwybitniejszych niemieckich barokowych kompozytorów, trzeci na podium obok Bacha i Handla, był w zasadzie samoukiem. Matka zabroniła mu nauki muzyki, pozbawiła kontaktu z instrumentami, wybierając synowi pewniejszą przyszłość prawnika. Jednak jeszcze w gimnazjum został multiinstrumentalistą, a podczas studiów prawniczych komponował dla najważniejszych kościołów Lipska; założył też (dający publiczne koncerty) studencki zespół Collegium Musicum, objawiając się jako organizator i wizjoner. Nowoczesny, otwarty i ciekawy wszystkiego, co działo się w muzycznym świecie, potrafił

dotrzeć do szerokiej publiczności, oferując atrakcyjne kompozycje amatorom i profesjonalistom, mieszczanom i książętom. Muzyka religijna, świecka, wokalna, instrumentalna, opera... Kolejne złoto Telemann zdobywa za wszechstronność, bogactwo uprawianych gatunków i form oraz wielką w tym kreatywność. Z tym wiąże się następny jego wielki dar – muzycznego kosmopolity. Jak w kalejdoskopie zmieniają się style, którymi zongluje poliglota Telemann. Gdy we Francji toczono spory o prymat włoskiej lub francuskiej estetyki, niemieccy kompozytorzy uczyli się sztuki bycia muzycznymi kameleonami i Telemann był w tym po prostu najlepszy. Posiadał łatwość naśladowania, ale też słuchania, nasłuchiwanie. Mógł dzięki temu w muzycznych pigułkach portretować rozmaite narody, tworzyć ich dźwiękowe wizytówki.

Czas na polski wątek. Kiedy w 1729 roku Telemann opisywał przeżywaną właśnie fascynację estetyką włoską, wspomniął także o tym, czego zdążył zasmakować wcześniej. „Co napisałem w różnych muzycznych stylach jest rzeczą znaną. Najpierw była to muzyka polska, potem francuska, w rozmaitych formach muzyki kościelnej, kameralnej, operowej...”. Do Polski przyjechał w 1705 roku jako kapelmistrz księcia Erdmanna II, tajnego radcy i ministra króla polskiego i elektora saskiego Augusta II. W książęcych rezydencjach w Żarach i Pszczynie spędził kilka pracowitych lat, sporo też podróżował odwiedzając m.in. Kraków i Warszawę. Słuchał tego, co grały w pałacach dworskie zespoły oraz kapele w przydrożnych zajazdach. Słuchał i zapisywał. W autobiografii

wspominał po latach cudowne fantazyjne pomysły dudziarzy i skrzypków, improwizujących w przerwach pomiędzy tańcami: „Słuchając ich, uważny człowiek w osiem dni mógłby zaopatrzyć się w zapas pomysłów na całe życie”. Telemann z tego skorzystał, sięgał po nie tworząc słynne „polskie koncerty”, kompozycje w stylu *à la Polonoise*, ubierając owe motywy – jak rzecz określił – we włoskie allegria i adagia. Polskie rytmy i taneczne melodie pojawiają się tu w opakowaniu modnych instrumentalnych form, których oczekiwała dworska i mieszczańska publiczność. Ta właśnie „polska strona” Telemanna jest dzisiaj powszechnie znana, a jak do niedawna sądziliśmy – nic więcej nie przetrwało. Dzięki Orkiestrze Czasów Zarazy poznaliśmy drugą, brakującą stronę medalu, odtworzoną z pietyzmem w programie *Polska Telemanna*.

