

ACTUS HUMANUS 2021 ACT

ACTUS HUMANUS 2021

ACTUS HUMANUS 2021 ACTUS

ACTUS HUMANUS 2021 ACTUS HUMAN

ACTUS HUMANUS 2021 ACTUS H

ACTUS HUMANUS 2021 ACTUS HUMANUS

ACTUS HUMANUS 2021 ACTUS HUMA

2021 ACTUS HUMANUS 2021 ACTUS HUM

HUMANUS 2021 ACTUS HUMANUS 2021

2021 ACTUS HUMANUS 2021 ACTUS HUMA

HUMANUS 2021 ACTUS HUMANUS 2021

HUMANUS 2021 ACTUS HUMANUS 2021 AC

2021 **ACTUS HUMANUS** 2021 ACT

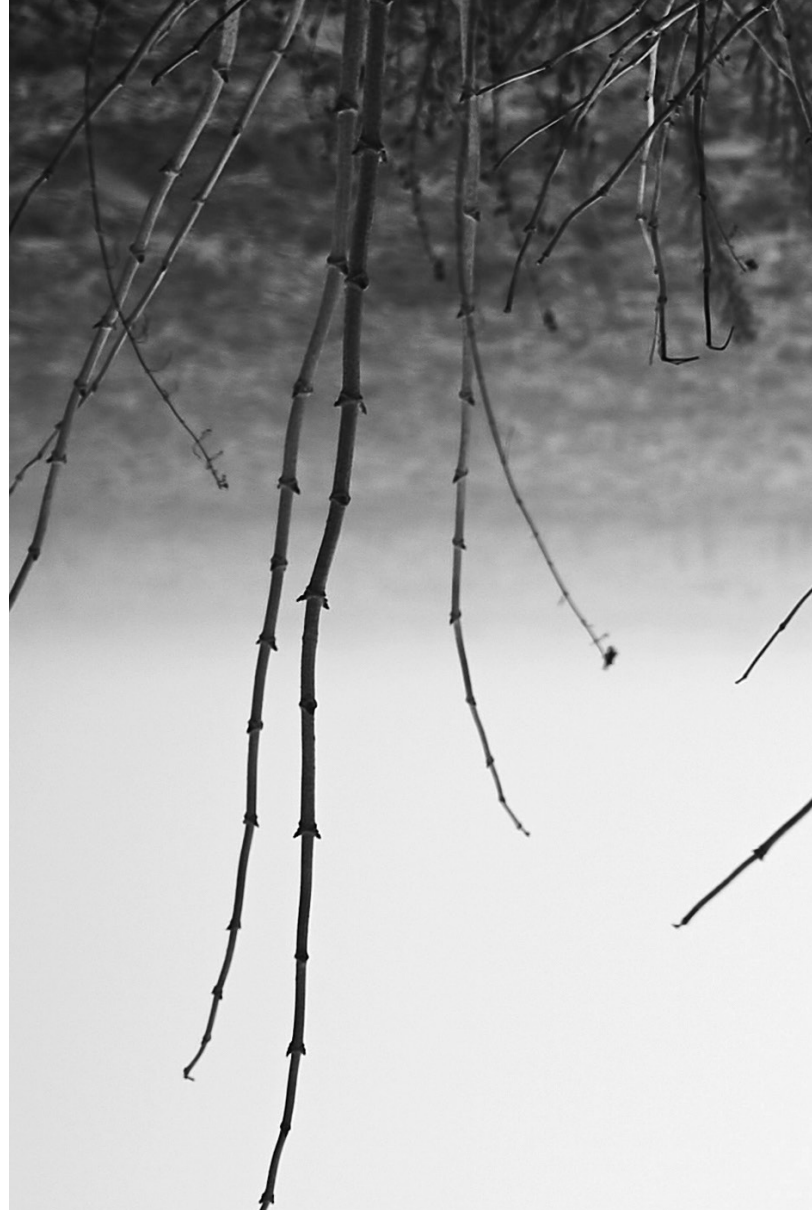
ACTUS HUMANUS 2021 ACTUS HUMANUS

HUMANUS 2021 ACTUS HUMANUS 2021 AC

2021 ACTUS HUMANUS 2021 ACTUS HUMA

US HUMANUS 2021 ACTUS HUMANUS
ACTUS HUMANUS 2021 ACTUS HUMA
HUMANUS 2021 ACTUS HUMANUS 20
US 2021 ACTUS HUMANUS 2021 ACTU
UMANUS 2021 ACTUS HUMANUS 202
2021 ACTUS HUMANUS 2021 ACTUS I
NUS 2021 ACTUS HUMANUS 2021 ACT
ANUS 2021 ACTUS HUMANUS 2021 A
ACTUS HUMANUS 2021 ACTUS HUM
NUS 2021 ACTUS HUMANUS 2021 ACT
ACTUS HUMANUS 2021 ACTUS HUM
TUS HUMANUS 2021 ACTUS HUMAN
US HUMANUS 2021 ACTUS HUMANU
2021 ACTUS HUMANUS 2021 ACTUS H
TUS HUMANUS 2021 ACTUS HUMAN
NUS 2021 ACTUS HUMANUS 2021 ACT

ACTUS HUMANUS 2021





Szanowni Państwo
Melomanki i Melomani

Nikommu, kto z przejęciem czeka na każdą kolejną edycję festiwalu Actus Humanus, nie muszę przypominać smutnego pandemicznego roku, gdy nie mogliśmy spotkać się osobiście. W grudniu zawsze bliżej nam do podsumowań i zadumy. Kończący się rok obfitował w ważne decyzje i działania na polu gdańskiej kultury. Dla wielbicielek i wielbicieli Actus Humanus, chyba najbliższa sercu była informacja o wpisaniu tradycji gdańskich carillonów na Krajową Listę Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego. Przed nami długa prosta w boju o tytuł UNESCO. Czy zgodzicie się ze mną, że carillony wpisane są w kod genetyczny naszego miasta? Słysząc to podczas codziennych spacerów po Głównym i Starym Mieście, ale również przy okazji takich wydarzeń jak Actus Humanus, kiedy Monika Kaźmierczak, nasza fantastyczna miejska carillonistka, występuje w towarzystwie najlepszych na świecie wykonawców muzyki dawnej.

Otwierając program tegorocznej grudniowej edycji Actus Humanus byłam pod prawdziwym wrażeniem. Lista nazwisk wykonawców polskich i zagranicznych, instrumentalistów, śpiewaków i zespołów jest doprawdy imponująca. W Gdańsku ponownie zjawi się czołówka najwybitniejszych specjalistów wykonawstwa historycznego. Mam nadzieję, że dzięki nim i dzięki muzyce, którą nam zaprezentują, ruszymy w podróż, która przyniesie ukojenie. Już na świąteczny czas życzę Państwu, Melomankom i Melomanom, Waszym rodzinom i przyjaciółom – pokoju, nadziei na lepsze jutro i wiary, że dobre słowo niesie ze sobą prawdziwą moc.

Aleksandra Dulciewicz
Prezydent Gdańska



Fot. Renata Dąbrowska









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 był producentem wykonawczym koncertów Penderecki // Aphex Twin oraz Penderecki // Greenwood. Pokłosie tego projektu stanowiła 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 był także producentem wykonawczym festiwalu Goodfest oraz Krakowskich Reminiscencji Teatralnych. Twórcy marki event-factory mają 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











ANDREAS STAIER

3 GRUDNIA
PIĄTEK

+

DWÓR ARTUSA
UL. DŁUGI TARG 43-44

+

GODZ. 17:30

...POUR PASSER LA MÉLANCOLIE

Andreas Staier
klawesyn

Johann Jacob Froberger
1616–1667

Suite XXX a-moll
Plainte faite à Londres pour passer
la Mélancholie a quelle se joue
lentement et à discretion
Courante
Sarabande
Gigue

Jean-Henri d'Anglebert
1629–1691

Fugue grave pour l'Orgue d-moll¹

Johann Caspar Ferdinand Fischer
1656–1746

Suite d-moll 'Uranie'²
Toccata
Passacaglia

Louis Couperin
ca 1626–1661

Suite F-dur³
Prélude
Allemande grave
Courante
Sarabande
Chaconne
Tombeau de Mr. de Blancrocher

Jean-Henri d'Anglebert

Prélude d-moll¹
Tombeau de Mr. de Chambonnières. Fort lentement¹
Chaconne Rondeau D-dur¹

Johann Caspar Ferdinand Fischer

Ricercar pro Tempore Quadragesimae super Initium
Cantilenae: Da Jesus an dem Creutze stund⁴

Louis-Nicolas Clérambault
1676–1749

Suite c-moll⁵
Prélude. Fort tendrement
Allemande. Lentement
Courante
Sarabande. Grave
Gigue. Vite

Georg Muffat
1653–1704

Passacaglia g-moll⁶

¹ Ze zbioru *Pièces de clavecin. Livre premier*

² Ze zbioru *Musikalischer Parnassus*

³ Ze zbioru *Pièces de clavecin du manuscrit Bauyn*

⁴ Ze zbioru *Ariadne Musica*

⁵ Ze zbioru *Premier livre de pièces de clavecin*

⁶ Ze zbioru *Apparatus Musico-Organisticus*



„Dlaczego wszyscy wybitni filozofowie, mężowie stanu, poeci i artyści byli melancholikami?” – pyta za Arystotelesem Andreas Staier, jeden z najwybitniejszych klawesynistów i pianistów naszych czasów. Typologia czterech temperamentów – cholerycznego, sangwinicznego, flegmatycznego i melancholijnego – stworzona przez Hipokratesa, łączyła melancholię z jesienią (również w sensie przenośnym, jesieni życia), zmierzchem, chłodem, żywiołem ziemi, ale także z geometrią, wyjątkowymi zdolnościami umysłowymi i głębią refleksji. Dzieci Saturna są aniołami i geniuszami jednocześnie, jak tajemnicza kobieta ze skrzydłami na słynnej rycinie Albrechta Dürera. Melancholicy, jak nikt inny, odczuwają kruchość ludzkiego życia i godzą się z nieuchronnością przemijania, niczym patrzący przed siebie pustym wzrokiem młodzieniec z obrazu Giorgionego, którego reprodukcja znalazła się na płycie Andreasa Staiera. „Czarna żółć”, wraz z innymi temperamentami, zdomowała się w kulturze europejskiej, a szczególnie modna stała się w baroku – epoce, która lubiła eksplorować najsłynniejsze uczucia i emocje.

Sztuka dźwięków szczególnie nadawała się do tego, by oddawać uczucia związane ze stanem melancholii. Sposoby wyrażania w muzyce żalu, smutku, cierpienia, zgorzknienia, samotności były dokładnie skodyfikowane w tzw. teorii afektów. To słynna „mowa dźwięków”, muzyczna retoryka, czyli takie następstwa

i układy dźwięków, które miały za zadanie nie tylko ukazać dane uczucia, lecz także wywołać je w słuchaczu. W stuleciach XVII i XVIII była szczególnie ważna zarówno w muzyce wokalne, jak i instrumentalnej, w tym we francuskiej sztuce klawesynowej.

Klawesyniści francuscy przejęli od lutnistów stylizowane tańce, wyrafinowaną ornamentykę, swobodne traktowanie zasad polifonii, elegancję i finezję. Jednym z pierwszych mistrzów był Louis Couperin, stryj wielkiego François, najwybitniejszy klawesynista francuski XVII wieku. Jego suity zawierają najczęściej niemenuzowane preludia, będące swego rodzaju swobodnymi szkicami, oraz mocno kontrastujące stylizowane tańce o wyrazistej rytmice. Jeszcze intensywniejsza emocjonalnie wydaje się muzyka klawesynowa wielkiego wirtuoza i samotnika Johanna Jacoba Frobergera. Swoje suity otwierał zwykle allemandami, które z tańców przeradzają się w wielkie poematy dźwiękowe. Muzyka Frobergera niezwykle sugestywnie, przy pomocy zaskakujących technik kompozytorskich, eksploruje najgłębsze pokłady uczuć, komentowanych niejednokrotnie poetyckimi tytułami (*Skarga, uczyniona w Londynie, aby przetrwać melancholię*).

Tradycję wielkich poprzedników rozwijali twórcy następnych pokoleń: Jean-Henri d'Anglebert i Louis-Nicolas Clérambault, nawiązujący w swojej twórczości do muzyki teatralnej Lully'ego. Ale naznaczona melancholią sztuka klawesynowa rozwijała się także w krajach niemieckich. Johann Caspar Ferdinand Fischer,

kapelmistrz dworu elektorskiego w Rastatt, dokonał ciekawej syntezy elementów francuskich i niemieckich. Swoje suity poszerzył o nowe tańce, jakże różne od francuskiej elegancji i finezji.

Osobnym „gatunkiem” twórczości klawesynistów są muzyczne nagrobki. *Tombeau de Mr. de Blancrocher* Couperina to utrzymane w rytmie pawany epitafium dla przyjaciela i słynnego lutnisty, studium bólu i tęsknoty. Z kolei niezwykle retoryczne *Tombeau d'Angleberta*, napisane dla uczczenia pamięci mistrza Chambonnières, przypomina żałobną orację. W mrocznej i refleksyjnej epoce baroku szczególne znaczenie zyskały również stylizacje tańców opartych na basie ostinatowym – mowa o *chaconne* i *passacaglii* (także hiszpańskiej *folii* i angielskim *groundzie*). Stały schemat melodyczny i często towarzyszący mu schemat harmoniczny, na tle którego rozwijane są kunsztowne, improwizowane wariacje, symbolizują powiązanie tego, co zmienne, z tym, co trwałe. Ta muzyka wciąż biegnie do przodu, ale jednocześnie nieustannie powraca do punktu wyjścia. Zmienność w niezmienności, obroty sfer dźwięczących, które przypominają: „*Vanitas vanitatum*”.

Piotr Matwiejczuk

ANDREAS STAIER

Jeden z najwybitniejszych klawesynistów i pianistów grających na instrumentach historycznych. Urodził się w 1955 roku w Getyndze, a karierę solową rozpoczął w 1986 roku, szybko zdobywając wyjątkową pozycję jako interpretator repertuaru barokowego, klasycznego i romantycznego. Studiował fortepian i klawesyn w Hanowerze, a następnie w Amsterdamie, w kręgu Gustava Leonhardta, Nikolausa Harnoncourta i Tona Koopmana. Początkowe doświadczenia zdobywał, pracując z zespołami muzyki dawnej – był klawesynistą Musica Antiqua Köln (1983–1986), współpracował m.in. z Concerto Köln, Freiburger Barockorchester, Akademie für Alte Musik Berlin. Jako solista rozszerzył swój repertuar, który sięga od wirginalistów angielskich XVI/XVII wieku do późnego XIX wieku (do Johannes Brahmsa), a nawet do wieku XXI (skomponowany dla niego utwór na fortepian Bryce'a Pauzé'ego). Występuje na najważniejszych festiwalach i w głównych salach Europy, Ameryki i Japonii, takich jak Konzerthaus Wien, Berlin Philharmonie, Gewandhaus Leipzig, Wigmore Hall w Londynie, Concertgebouw

w Amsterdamie, Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu, Suntory Hall w Tokio, Carnegie Hall w Nowym Jorku. Regularnie zapraszany jest przez BBC. W Polsce gościł parokrotnie na festiwalu Chopin i jego Europa w Warszawie, koncertował także z Capellą Cracoviensis. Jako solista i kameralista wydał wiele albumów płytowych dla wytwórni BMG, Teldec Classics, a od 2003 roku dla francuskiej Harmonia Mundi, na których utrwalił swój rozległy repertuar w całym jego spektrum, na klawesynach i historycznych fortepianach. Nagrania te zdobyły liczne nagrody, m.in.: „Diapason d'Or” za *Mozart am Stein vis-à-vis* (z Christine Schornsheim), „Preis der deutschen Schallplattenkritik” (2002), „Baroque Instrumental Gramophone Award” za Koncerty C.Ph.E. Bacha z Freiburger Barockorchester (2011). Z ogromnym uznaniem krytyki spotkały się *Wariacje na temat Diabellego* Beethovena, nagrodzone „Diapason d'Or” oraz nagrodami magazynów „Scherzo”, „Gramophone” i „BBC Music Magazine”. Jego gra odznacza się dynamiką i blaskiem, ale jednocześnie wrażliwością na barwę i polifonię.

ND ST



Fot. Marco Borggreve





AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

3 GRUDNIA
PIĄTEK

+

CENTRUM ŚW. JANA
UL. ŚWIĘTOJAŃSKA 50

+

GODZ. 20:00

KANTATEN UND KONZERTE

Sunhae Im
sopran

**AKADEMIE
FÜR ALTE MUSIK
BERLIN**

Ariadne Daskalakis
konzertmistrz, skrzypce

Stephan Mai,
Gudrun Engelhardt,
Edburg Forck
skrzypce I

Erika Takano-Forck,
Gabriele Steinfeld,
Erik Dorset
skrzypce II

Clemens-Maria Nuszbaumer,
Ildiko Ludwig
altówka

Jan Freiheit
wiolonczela

Tilman Schmidt
kontrabas

Michael Bosch
obój

Christian Beuse
fagot

Zvi Meniker
klawesyn, pozytyw

Johann Sebastian Bach
1685–1750

Sinfonia (Ich geh und suche mit Verlangen BWV 49)
Mein Herze schwimmt im Blut BWV 199

Rezitativ: *Mein Herze schwimmt im Blut*
Arie: *Stumme Seufzer, stille Klagen*
Rezitativ: *Doch Gott muss mir genädig sein*
Arie: *Tief gebückt und voller Reue*
Rezitativ: *Auf diese Schmerzensreu*
Choral: *Ich, dein betrübtes Kind*
Rezitativ: *Ich lege mich in diese Wunden*
Arie: *Wie freudig ist mein Herz*