Punktem wyjścia ich pionierskiej pracy rekonstrukcyjnej był rękopis odkryty w 1987 roku w Bibliotece Uniwersyteckiej w Rostocku. To były właśnie brakujące oryginalne zapiski Telemanna, kartki z jego polskich podróży. Manuskrypt, należący swego czasu prawdopodobnie do jednej z dworskich orkiestr niemieckich, sporządzony został w formie dwóch ksiąg głosowych – pierwsza (przeznaczona na skrzypce) zawiera melodie, druga linię basową fagotu. W obszernym zbiorze, obok rozmaitych utworów tanecznych, znajduje się także licząca ponad trzydzieści pozycji kolekcja tańców polskich podpisanych nazwiskiem Telemanna – „Danse Polonnie de Tellemann”. Wszystkie nazwane w identyczny sposób – *Danse polonoise*, zostały włączone do katalogu dzieł

kompozytora, nie wzbudziły jednak zainteresowania wykonawców. Nie jest to bowiem znana, oswojona konwencja, czyli owe „tematy polskie ubrane we włoskie szaty”, lecz zapis użytkowej muzyki tanecznej, wymagający dopowiedzenia. Telemann czasem ubarwia nieco zasłyszane motywy, wprowadzając swoje pomysły harmoniczne, dopisując ornamenty, w wielu przypadkach postępuje jednak jak rasowy etnograf, notując dokładnie to, co usłyszał. Zostawił nam więc profesjonalny zapis tradycyjnej muzyki polskiej i szansę, by zrekonstruować brzmienie „Polski Telemanna”.

Z pozoru skromny, nieatrakcyjny materiał muzyczny stanowi prawdziwe wyzwanie. Trzeba wnikliwości, wiedzy, inwencji, by krótkie, czasem kilkutaktowe motywy ożyły, odzyskując swój charakter i brzmienie. Wiele wskazówek pomagających w tej pracy pozostawił sam kompozytor. W jednej z autobiografii opisał skład polskiej kapeli, wymienił grające w niej instrumenty: regał, puzon, specyficznym trzymane i strojone skrzypce oraz dudy. Orkiestra Czasów Zarazy odtworzyła ten historyczny skład i uzyskany efekt brzmieniowy okazał się zaskoczeniem. Jest to bowiem wrażenie dźwiękowe, jakie spotykamy słuchając dzisiejszych muzyków tradycyjnych, skądinąd kontynuatorów tych fascynujących kiedyś Telemanna wykonawców. Kolejnym poziomem proponowanej rekonstrukcji jest odtworzenie sytuacji spotkania dwóch światów – muzyków tradycyjnych i profesjonalnych, których drogi w polskich zajazdach wielokrotnie się przecinały. Dzisiaj środowiska te rzadko łączą siły, pozornie odległe pozostają w poczuciu

odrębności. Paweł Iwaszkiewicz i Maciej Kaziński, profesjonalnie wykształceni muzycy, współpracujący przez lata z wykonawcami tradycyjnymi, odwołali się do tych doświadczeń, zaprosili do pracy nad programem tych właśnie muzyków. Pozwoliło to dotrzeć do wielu sensów muzycznych, których odkrycie nie byłoby inaczej możliwe. Fundamentalne dla odtworzenia brakujących głosów oraz samego charakteru opracowywanego repertuaru było właśnie doświadczenie, które wnieśli skrzypkowie przygrywający na co dzień do tańca, znający doskonale nawyki tancerzy, jak też rytmy mazurów, kujawiaków, polonezów, oberków... Ich improwizacyjny styl gry jest jedną z najważniejszych przypraw tej muzycznej kuchni.

„Polska Telemanna” to także smutny obraz kraju pogrążonego w wyniszczającej, wieloletniej wojnie, stała obecność obcych wojsk, nieustanne konfederacje, kryzys monarchii i powracające epidemie. To zmierzch Wielkiej Rzeczypospolitej, która, jakby na przekór rzeczywistości, muzycznie wciąż dobrze się trzyma. Radosny, optymistyczny nastrój zanotowanego przez Telemanna repertuaru przeczy tym okolicznościom. Katastrofę zapowiada ostatni utwór programu – *Marcia Funebre*. Do opracowania melodii pochodzącej z innego utworu Telemanna (nie należącego do kolekcji rostockiej), Paweł Iwaszkiewicz włączył pieśń *Dobry Jezu a nasz Panie, daj*

nam wieczne spoczywanie – memento, które jest zarazem proroczą puentą. Na razie jednak bal jeszcze trwa.

Przenosimy się zatem w przeszłość, wchodzimy do rozgrzanej zabawą przydrożnej karczmy początku XVIII wieku. Do tańca przygrywa nam rozochociona kapela wiejskich muzykantów, do której dołączają także zawodowi muzycy z pobliskiego dworu. Rzewnie zawodzą skrzypce, słuchaczy wprawiają w trans niekończące się improwizacje. Telemann w krótkim panegiryku uwiecznił charakter tej muzyki, dając wykonawcom jeszcze jedną cenną wskazówkę:

To, co raduje serce, wychwalać przystoi;
słyszac polską nutę w miejscu nikt nie ustoi;
o takie stwierdzenie tu się więc pokuszę:
muzyka polska – nie z drewna – ma duszę!

Tłum. Maciej Kaziński

Magdalena Łoś-Komarnicka
Program 2 Polskiego Radia



PAWEŁ IWASZKIEWICZ

Muzyk i multiinstrumentalista specjalizujący się w grze na dawnych instrumentach dętych. Grę na flecie prostym i poprzecznym studiował u Michaela Melzera w Jerozolimie oraz doskonalił podczas kursów mistrzowskich u Ricarda Kanji i Roberta Ehrlicha. Oprócz fletów wykonuje również na szałamai, dudach i dulcianie. Interpretuje repertuar tradycyjny oraz muzykę czasów od średniowiecza po współczesność. Współpracował z wieloma zespołami muzyki dawnej (m.in. Ars Cantus, Klub Świętego Ludwika, Ars Nova, Morgaine, Brevis Consort, Camerata Cracovia) oraz muzyki etnicznej (Kapela Brodów, Projekt Arboretum, Open Folk), z którymi nagrał ponad 30 płyt.

Występował także z zespołami Warszawskiej Opery Kameralnej i Filharmonii Narodowej. Jest założycielem i liderem Orkiestry Czasów Zarazy, zespołów Dancerye, Open Folk, Yelodyryn oraz współzałożycielem kwartetu renesansowych fletów poprzecznych Epithalamion. Muzyk polsko-skandynawskiego projektu Polska – Paths of Dance, ilustrującego wspólne korzenie polskiej i szwedzkiej muzyki tradycyjnej. Koncertował w krajach Europy, a także w Stanach Zjednoczonych, Japonii i na Tajwanie. Prowadzi kursy mistrzowskie w dziedzinie gry na flecie prostym oraz średniowiecznych instrumentach stroikowych. Jest również autorem muzyki do spektakli teatralnych.

PA KIE



Fot. Krzysztof Danilewski

ORKIESTRA CZASÓW ZARAZY

Zespół założony w 2010 roku z inicjatywy Pawła Iwaszkiewicza, muzyka specjalizującego się w repertuarze muzyki dawnej i etnicznej. Zajmuje się poszukiwaniem i wykonywaniem utworów w stylu polskim pochodzących z 2 poł. XVII i 1 poł. XVIII wieku. Nazwa formacji nawiązuje do tragicznego czasu początku XVIII wieku w Rzeczypospolitej, kiedy to polska kultura muzyczna rozwijała się wówczas na tle wojen i epidemii. Orkiestra Czasów Zarazy została powołana do życia jako próba rekonstrukcji polskiej muzyki z zapisków Georga Philippa Telemanna. Niemieckiego kompozytora łączyły z Polską bliskie relacje. Podczas podróży po kraju zanotował swoje spostrzeżenia dotyczące tańców polskich oraz wykonywania muzyki w karczmach i na dworze. W 1987 roku odnaleziono rękopis Telemanna, zawierający notatki muzyczne z lat 1717–1722. Opracowania jego szkiców oraz tańce utrzymane w stylu polskim stały się podstawą dla debiutanckiej płyty zespołu *Telemann's*