Violinkonzert E-dur BWV 1042

Allegro
Adagio
Allegro assai

Cembalokonzert f-moll BWV 1056

Allegro moderato
Largo
Presto

Weichet nur, betrübte Schatten BWV 202

Arie: *Weichet nur, betrübte Schatten*
Rezitativ: *Die Welt wird wieder neu*
Arie: *Phoebus eilt mit schnellen Pferden*
Rezitativ: *Drum sucht auch Amor sein Vergnügen*
Arie: *Wenn die Frühlingslüfte streichen*
Rezitativ: *Und dieses ist das Glück*
Arie: *Sich üben im Lieben, in Scherzen sich Herzen*
Rezitativ: *So sei das Band der keuschen Liebe*
Arie: *Sehet in Zufriedenheit*



Bacha nigdy nie było stać na podróż do Italii, ale włoską muzykę uważnie studiował i pilnie transkrybował w pierwszych latach XVIII wieku, gdy – jak cała zaalpejska Europa – zafascynował się formą koncertu. Kiedy młody muzyk uznał, że o nowym stylu wie już wystarczająco dużo, zaczął pisać własne utwory. Co więcej, koncertowanie przenika od tego czasu wiele dzieł należących do innych gatunków, w tym części kantat. Z kolei liczne koncerty z okresu kötheńskiego Bach obdarowywał kolejnymi wcieleniami – tym razem klawiszowymi – już w Lipsku. I tak koncerty klawesynowe BWV 1052–1059 są przeróbkami wcześniejszych utworów, przeznaczonych na instrumenty melodyczne. *Koncert klawesynowy f-moll* BWV 1056 skomponowany został pierwotnie jako *Koncert skrzypcowy g-moll* BWV 1056R dla Josepha Spiessa, nadwornego skrzypka kapeli w Köthen. Ten sam muzyk był zapewne pierwszym wykonawcą *Koncertu skrzypcowego E-dur* BWV 1042. W obu przypadkach inspiracja wzorcami włoskimi jest oczywista. Ale Bach, jak na wielkiego twórcę przystało, wzbogacił harmonię, zagęścił fakturę, zdynamizował głos basowy, wprowadził rozmaite niespodzianki formalne, orkiestrę uczynił równorzędnym partnerem instrumentu solowego. Dzieła obfitują więc w konstrukcje polifoniczne, snucie urokliwych melodii na tle basu ostinatowego w ustępach środkowych i w trójdzielne, mocno kołyszające stylizacje taneczne w finałach.

Również wstępna sinfonia kantaty *Ich geh und suche mit Verlangen* BWV 49 (*Chodzę i szukam z tęsknym pragnieniem*) to muzyka koncertująca. Utwór z partią organów obbligato był pierwotnie finałem koncertu fletowego lub obojowego, dziś znanego w wersji klawiszowej jako BWV 1053. Ta wirtuozowska, utrzymana w radosnym charakterze i trójdzielnym metrum muzyka przywodzi na myśl styl Tomasa Albinoniego i wyraźnie koresponduje z padającymi w pierwszym basowym recytatywie kantaty słowami oblubieńca: „Moja uczta już gotowa,/ stoły weselne zastawione [...]”.

Z okresu weimarskiego pochodzi kantata *Mein Herze schwimmt im Blut* BWV 199 (*Me serce całe w krwi*) z librettem Georga Christiana Lehmsa. Elementy koncertujące odnajdujemy w arii z obojem obbligato (część 2), chorale z figuracjami obligatoryjnej violi (część 6) czy w skocznych obojowych ritornelach w arii finałowej. Taka zmienność instrumentacji i zastosowanie recytatywów accompagnato świadczą o bogactwie inwencji młodego kompozytora, który prawdopodobnie nie miał do dyspozycji chóru, a tylko jedną śpiewaczkę, lub falsecistę, i skromny zespół instrumentalny. Zdaniem Johna Eliota Gardinera BWV 199 jest pierwszą z wybitnych kantat Johanna Sebastiana oraz dowodem na wnikliwą znajomość technik operowych i wymogów tego gatunku. „W kantacie tej Bach nie prawi kazania, a raczej kreśli złożony psychologicznie i emocjonalnie obraz przemiany duszy nękaney wyrzutami sumienia. Zawarty w librecie przekaz teologiczny,

oparty na przypowieści o faryzeuszu i celniku (Łk 18, 9–14), nadal jest obecny, ale zostaje wyrażony w sposób osobisty”.

Podobnie niewielka obsada przewidziana została do wykonania kantaty weselnej *Weichet nur, betrübte Schatten* BWV 202 (*Ustąpcie, wy smutne cienie*), która prawdopodobnie powstała w Köthen, choć nie wiemy, w którym roku. Z treści libretta – być może autorstwa Salomona Francka – wynika jedynie, że był to koniec zimy. Również tu koncertuje obój (część 7), a także skrzypce (część 5). Alfred Dürr jest zdania, że skromna szata dźwiękowa utworu wskazuje na niearystokratyczne pochodzenie młodej pary. Jak zauważa, w warstwie muzycznej stylizowane formy koncertujące stopniowo ustępują miejsca bardziej przystępnym formom tanecznym – niczym na prawdziwym weselu: od poważnych wyznań do tańców i swawoli.

Poszerzenie kantat o duże utwory koncertowe i towarzyszące śpiewakom koncertujące instrumenty obbligate przydaje tym dziełom ozdobnego rysu wirtuozowskiego, który obcy jest istocie gatunku. Kantata protestancka była bowiem kazaniem muzycznym. Ale jest to tym samym dowód swobody typowej dla kościoła luterańskiego, która – jak pisze Dürr – „w sprawowaniu urzędu zleconego od Boga – tu urzędu artysty muzyka – widzi prawowitą formę nabożeństwa”.

Piotr Matwiejczuk

SUNHAE IM

Południowokoreańska śpiewaczka, która od czasu swego europejskiego debiutu scenicznego (w 2000 roku) rozwija karierę, współpracując z najwybitniejszymi dyrygentami w licznych międzynarodowych produkcjach. Kształciła się w Seoul National University pod kierunkiem Lokyung Pak oraz na Uniwersytecie w Karlsruhe pod kierunkiem Rolanda Hermanna. Występowała m.in. W Berliner Staatsoper Unter den Linden, Deutsche Oper, Oper Frankfurt, Staatsoper Hamburg, Opéra national de Paris, Staatstheater Stuttgart, Budapest Palace of Arts, Theater an der Wien, nie wspominając o Korean National Opera, a śpiewała pod batutą takich dyrygentów, jak Iván Fischer (Zerlina w *Don Giovannim* Mozarta), Myung-Whun Chung (Adina w *Napoju miłosnym* Donizettiego), Manfred Honeck (Constance w *Dialogach karmelitanek* Poulenc'a), Thomas Hengelbrock (Euridice w *Orfeuszu* Glucka). Goszcząc na najważniejszych festiwalach (Edinburgh International Festival, Mostly Mozart Festival, Salzburg

Festival, Haydn International Festival i inne), pracowała też z Philippe'em Herreweghem, Williamem Christiem, Fabio Biondim, Thomasem Hengelbrockiem, Herbertem Blomstedtem, Fransem Brüggenem, Giovannim Antoninim, Ivánem Fischerem, Kentem Nagano, Riccardem Chaillym, Lotharem Zagroskiem, Sylvainem Cambrelingiem, Tonem Koopmanem, Markiem Janowskim i René Jacobsem. Występowała z takimi orkiestrami, jak New York Philharmonic, Pittsburgh Symphony, Muenchner Philharmoniker, a szczególne więzy łączą ją z Akademie für Alte Musik Berlin oraz z Freiburger Barockorchester. W jej repertuarze znajdują się dzieła m.in. Vivaldiego, Bacha, Handla, Glucka, Rameau, Charpentiera, Mozarta, Haydna, Schuberta, Mahlera i Mendelssohna. Wiele nagrań z jej udziałem otrzymało nagrody krytyki muzycznej, m.in. „Echo Klassik”, „ICMA”, „BBC Music Magazine Award”, „Preis der deutschen Schallplattenkritik”. Jej ostatni album, *Didone Abbondonata*, został wydany w 2019 roku.

SUNFIRE



Fot. z archiwum artystki

Zwana też Akamus. Założona w 1982 roku we wschodnim Berlinie, dziś należy do czołówki światowych orkiestr grających na instrumentach historycznych. Zespół gości regularnie w muzycznych centrach Europy, jak Wiedeń, Paryż, Amsterdam, Zurych, Londyn i Bruksela, występuje także w Azji i obu Amerykach. Znany jest również publiczności najważniejszych festiwali muzyki dawnej w Polsce, gdzie parokrotnie już święcił spektakularne triumfy. Orkiestra prowadzi własny cykl koncertowy w Berlinie, a od 1994 roku regularnie gości w berlińskiej Staatsoper Unter den Linden oraz na Innsbrucker Festwochen der Alten Musik. Od ponad dwudziestu lat regularnie współpracuje z belgijskim dyrygentem (i kontratenorem) René Jacobsem, czego rezultatem są liczne produkcje operowe i oratoryjne, jak *Urowadzenie z seraju*, *Czarodziejski flet* Mozarta, *Pasja według św. Jana* i *Pasja według św. Mateusza* J.S. Bacha, świetnie przyjmowane przez krytykę i publiczność. Akamus występował m.in. pod batutą Marcusa Creeda, Daniela Reussa, Hansa-Christopha Rademanna, a także Emmanuelle Haïm, Bernarda Labadiego, Paula Agnew czy Rinalda Alessandriniego.