Poland, wydanej w 2017 roku. Orkiestra bazuje na kompozycjach zachowanych w zbiorach polskich, niemieckich, szwedzkich i węgierskich. Niektóre z wykorzystywanych przez zespół kolekcji uważane były do tej pory za zaginione lub zdekompletowane. W 2018 roku wyszła druga płyta zespołu zatytułowana *Stil Polonaise*. Czerpie ona z bogatego zbioru XVIII-wiecznej tanecznej muzyki krajów niemieckojęzycznych J.H. Dahlhofa. Kompozycje zostały zachowane w zbiorze Nilsa Denckera, badacza archiwów krajów bałtyckich w latach 30. XX wieku. Kopie wykonane przez szwedzkiego muzykologa stały się historycznym przekazem utworów w stylu polskim, których część wykonywana była na zapomnianych instrumentach jak kozioł polski czy kozioł wielki. Obie płyty zostały wydane nakładem wytwórni Ayros. Zespół koncertuje w kraju i za granicą. Podczas koncertów wykonanie utworów okraszone jest improwizacjami oddającymi ducha dawnych czasów.





{oh!}
ORKIESTRA
HISTORYCZNA

13 GRUDNIA
NIEDZIELA

+

CENTRUM ŚW. JANA
UL. ŚWIĘTOJAŃSKA 50

+

GODZ. 20:00

CONCERTI

Martyna Pastuszka

kierownictwo artystyczne,
skrzypce

{oh!} ORKIESTRA HISTORYCZNA

Sulamita Ślubowska,

Dominika Małecka

skrzypce I

Adam Pastuszka,

Violetta Szopa-Tomczyk,

Marzena Biwo

skrzypce II

Dymitr Olszewski

altówka

Pavel Serbin

wiolonczela

Michał Bąk

kontrabas

Jan Čižmář,

Hugo Miguel de Rodas

teorba

Anna Firlus

klawesyn, pozytyw

Arcangelo Corelli

1653–1713

Concerto VII D-dur op. 6*

Vivace – Allegro – Adagio

Allegro

Andante largo

Allegro

Vivace

Concerto VIII g-moll op. 6

'Fatto per la notte di natale'*

Vivace – Grave

Allegro

Adagio – Allegro – Adagio

Vivace

Allegro – Largo

Concerto IX F-dur op. 6*

Preludio. Largo

Allemanda. Allegro

Corrente. Vivace

Gavotta. Allegro

Adagio

Minuetto. Vivace

Concerto X C-dur op. 6*

Preludio. Andante largo

Allemanda. Allegro

Adagio

Corrente. Vivace

Allegro

Minuetto. Vivace

Concerto XI B-dur op. 6*

Preludio. Andante largo

Allemanda. Allegro

Adagio

Andante largo

Sarabanda. Largo

Giga. Vivace

Concerto XII F-dur op. 6*

Preludio. Adagio

Allegro

Adagio

Sarabanda. Vivace

Giga. Allegro

* ze zbioru *Concerti grossi* op. 6

MARTYNA PASTUSZKA

Skrzypaczka, koncertmistrzyni i członkini wielu międzynarodowych zespołów muzyki dawnej. Absolwentka Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Choć odebrała tradycyjne wykształcenie w zakresie skrzypiec współczesnych, zainteresowana wykonawstwem historycznym rozpoczęła naukę gry na skrzypcach barokowych. Od 2012 roku jest dyrektorem artystycznym oraz liderem założonej wraz z Arturem Malke {oh!} Orkiestry Historycznej. Dynamiczny rozwój tego zespołu oraz wysoko oceniane przez krytyków i obserwatorów umiejętności kształtowania jego pracy pozwalają skupiać w nim wirtuozów-fascynatów. Rezultaty ich współpracy szybko wzbudziły zaufanie i poparcie największych polskich instytucji muzycznych oraz międzynarodowych festiwali. Obok prowadzenia własnego ansamblu Martyna Pastuszka zapraszana jest jako koncertmistrz również do innych grup, m.in. Le Parlement de Musique (2009–2013) czy Capella Cracoviensis (2010–2014). Jako kameralistka współpracuje z praskimi formacjami Collegium Marianum i Collegium 1704, paryskimi orkiestrami

Le Cercle de l'Harmonie i Le Concert de la Loge oraz z monachijską Hofkapelle München. Od 2001 roku współdziała z wiodącym polskim zespołem muzyki dawnej Arte dei Suonatori. Wśród muzyków, z którymi artystyczne spotkania stanowią dla niej źródło nieustającej inspiracji, wymienić można Rachel Podger, Giuliana Carmignolę, Andrew Parrotta, Julię Chauviną, Andreasa Staiera, Hidemi Suzukiego, Bartholda Kuijkę, Dana Laurina czy René Jacobsa. Po studiach w katowickiej Akademii Muzycznej współpraca z tymi właśnie artystami ukształtowała ją jako muzyka i skrzypaczkę. Koncertując we wspomnianych zespołach wzięła udział w nagraniu ponad 40 płyt i rejestracji m.in. dla Polskiego Radia, TVP, Radio France, Arte, Mezzo. Znakomita część albumów z udziałem artystki została wyróżniona w prasie muzycznej, a także przyjęta z uznaniem przez międzynarodową krytykę muzyczną. Skrzypaczka realizuje się również w działalności dydaktycznej. Prowadzi klasę skrzypiec barokowych w Akademii Muzycznej w Katowicach oraz naucza na rozmaitych kursach mistrzowskich.

MA
STU



{oh!} ORKIESTRA HISTORYCZNA

Dynamicznie i konsekwentnie rozwijający się zespół, który od momentu założenia w 2012 roku zdobywa pozycję jednej z najważniejszych orkiestr muzyki dawnej w Polsce. {oh!} Orkiestrę Historyczną tworzy grupa instrumentalistów – pasjonatów skupionych wokół wykonawstwa historycznego, którzy będąc miłośnikami muzyki dawnej są również silnie związani ze swoim regionem. Zespół jest pierwszą na Śląsku profesjonalną orkiestrą grającą na instrumentach historycznych, która stała się jednocześnie jego kulturalną wizytówką zarówno w Polsce, jak i za granicą. Orkiestra zadebiutowała na rynku fonograficznym płytą *Schreyfögel / Schaffrath / Visconti*, zawierającą koncerty skrzypcowe i klawesynowe ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Dreźnie (wyd. Dux, 2015). Rok później ukazał się nominowany do nagrody „Fryderyk” 2017 album z utworami o. Amanda Ivanschiza (*Jasnogórska Muzyka Dawna – Musica Claromontana*). Z kolei premiera trzy płytowego albumu z prawykonaniem opery Leonarda Vinciego *Gismonda, re di Polonia* została nominowana w 2020 roku do nagrody Koryfeusz Muzyki Polskiej w kategorii Wydarzenie

Roku „za znakomitą interpretację dzieła barokowego o licznych odniesieniach do historii Polski”. Album zyskał również uznanie zagranicznej krytyki muzycznej, zdobywając wyróżnienie „Preis der deutschen Schallplattenkritik”. {oh!} Orkiestra Historyczna ma na swoim koncie międzynarodowe realizacje premier scenicznych takich oper barokowych jak *Didone abbandonata* Sarriego czy *Arminio* Hassego. Drugie z tych dzieł zostało wykonane we współpracy z czeskimi artystami w Pradze, Ostrawie, Brnie, Valticach, a także w Gliwicach, Katowicach i Warszawie. Zespół regularnie występuje na polskich i zagranicznych festiwalach, m.in. Bayreuth Baroque, Chopin i jego Europa, Katowice Kultura Natura, czy na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Dawnej Improwizowanej All’improvviso w Gliwicach. Koncertują także w prestiżowych salach – Theater an der Wien czy Sali im. P. Czajkowskiego w Moskwie. Z orkiestrą występują znakomici zagraniczni soliści: Andreas Staier, Lars Ulrik Mortensen, Julien Chauvin, Marco Beasley czy Jean-Guihen Queyras. Koncertmistrzynią zespołu jest nominowana w 2019 roku do Paszportu „Polityki” skrzypaczka Martyna Pastuszka.