Sz szczególnie ważnym partnerem orkiestry jest wybitny RIAS Kammerchor; zrealizowane wspólnie płyty otrzymały wiele nagród. Z Akamus współpracują też renomowani soliści, jak Sonia Prina, Cecilia Bartoli, Andreas Scholl, Sandrine Piau, Isabelle Faust, Andreas Staier, Alexander Melnikov, Anna Prohaska, Werner Güra czy Bejun Mehta. Rozszerzając pole swych artystycznych zainteresowań, wraz z zespołem tanecznym Sasha Waltz & Guests orkiestra przygotowała nowatorskie produkcje *Medei* z muzyką Pascala Dusapina, *Dydony i Eneasza* Purcella oraz choreograficznego koncertu *Cztery żywioły – Cztery pory roku*. O międzynarodowym sukcesie zespołu świadczy ponad milion sprzedanych płyt. Od 1994 roku produkowane wyłącznie dla Harmonia Mundi, nagrodzone zostały wszystkimi znaczącymi nagrodami międzynarodowymi, m.in.: „Grammy”, „Diapason d’Or”, „Cannes Classical Award”, „Gramophone Award”, „Edison Award”, „Echo-Klassik”, „Midem Classical Award”, „Choc de l’année”, a także „Nagrodą Telemanna” miasta Magdeburga czy niemieckiej prasy muzycznej „Preis der deutschen Schallplattenkritik”.





MONIKA KAŻMIERCZAK

4 GRUDNIA
SOBOTA

+

RATUSZ GŁÓWNEGO MIASTA
UL. DŁUGA 46

+

GODZ. 17:30

WERKEN VOOR KLAVIER

Monika Kaźmierczak
carillon

Jan Pieterszoon Sweelinck

1562–1621

Ballo del granduca SwWV 319

Onder een linde groen SwWV 49

Malle Sijmen SwWV 323

Toccata in a SwWV 298

Fantasia in a SwWV 275

Fantasia in d SwWV 261

Pavana Lachrymae SwWV 328

Psalm 23 Mein Hüter und mein Hirt SwWV 310*

Ons is gheboren een kindekijn (Puer nobis nascitur) SwWV 315

opr. Bernard Winsemius

opr. Henk Veldman

opr. Heleen van der Weel

opr. Boudewijn Zwart

opr. Boudewijn Zwart

opr. Bernard Winsemius

opr. Bernard Winsemius

opr. Bernard Winsemius

opr. Bauke Reitsma

* Fragmenty



Nieczęsto zdarzało się w zamierzchłych czasach, że kompozytorzy wiedli tak spokojne i ustabilizowane życie jak Jan Pieterszoon Sweelinck. Biografia „Orfeusza Amsterdamu” jest zaskakująca, zwłaszcza w obliczu faktu, że słynny organista żył w czasach wojny osiemdziesięcioletniej i burzliwych przemian społeczno-religijnych. Niemal całe życie spędził w Amsterdamie, który opuścił zaledwie kilka razy, przy okazji inspekcji organów w pobliskich miastach. Najdłuższą podróż odbył w 1604 roku do Antwerpii, gdzie dla Amsterdamu kupował klawesyn.

Cornelis Plempe, uczeń i przyjaciel Sweelincka, twierdził, że jego mistrz był organistą aż czterdzieści cztery lata. Z kościołem pw. św. Mikołaja, zwanym Oude Kerk (Starym Kościołem), związany był co najmniej od 1580 do śmierci w 1621 roku. Wbrew lokalnej tradycji nie był jednocześnie carillonistą, mimo to otrzymywał dość wysoką pensję, która kilkakrotnie była podwyższana – od 1607 roku zarabiał 360 florenów. Do jego obowiązków nie należało również dostarczanie muzyki na uroczystości miejskie, jak miało to miejsce w wielu innych ośrodkach w tamtych czasach, choć Sweelinckowi zdarzało się, oczywiście, grać swoje utwory podczas specjalnych okazji. Jego najważniejszym zadaniem było natomiast wykonywanie muzyki dwa razy dziennie, a także przed nabożeństwami i po nich. Pozostały czas poświęcał uczeniu i jako pedagog zdobył szybko europejską sławę, a jego liczni studenci komponowali w stylu, który

między innymi „wychował” Johanna Sebastiana Bacha. Ponieważ kalwińscy zabronili wykorzystywania organów w świątyniach, Sweelinck był oficjalnie urzędnikiem miejskim – zresztą do rady miasta należały wszystkie instrumenty w kościołach Amsterdamu. A z uwagi na to, że słynął z improwizacji, jego koncerty stanowiły jedną z najważniejszych atrakcji, którą chwalili się przed ważnymi gośćmi rajcy miejscy.

Sweelinck raczej nie pozostał jawnym katolikiem, choć z Kościołem rzymskim zapewne sympatyzował, o czym świadczy choćby fakt, że obok kalwińskiego *Psałterza Genewskiego* wykorzystywał jednoznacznie katolickie teksty, jak *Regina coeli*, cytował również melodie z lokalnego katolickiego *Cantuale*. Jego muzyka wokalna (ponad 250 dzieł) jest raczej staromodna, ale dzieła instrumentalne (około siedemdziesięciu utworów, prawie wszystkie na instrument klawiszowy) zapowiadają już nową epokę i wyznaczają drogi, którymi podążyły następne pokolenia kompozytorów. Amsterdamski mistrz ujawnia w nich przy tym dogłębną znajomość tradycji zarówno angielskiej, jak i weneckiej. Muzyka instrumentalna Sweelincka w dużej mierze wywodzi się z jego praktyki improwizacyjnej. Swobodną formę mają toccaty i fantazje. Na te pierwsze składają się zwykle homofoniczne lub imitacyjne wstępy, po których następuje częśćka wypełniona wirtuozowskimi pasażami, czasami zdarzają się w niej fugata. Fantazje oparte są najczęściej na jednym, ujętym w formę fugata, temacie, który przedstawiany jest w rozmaitych odsłonach (np. w augmentacji lub diminucji). Towarzyszą mu tematy

poboczne, zarówno niezależne, jak i będące jego kontrapunktami. Osobnym gatunkiem są fantazje wykorzystujące efekt echa – nie mają jednego głównego tematu, dzielą się na część homofoniczną, bazującą właśnie na efekcie echa, i ścisłą, wykorzystującą technikę kanoniczną. Sweelinck był ponadto mistrzem techniki wariacyjnej. Właśnie w tę formę ujmował popularne melodie świeckie, jak *Onder een linde groen* (*All in a garden green*), czasami też melodie taneczne, choć w przeciwieństwie do wirginalistów angielskich stworzył niewiele stylizacji tańców.

Jak uważają niektórzy, pod względem doskonałości technicznej i klarowności formy jego dzieła ustępują jedynie utworom Bacha. „Jest pierwszym kompozytorem z «wielkiej czwórki S» wczesnego baroku: Sweelinck, Schütz, Schein i Scheidt”. Trzeba przyznać, że w owym rankingu Manfreda Bukofzera sprzed kilkudziesięciu lat niewiele moglibyśmy dziś zmienić, przynajmniej jeśli chodzi o muzykę Europy Północnej.

Piotr Matwiejczuk

MONIKA KAŻMIERCZAK

Carillonistka, organizatorka życia muzycznego, pedagog. Absolwentka gdańskiej Akademii Muzycznej po kierunkach teorii muzyki, muzyki kościelnej oraz dyrygentury chóralnej. Ukończyła także Nederlandse Beiaardschool 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. W roku 2005 uczestniczyła w kursach mistrzowskich w Belgii, prowadzonych przez Geerta D'hollandera. Od 2001 roku gra na gdańskich carillonach, a od 2018 roku nominalnie piastuje funkcję carillonistki miejskiej. 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 2021 roku zarejestrowała album *Contemporary Carillon* z utworami napisanymi na carillon przez współczesnych kompozytorów, wydany przez Anaklasis. Prezeska Polskiego Stowarzyszenia Carillonowego w latach 2011–2015 oraz kierowniczka 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. W 2012 roku uzyskała doktorat w zakresie gry na carillonie na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej w Gdańsku, gdzie obecnie pracuje na stanowisku adiunkta.

MON ER



Fot. z archiwum artysty



CONCERTO ITALIANO

4 GRUDNIA
SOBOTA

+

DWÓR ARTUSA
UL. DŁUGI TARG 43-44

+

GODZ. 20:00

DEUTSCHE OUVERTÜREN

Rinaldo Alessandrini
kierownictwo artystyczne,
klawesyn

CONCERTO ITALIANO

Boris Begelman
skrzypce I
Stefano Barneschi
skrzypce II
Ettore Belli
altówka
Marco Frezzato
wiolonczela
Luca Cola
kontrabas

Johann Sebastian Bach
1685–1750

Ouvertüre (Suite) III D-dur
BWV 1068*
Ouverture – Vite
Air
Gavotte I
Gavotte II
Bourrée
Gigue

Johann Bernhard Bach
1676–1749

Ouvertüre (Suite) III e-moll
Ouverture
Air
Les plaisirs
Menuet I
Menuet II
Air
Rigadon
Courante
Gavotte en Rondeaux

Johann Ludwig Bach
1677–1731

Ouvertüre (Suite) G-dur
Ouverture
Air I
Menuet
Gavotte
Air II
Bourrée

Wilhelm Friedemann Bach
1710–1784

Ouvertüre (Suite) g-moll
Larghetto
Torneo
Aria. Adagio
Menuetto
Trio
Capriccio

* Wersja na smyczki



Johann Sebastian Bach należał do wielkiego klanu muzyków działających głównie w Turyngii. Przez 200 lat przedstawiciele sześciu pokoleń Bachów byli muzykami miejskimi, dworskimi i kościelnymi. Lipski Kantor bardzo wysoko cenił muzykę swoich antenatów, którzy „po równo zostali obdarowani przez Naturę miłością i zdolnością do muzyki”, jak przeczytać można w słynnym *Nekrologu* Bacha. Darzył też szacunkiem twórczość rozlicznych kuzynów i niejednokrotnie ją wykonywał. Z pewnością była dla niego kolejnym istotnym rozdziałem wielkiej muzycznej historii rodu Bachów.

Johann Bernhard, urodzony w 1676 roku w Erfurcie, pracował jako klawesynista dworu książęcego w Eisenach i organista tamtejszego kościoła św. Jerzego, na którym to stanowisku zastąpił swojego stryja Johanna Christopha. Blisko współpracował z Georgiem Philippem Telemannem, a z Johannem Sebastianem utrzymywał serdeczne relacje rodzinne przez całe życie. Niestety, z jego dorobku zachowała się tylko drobna część, wyłącznie instrumentalna. Johann Ludwig Bach, rocznik 1677, pracował z kolei jako nadworny kapelmistrz Ernesta Ludwika I, księcia Sachsen-Meiningen. Ten wyborny kompozytor tworzył przede wszystkim przesyczone retoryką i niezwykle emocjonalne wokalnie-instrumentalne dzieła liturgiczne. Wilhelma Friedemanna, najstarszego syna Johanna Sebastiana i jego pierwszej żony Marii Barbary, znamy jako Bacha „hallskiego”

lub „drezdeńskiego”. Dziś, po latach zapomnienia, jego wyśmienita muzyka wraca do łask, i słusznie – należał do ponadprzeciętnie uzdolnionych muzyków, choć jednocześnie można go określić jako obiboka i awanturnika.

Wszyscy wymienieni Bachowie byli w pewnych okresach swojego życia muzykami dworskimi (Wilhelm Friedemann tylko doraźnie i krótko), stąd w katalogach ich dzieł uwertury (suity) orkiestrowe. W czasach Johanna Sebastiana był to gatunek dość nowy i modny. Powstał we Francji, na dworze zafascynowanego tańcem Ludwika XIV, kiedy to Jean-Baptiste Lully zaczął składać orkiestrowe utwory taneczne w cykle. Barokowe suity otwierają zawsze uwertury, które pierwotnie akompaniowały wejściu monarchy na widownię. Składają się z pompatycznego wstępu o punktowanym rytmie, po którym następuje część imitacyjna, a całość domyka powrót początku. Kolejne części to stylizowane tańce, niekiedy przeplatane kantylenowymi częściami nietanecznymi. Dorobek wielu kompozytorów na polu suity sięga dziesiątek, a nawet setek dzieł. Johann Sebastian i Johann Bernhard napisali zaledwie po cztery. Z twórczości Johanna Ludwiga przetrwała tylko jedna, a Wilhelm Friedemann być może... nie napisał żadnej. *Suita g-moll*, przez długie lata uważana za dzieło jego ojca (jako BWV 1070), jest tylko jemu przypisywana.

Każdy z utworów jest znakomitą realizacją założeń barokowego gatunku, który łączyć miał różne style: przede wszystkim włoski

i francuski, ale bywało, że i te bardziej „egzotyczne”, jak hiszpański, szkocki czy polski. Wykonania uwertur Bachów, szczególnie *Suity III D-dur* BWV 1068, przez Concerto Italiano pod kierunkiem Rinalda Alessandriniego wymagają co najmniej dwóch komentarzy. Po pierwsze, niezwykle popularne dzieło Johanna Sebastiana zabrzmiało w wersji na smyczki i basso continuo, bez partii trąbek, obojów i kotłów, które uzupełnione zostały przez Carla Philippa Emanuela Bacha. Wersja smyczkowa zachowała się w rękopisie z 1730 roku, ale nie został on spisany w całości przez Lipskiego Kantora. Czy rzeczywiście, jak chce słynny muzykolog Joshua Rifkin, jest tą oryginalną? Po drugie, włoski zespół wystąpi w pojedynczej obsadzie (na jeden głos przypadać będzie jeden muzyk). Argumentem za takim ujęciem suit jest fakt, że do naszych czasów dotrwały tylko pojedyncze głosy instrumentalne. Czy jednak z każdego z nich nie mogło swobodnie korzystać co najmniej dwóch muzyków? A może pozostałe kopie po prostu zaginęły? Kwestii tych raczej nie sposób rozstrzygnąć autorytatywnie. Faktem pozostaje, że akurat suity orkiestrowe w takim ujęciu brzmią po prostu świetnie – lekko i przejrzyście, a w wykonaniu Włochów nie tracą swej mocy.

Piotr Matwiejczuk

RINALDO ALESSANDRINI

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

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

RIN A L O
A N D E H I



Fot. Morgan Roudat



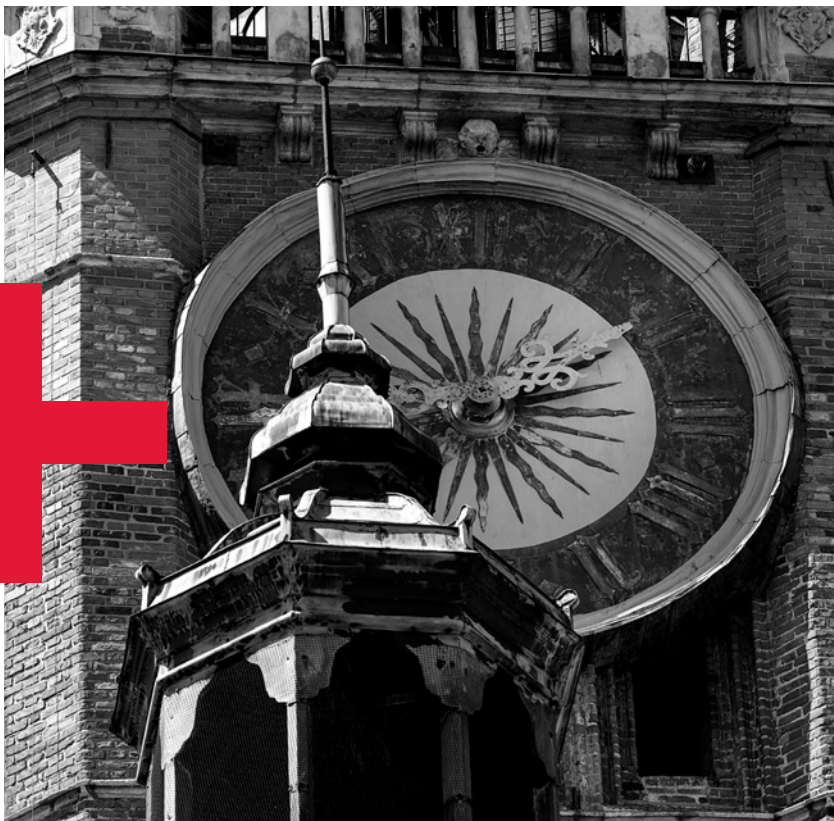
CONCERTO ITALIANO

Zespół, który rozpoczynając od repertuaru madrygałowego – przede wszystkim Monteverdiego – a na dziełach orkiestrowych i operowych XVIII wieku kończąc, zrewolucjonizował kryteria wykonawstwa muzyki dawnej. W świadomości polskich słuchaczy zaistniał dzięki płytom wytwórni Opus 111 na początku lat 90. XX wieku, gdy poprzez jego nagrania odkryto świat madrygałów Monteverdiego. Zasłynął również realizacją trylogii oper Monteverdiego w mediolańskiej La Scali i występami z *Nieszporami*, a także europejskim tournée z *Cainem* A. Scarlattiego, koncertem w Carnegie Hall z *Koronacją Poppei* oraz wykonaniem polifonii rzymskiej z końca XVII wieku (wraz z RIAS Kammerchor). Istotne miejsce w dokonaniach zespołu zajmują liczne projekty z okazji 450. rocznicy urodzin mistrza z Cremony w 2017 roku: koncerty w Europie, tournée po Chinach (z *Orfeuszem*) i po Japonii (z *Nieszporami*). Grupa regularnie występuje w najważniejszych przedsięwzięciach muzycznych organizowanych m.in. W Utrechcie (Oude Muziek Festival), Antwerpii (Festival van Vlaanderen), Wiedniu (Konzerthaus), Amsterdamie (Concertgebouw),