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 2 poł. 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.

KOŚCIÓŁ ŚW. KATARZYZNY

Jest najstarszym kościołem parafialnym Starego Miasta. Ufundowany przez księżęta 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.





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.



+
ah
2 0 2 0





organizatorzy

ā415

FUNDACJA



event-factory

współorganizator



dwójka

POLSKIE RADIO

mecenasi



Dofinansowano
ze środków
Miasta Gdańska



Festiwal dofinansowano ze środków
Ministra Kultury, Dziedzictwa
Narodowego i Sportu w ramach
programu „Muzyka”, realizowanego
przez Instytut Muzyki i Tańca.



GIWK



GDAŃSKI
SZLAK
WODOCIĄGOWY



FILIP BERKOWICZ

Muzykolog, manager, promotor, producent. Dyrektor artystyczny cenionych przez światową krytykę festiwali muzycznych, m.in.: Actus Humanus, Auksodrone, Misteria Paschalia (2004–2016), Sacrum Profanum (2004–2015) i Opera Rara (2009–2016). Każdy z firmowanych jego nazwiskiem festiwali ma wyraźnie określony profil. Kreowane przez niego projekty trzykrotnie były nagradzane Koryfeuszem Muzyki Polskiej w kategorii „Wydarzenie roku” (2012, 2019, 2020). Producent albumów polskich muzyków dla prestiżowych wytwórni Nonesuch i Decca. Kurator spektakularnych wydarzeń muzycznych (m.in. Penderecki // Aphex Twin, Penderecki // Greenwood, *III Symfonia* Henryka Mikołaja Góreckiego z udziałem Beth Gibbons z zespołu Portishead) prezentowanych w Polsce (m.in. Europejski Kongres Kultury, Open'er Festival) i za granicą (m.in. w Londynie i Nowym Jorku). W 2018 roku, na zlecenie Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, przygotował niezwykle projekt w ramach „100 na 100. Muzyczne dekady wolności” – 22 koncerty muzyki polskiej XX i XXI wieku, które 11 listopada 2018 roku zabrzmiały w 11 miastach w Polsce i 11 miastach na świecie. Ukończył z wyróżnieniem studia w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie obecnie prowadzi zajęcia „Zarządzanie projektami muzycznymi”. W 2019 roku ukończył Business Coaching Diploma w PricewaterhouseCoopers (egzamin ACSTH). W 2020 roku ukończył studia podyplomowe z zakresu psychologii przywództwa na Uniwersytecie SWPS. W latach 2002–2004 pracował w Polskim Wydawnictwie Muzycznym i oficynie wydawniczej Musica Iagellonica. Następnie w latach 2004–2007 związany był z Krakowskim Biurem Festiwalowym oraz 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. Był wielokrotnie nominowany do prestiżowych nagród, m.in. „MocArty” RMF Classic w kategorii „Człowiek Roku 2011”, „Gwarancje Kultury TVP” i „Niptel”. Od 2011 roku regularnie klasyfikowany przez tygodnik „Polityka” wśród 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

Redakcja:
Maciej Kopiński

Projekt graficzny / skład:
grupa tomami / tomami.pl

Współpraca redakcyjna / korekta:
Daria Szwed

Produkcja:
Lucjan Towpik

Zdjęcia Gdańska:
Paweł Stelmach

Web service:
Bartłomiej Hałat

Videostreaming:
Rafał Ryskala, Sebastian Gurbiel, Marek Zgłobica

Studio filmowe:
Łukasz Herod, Miłosz Urbanik

Organizator / wydawca:
Fundacja a415
ul. Długi Targ 28/29
80-830 Gdańsk
www.a415.pl

event-factory
ul. Pękwicka 77
31-262 Kraków
www.event-factory.pl

www.actushumanus.com

partnerzy



ticketmaster®



patroni medialni



Radio Gdańsk



*cojestypane*²⁴



⁺ah
2 0 2 0