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



Fot. z archiwum zespołu



MICHAŁ
GONDKO

5 GRUDNIA
NIEDZIELA

+

RATUSZ GŁÓWNEGO MIASTA
UL. DŁUGA 46

+

GODZ. 17:30

LA RHÉTORIQUE DES DIEUX

Michał Gondko
lutnia

Denis Gaultier
1597/1603–1672

Andromède. Le Tombeau de Blancrocher (Allemande)*
Diane (Courante)*
La coquette virtuosa (Courante)*
Atalante (Gigue)*
[Sarabande en rondeau]*
Tombeau de Mademoiselle Gaultier (Allemande)*
Prélude**
La Dédicace (Pavane)*
Le Panégyrique (Gigue)*
Phaëto foudroyé (Allemande)*
Minerve (Courante)*
[Sarabande]*
[Courante]*
[Gigue]*
[Sarabande]*
Tombeau du Sr Lenclos (Allemande grave)*
La Consolation aux Amis du Sr Lenclos (Courante)*
Leur résolution sur sa mort (Sarabande)*

* Ze zbioru *La Rhétorique des dieux*

** Ze zbioru *Livre de tablature*



„Lutnia jest traktowana we Francji jak najszlachetniejszy ze wszystkich instrumentów, z racji słodczy jej śpiewu, liczby i stroju jej strun, skali i możliwości budowy akordu, a także z powodu wielkiej trudności gry, którą tylko nieliczni opanowali perfekcyjnie, jak panowie l'Enclos, Gaultier, Blancrocher, Merville, Le Vignon i niewielu innych”, pisał Marin Mersenne. Czy miał na myśli Denisa Gaultiera, czy może jego kuzyna Ennemonda? Trudno powiedzieć, ponieważ w wielu źródłach historycznych nie rozróżnia się obu lutnistów, działających w tym samym czasie w Paryżu. Ennemond, muzyk dworu królewskiego, w 1631 roku opuścił stolicę i przeniósł się do swojego zamku Hameau. Denis pozostał w Paryżu, choć nigdy nie piastował żadnego stanowiska – był zbyt niezależny, a żył na koszt arystokratycznych uczniów i mecenasów. Koncertował na dworze królewskim i w salonach, także u Anne „Ninon” de l'Enclos, słynnej wolnomyślicielki, skandalistki i kurtyzany, córki wspomnianego przez Mersenne’a Henriego de l'Enclosa, wirtuoza lutni.

Denis (znany jako „Le Jeune” lub „de Paris”) i Ennemond, kuzynostwo Gaultier, myleni byli również często w kolekcjach muzyki lutniowej. Zgodnie ze stroną tytułową manuskrypt *La Rhétorique des dieux* zawiera wyłącznie kompozycje Denisa, choć niektóre znane są z innych źródeł jako dzieła jego kuzyna. Inicjatorem powstania tej niezwykle urody księgi (1655–1660) był Anne-Achille de Chambré, skarbnik ministerstwa wojny Ludwika XIV i mecenas sztuki, którego

córka uczyła się u Denisa Gaultiera. Pan de Chambré zaprosił do zilustrowania księgi wybitnych mistrzów: Abrahama Bossego i Eustache’a Lesueura. Ten pierwszy stworzył między innymi rysunek, na którym Minerva wręcza Apollinowi portret Anny, córki pana de Chambré, wraz z portretem Gaultiera. Stąd przypuszczenie, że to być może dla Anny powstał cały zbiór.

Kolekcja zawiera pięćdziesiąt cztery utwory podzielone na dwanaście części, których tytuły pochodzą od nazw starożytnych greckich mod. Manuskrypt jest jedynym źródłem tylko w wypadku niektórych dzieł, pozostałe znajdują się także w źródłach drukowanych. „Porównanie wersji [...] ujawnia różnice na tyle znaczące, że rodzi wątpliwości, czy Gaultier miał w ogóle coś wspólnego z przygotowaniem tego wspaniałego tomu”, uważa Michał Gondko. Artysta zwraca również uwagę na fakt, że tylko w źródle rękopiśmiennym pojawiają się mitologiczne tytuły, i tylko tu kompozycje pozbawione są całkowicie ornamentów. Być może to po prostu ich najwcześniejsze lub „czyste” wersje autorskie. Na ich opublikowaniu mogło zależeć Gaultierowi, gdyż w obiegu funkcjonowały wydawnictwa z jego muzyką zawierające wiele błędów.

Utwory zawarte w *Rhétorique* to znakomite stylizacje taneczne, ale najciekawsze i najbardziej ekspresyjne wydają się *tombeau* – muzyczne epitafia. W programie koncertu znalazły się trzy *tombeau*: poświęcone pamięci Françoise Daucourt, pierwszej żony kompozytora, oraz dwa upamiętniające wielkich lutnistów –

Charles'a Fleury'ego, pana de Blancrocher i Henriego de l'Enclosa. To ostatnie nie jest zwyczajową miniaturą, lecz tryptykiem, na który składają się nagrobek, kurant – pocieszenie przyjaciół zmarłego, i powolna sarabanda – postanowienie przyjaciół pana de l'Enclosa, by nie poddawać się całkowicie smutkowi.

Komentarze do kompozycji zawartych w *La Rhétorique des dieux* ułożył osobiście Anne-Achille de Chambré. *Tombeau l'Enclosa* opatrzył między innymi takimi słowami: „Uczone dziewice, zwołane przez Apolla, zbierają się na świętym wzgórzu, by wznieść nagrobek pana de l'Enclosa, jednego z ulubieńców tego boga. [...] Pojmują jednak, że wiedza ich nie jest dość głęboka, aby wznieść nad grobem godną zmarłego modlitwę, przekazują zatem ową trumnę we władanie Wielkiemu Gaultierowi [...]. Ten boski mąż, przejmując szacowny depozyt, używa całej retoryki swej sztuki, by wyrazić ból po niewymownej stracie, to zaś wszystkich słuchaczy porusza głębią uczuć”.

Piotr Matwiejczuk

1. Ten i następne cytaty ze źródeł historycznych za: Krzysztof Lipka, *Epizod z historii lutni*, „Canor” 1997, nr 18, s. 42–45.

MICHAŁ GONDKO

Lutnista, urodzony w Warszawie w 1976 roku, związany ze Schola Cantorum Basiliensis. Początkowo uczył się gry na gitarze klasycznej, by następnie poświęcić się historycznym instrumentom szarpanym z rodziny lutni. W grze na nich kształcił się w Bazylei u Hopkinsa Smitha. Koncertował w większości krajów europejskich, w Stanach Zjednoczonych, Chinach i na Bliskim Wschodzie, występując zarówno jako solista, jak i członek zespołów, dzieląc scenę z takimi muzykami, jak Jordi Savall, Emma Kirkby, Martin Gester, Joel Frederiksen, Vladimir Ivanoff. Jego działalność łączy się jednak przede wszystkim z zespołem muzyki dawnej La Morra, który założył w 2000 roku i prowadzi wraz z żoną Coriną Marti, grającą na fletach i instrumentach klawiszowych. Liczne koncerty i nagrania zespołu wzbudzają entuzjazm krytyki i publiczności. Potwierdzeniem tego gorącego odbioru są nagrody za opublikowane dotychczas albumy płytowe, a wśród nich: „Diapason d'Or”, „Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik”, „Noah Greenberg Award” (nagroda American

Musicological Society), „Fryderyk” (nagroda polskiego przemysłu fonograficznego) oraz nominacje do nagród „Gramophone” i „International Classical Music Award”. Albumy te otrzymały także wysokie oceny w międzynarodowej prasie muzycznej. W magazynie „Lute Society of America Quarterly” napisano, że „w grze Michała Gondko frazy przechodzą jak improwizowane myśli, w wyścigu poprzez wyobraźnię – efekt, o który zabiega wielu, ale bardzo niewielu go osiąga”. Sugestywna muzykalność i przygotowane pod kątem naukowym programy koncertowe stały się znakami rozpoznawczymi pracy artysty. Z jednej strony postawa ta odzwierciedla historycznie świadome podejście do wykonawstwa muzycznego, zgodne z zasadami *alma mater* lutnisty, Schola Cantorum Basiliensis, z drugiej – jego wiarę, że przepełniona inspiracją muzykalność jest skutecznym i wystarczającym remedium przeciw ograniczeniom interpretacyjnych kanonów i potrafi z wykonawstwa muzyki dawnych stuleci stworzyć całkowicie współczesny akt muzycznej ekspresji.

MICHAŁ GONDIKO



Fot. Dirk Letsch



ARTE DEI SUONATORI

5 GRUDNIA
NIEDZIELA

+

DWÓR ARTUSA
UL. DŁUGI TARG 43-44

+

GODZ. 20:00

HAMBURGER SINFONIEN

Marcin Świątkiewicz
kierownictwo artystyczne,
klawesyn

ARTE DEI SUONATORI

Aureliusz Goliński
koncertmistrz, skrzypce
Ewa Golińska,
Małgorzata Malke,
Michał Marcinkowski,
Katarzyna Olszewska,
Zofia Wojniakiewicz
skrzypce
Natalia Reichert
altówka
Monika Hartmann
wiolonczela
Anna Bator
kontrabas

Carl Philipp Emanuel Bach
1714–1788

Sinfonia V h-moll Wq 182:5*
Allegretto
Larghetto
Presto

Fantasia c-moll Wq 63:18

Sinfonia III C-dur Wq 182:3*
Allegro assai
Adagio
Allegretto

Fantasia F-dur Wq 59:5

Sinfonia II B-dur Wq 182:2*
Allegro di molto
Poco adagio
Presto

Sinfonia IV A-dur Wq 182:4*
Allegro ma non troppo
Largo ed innocentemente
Allegro assai

Fantazja improwizowana

Sinfonia VI E-dur Wq 182:6*
Allegro di molto
Poco andante
Allegro spirituosissimo

Fantasia g-moll Wq 117:13

Sinfonia I G-dur Wq 182:1*
Allegro di molto
Poco adagio
Presto

* Ze zbioru *Hamburger Sinfonien* Wq 182



Naszą wyobraźnię, ukształtowaną przez ideały romantyczne, zasiedlają natchnieni twórcy, którzy potrzebowali do pracy jedynie talentu, pióra i papieru. Oczywiście pisali wyłącznie z potrzeby serca i dla potomności... Rzeczywistość była (i często nadal jest) zupełnie inna. Kompozytorzy musieli brać pod uwagę oczekiwania publiczności czy możliwości wykonawcze, ale przede wszystkim spełniali zachcianki swoich pracodawców – zatrudniani byli bowiem na takich samych zasadach jak służący. Niezmiernie rzadko zdarzało się, że kompozytor mógł poczuć się całkowicie wolnym artystą. Ale tak właśnie stało się, gdy baron Gottfried van Swieten zamówił u Carla Philippa Emanuela Bacha cykl sześciu symfonii, nazwanych potem „hamburskimi”.

Ten holenderski dyplomata w służbie austriackiej był eleganckim człowiekiem o wyjątkowo rozległych horyzontach i wyrafinowanym guście. Dorastał w ogrodach botanicznych, laboratoriach i bibliotekach. Należał również do wielkich miłośników muzyki, sam amatorsko komponując. Znamy go dobrze z biografii klasyków wiedeńskich, których hojnie wspierał finansowo, Mozartowi i Beethovenowi (dedykował van Swietenowi *I Symfonię*) podsuwał do studiowania dzieła Bacha, tłumaczył na niemiecki libretta oratoriów Haydna, zamawiał opracowania oratoriów Handla u Mozarta, a w 1773 roku poprosił Carla Philippa Emanuela o cykl symfonii. Gottfried van Swieten i Bach prawdopodobnie nigdy się nie spotkali –

kiedy dyplomata przyjechał do Berlina, by objąć stanowisko austriackiego ambasadora, kompozytor mieszkał już w Hamburgu. Po pracowitych trzech dekadach u króla pruskiego postanowił wyfrunąć ze złotej klatki, w którą coraz bardziej przeistaczał się dla niego dwór Fryderyka Wielkiego. Gusta muzyczne władcy niemal się nie zmieniały – uwielbiał wyłącznie swój flet i dedykowane sobie dzieła Johanna Joachima Quantza, zaś Bacha uważał jedynie za niezłego klawesynistę. Gdy więc zmarł ojciec chrzestny Emanuela, Georg Philipp Telemann, Bach zdecydował się przyjąć po nim stanowisko hamburskiego *directora musices*.

Wiadomo, że baron van Swieten, jeszcze zanim przybył w 1770 roku do Berlina, znał twórczość najpopularniejszego w osiemnastowiecznej Europie Bacha i wielokrotnie subskrybował wydania jego utworów. Nie wiadomo natomiast, jak sformułował zlecenie na symfonie. Zapewne prosił o utwory na smyczki bez solisty, co ułatwiłoby ich wykonanie. Z późniejszych przekazów wynika, że – i to rzecz doprawdy niespotykana – baron poinformował kompozytora, iż nie musi zważać na trudności wykonawcze, które mogłyby w jakikolwiek sposób ograniczyć jego inwencję. Tak też się stało – Carl Philipp Emanuel stworzył dzieła w pełni zgodne ze swoim mottem: „Muzyka nade wszystko musi poruszać serce”, i porusza w tak oryginalny sposób, jak bodaj żadna inna muzyka swoich czasów. Emanuel stosuje w *Symfoniach hamburskich* modulacje do zadziwiająco odległych tonacji, niespodziewanie urywa narrację, po czym wznawia ją jakby nigdy nic, fragmenty oniryczne przeplata

wirującymi szaleńczo pasażami, partie poszczególnych głosów są błyskotliwie wirtuozowskie. W sześciu dziełach Wq 182 mnóstwo jest zaskakujących efektów brzmieniowych, eksperymentów fakturalnych, mocnych zwrotów retorycznych, ornamentacyjnej finezji. Są dowodem niebywałej inwencji i wyjątkowych sposobów ekspresji ich twórcy, jego skłonności do ekstrawagancji i śmiałych eksperymentów. Ta muzyka w naszych uszach brzmi niebywale oryginalnie, a co dopiero w uszach ludzi sprzed 300 lat. Kiedy porówna się *Symfonie hamburskie* z utworami symfonicznymi Josepha Haydna z okresu „Sturm und Drang” – pisane były w tym samym czasie – okaże się, jak niewyparzony język muzyczny miał Emanuel. Techniczną i emocjonalną bezkompromisowość jego pomysłów porównać można chyba tylko z symfoniami Beethovena i niektórych romantyków.

Oto sześć wyjątkowych dzieł – owoców jednego z najbardziej fascynujących spotkań w historii muzyki drugiej połowy XVIII wieku. Nie byłoby ich, gdyby Emanuel Bach nie porzucił swego pracodawcy, a baron van Swieten nie był tak światłym mecenasem.

Piotr Matwiejczuk

MARCIN ŚWIĄTKIEWICZ

Jeden z najbardziej rozpoznawalnych polskich klawesynistów. 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 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 nagradzany solowy album *Cromatica*. 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 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. Prezentował się 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*. Wykłada w Akademii Muzycznej w Katowicach. Szczególną uwagę poświęca nauczaniu gry solowej oraz kursom improwizacji na podstawie metody *partimento*.

MA KIE



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 domeną zespołu jest muzyka dawna, to znajdziemy tu także utwory kompozytorów żyjących i tworzących w XX wieku oraz kompozycje napisane współcześnie z myślą o nim. Ansambl szczytnie się wypracowanym stylem wykonawczym, który w swoim brzmieniu jest historyczny, ale i świeży oraz na wskroś indywidualny. Artystyczne poszukiwania, skoncentrowane na zgłębianiu języka muzycznego kompozytorów minionych epok, a także 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 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. Międzynarodowym uznaniem cieszą się również wydane przez zespół płyty. Zostały nagrodzone prestiżowymi „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



ANDREW LAWRENCE-KING

6 GRUDNIA + RATUSZ GŁÓWNEGO MIASTA + GODZ. 17:30
PONIEDZIAŁEK UL. DŁUGA 46

CHORÉGRAPHIE

Andrew Lawrence-King
harfa

ENTRÉE

Jean-Henri d'Anglebert
1629–1691

Prélude non mesuré in C

André Campra
1660–1744

Entrée espagnole gai
L'Europa galante

Jean-Baptiste Lully
1632–1687

La Mariée de Rollant
Les Noces de village LWV 19

Sarabande pour une femme
Le Bourgeois gentilhomme LWV 43

Jean-Henri d'Anglebert

Chaconne du Vieux Gautier

Jean-Baptiste Lully

La Contredanse
Xerxes LWV 12

SUITE

Louis Couperin
ca 1626–1661

Prélude non mesuré in A

Jean-Baptiste Lully

Overture
Alceste LWV 50

La Pavane des Saisons¹

Jean-Henri d'Anglebert

Galliarde

Marin Mersenne
1588–1648

La Bocanes²

Jean-Baptiste Lully

Sarabande
Les Noces de village LWV 19

Wilhelm Brade
1560–1630

La Vignonne³

Jean-Baptiste Lully

Passacaille d'Armide
Armide LWV 71

À L'ESPAGNOLE

Gaspar Sanz
ca XVII/XVIII

Prelude o Capricho arpeado⁴

André Campra

Entrée espagnole
L'Europa galante

Les Folies d'Espagne⁵

CHACONNE

Louis Couperin

Prélude non mesuré in C

Francesco Corbetta
ca 1615–1681

Fantasie caprice de chaconne⁶

Jean-Baptiste Lully

Chaconne d'Amadis
Amadis LWV 63

¹ Ze zbioru *Pièces de symphonie* LWV 70

² Ze zbioru *Harmonie universelle*

³ Ze zbioru *Neue lustige Volten*

⁴ Ze zbioru *Instrucción de Música sobre la guitarra española*

⁵ Improwizacja za Raoulem Augerem Feuilletem

⁶ Ze zbioru *La guitarre royalle*



W 1700 roku Raoul Auger Feuillet, tancerz i choreograf, opublikował w Paryżu *Chorégraphie ou L'art de décrire la dance*. Była to pierwsza praca w historii, która nie opisywała poszczególnych figur tanecznych słowami, lecz przedstawiała je przy pomocy symbolicznych znaków i rysunków postaci. Na kolejnych kartach oglądać można kreślone zamasyżcie linie, po których ma poruszać się dany tancerz. Skomplikowane figury geometryczne skierowane są zawsze w stronę oglądających: publiczności w operze, króla na dworze, arystokracji zgromadzonej w sali balowej. Postaci usytuowane wzdłuż linii demonstrują odpowiednie ruchy stóp i nóg, a te porządkują kreski taktowe, analogiczne do kresek w zapisie nutowym melodii, umieszczonym powyżej. Bowiem taniec i muzyka musiały spotykać się w odpowiednim porządku, zaś „każda nuta powinna wydawać się echem ruchów stóp”. Wolter nazwał pracę Feuilleta jednym z największych osiągnięć swoich czasów, a Diderot w *Wielkiej Encyklopedii Francuskiej* poświęcił jej aż dziesięć stron. W 1706 roku dzieło ukazało się w tłumaczeniu angielskim Johna Weavera jako *Orchesography, Or the Art of Dancing*.

Wraz z instrukcjami i przykładami Feuilleta w *Chorégraphie* zamieszczono również układy taneczne, zanotowane tym samym systemem, które ułożył Louis Guillaume Pécour, mistrz tańca w Académie Royale. Utwory muzyczne zawarte w zbiorze, zaczerpnięte z popularnych baletów i oper, przeznaczone są na

rozmaite instrumenty, w tym na harfę potrójną, czyli wyposażoną w trzy rzędy strun (określaną czasem nieco myląco jako *arpa doppia*). Umożliwiała ona grę w pełnej skali chromatycznej. Marin Mersenne w *Harmonie universelle* podaje, że skonstruowano ją w Neapolu, a ulepszono w Rzymie i we Francji. Repertuar na niej wykonywany pokrywał się zwykle z repertuarem przeznaczonym na lutnię lub klawesyn. Harfiści obecni byli na dworach królowej Henryki Marii de France, Karola II, a także w Wersalu.

Szczególnymi względami króla Ludwika XIV cieszył się harfista Claude Burette, który wykonywał między innymi opracowania utworów orkiestrowych Jeana-Baptiste'a Lully'ego, sporządzone przez Roberta de Viséego, królewskiego nauczyciela gry na gitarze, i klawesynistę Jeana-Henriego d'Angleberta. Przeznaczone były na teorbę, lutnię lub gitarę oraz klawesyn lub harfę. A był to czas niezwyklej popularności melodii tanecznych – śpiewali je wszyscy, „od książąt po służące w gospodach”. Uliczne przyspiewki Lully przekształcał w nobliwe *air de ballet*, tak jak Jacques Cordier z ludowego *La Vignonne* uczynił elegancki *courante*. Importowano angielskie *country dances* (*contredanses*), a w czasie wojny o sukcesję hiszpańską wielkim powodzeniem cieszyły się ludowe tańce hiszpańskie, takie jak *canaries* czy *folia*. Na bazie tej drugiej tworzoneo niezliczone wersje wariacji ostinatowych (*Les Folies d'Espagne*).

Jeszcze zanim Feuillet zaczął pracę nad swoim wiekopomnym dziełem, taniec stał się najważniejszą sztuką francuską, a pierwszym

tancerzem – król Ludwik XIV. W wieku piętnastu lat w *Balecie nocy* Pierre'a Beauchampsa przemienił się symbolicznie w „najpiękniejszą godzinę” – godzinę Słońca, podążając „rydwanem światła” za Aurorą. Bogini świtu okrzyknęła go gwiazdą wśród królów, zaś atrybuty swej władzy otrzymał wprost z rąk boga Apolla. Alegorie godzin, miesięcy i pór roku wypełniały królewskie spektakle baletowe, pojawiły się również w postaci rzeźb w ogrodach Wersalu. Z królem tańczyli arystokraci, Molier, Lully, a także Beauchamps, dyrektor Académie Royale de Danse, choreograf Lully'ego, ulubiony partner Ludwika w *danse a deux*. To on przez dwadzieścia dwa lata dawał królowi codzienne lekcje tańca i opracował wiele nowych układów. Balet w pewnym momencie przestał być zwykłą *divertissement*, a stał się metaforą królewskiej władzy. *Le bon goût* – zamiast żołnierzy francuskich – podbił kontynent, również kraje pozostające z Francją w konflikcie. A najważniejszy ze składników „dobrego smaku”, taniec, udokumentowany został w *Chorégraphie* Feuilleta. Obok dramatów Moliera, oper Lully'ego i Campy czy choreografii Beauchamps, Pécoura i L'Abbégo, dzieło to należy do najcenniejszego dziedzictwa epoki Króla Słońce.

Piotr Matwiejczuk

ANDREW LAWRENCE-KING

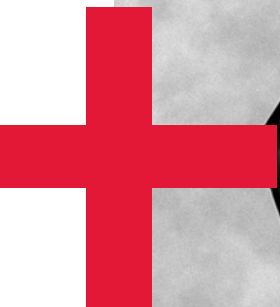
Wirtuoz harfy i dyrygent, założyciel zespołu The Harp Consort oraz grupy Il Corago. Wszechstronny realizator basso continuo, czołowy wykonawca muzyki dawnej oraz jeden z najczęściej nagrywających harfistów. Laureat „Złotej Maski” (2012) oraz – wspólnie z Jordim Savallem – nagrody „Grammy” (2011) i „Helpmann Award” (2013). Karierę rozpoczął jako chórmistrz w kościele parafialnym Saint Peter Port na Guernsey. W Cambridge odbywał stypendium organowe, kończąc studia w The National Centre for Early Music w Londynie. Jego debiut zawodowy miał miejsce w Royal Albert Hall w ramach BBC Promenade Concerts, po którym szybko zdobył status wszechstronnego realizatora basso continuo. W 1994 roku założył The Harp Consort – zespół stanowiący kombinację autentyzmu wykonania muzyki dawnej oraz improwizacji. Związany od lat z wytwórnią Deutsche Harmonia Mundi, a następnie z Harmonia Mundi USA. Szczyci się okazałym dorobkiem płytowym, zarówno zespołowym, jak i solowym. Jego nagrania obejmują m.in. twórczość hiszpańskiego i włoskiego renesansu (*The Harp of Ludovico*), francuskiego baroku (*La Harpe Royale*), Dowlanda i Byrda (*His Majesty's Harper*), Bacha (*The Secret of the Semitones*), Vivaldiego (*Four Seasons*), Handla (*Almira*), a także muzykę siedemnastowiecznego Meksyku (*Missa Mexicana*), pieśni Gautiera de Coincy'ego (*Miracles of Notre-Dame*) oraz muzykę Hiszpańskiego

Złotego Wieku (*El arte de fantasía*). Jego interpretacje są wynikiem wieloletnich badań oraz prac nad muzyką dawną wielu kręgów kulturowych. Pasja do harfy i zgłębianie wiedzy o jej wczesnej irlandzkiej odmianie zaowocowały albumem *The Celtic Viol*, we współpracy z Jordim Savallem, a także uznanie środowisk muzyki tradycyjnej. Jako międzynarodowy autorytet z zakresu wykonawstwa operowego i muzyki dawnej powołał do życia Il Corago, grupę zajmującą się badaniem, wykonywaniem oraz poszerzaniem wiedzy z zakresu wczesnej opery. Obecnie oprócz kariery solowej, koncertowej z The Harp Consort oraz kierowania działalnością Il Corago współpracuje z wieloma orkiestrami, chórmi i operami w Europie, Skandynawii i w obu Amerykach. Jest członkiem międzynarodowych stowarzyszeń skupiających działalność wokół muzyki dawnej. Wykłada w Guildhall School of Music and Drama w Londynie, Det Kongelige Danske Musikkonservatorium w Kopenhadze oraz w ramach „Scoil na gClàirseach” Historical Harp Society w Irlandii. Doktor honoris causa uniwersytetu Sheffield. Dyrygował dziełami dawnych mistrzów w najbardziej prestiżowych salach koncertowych, jak La Scala w Mediolanie, Opera w Sydney, Casals Hall w Tokio, Filharmonia Berlińska, Filharmonia Moskiewska, Konzerthaus w Wiedniu, nowojorska Carnegie Hall oraz Palacio de Bellas Artes w Meksyku.

AND CE -



Fot. z archiwum artysty



IL GIARDINO D'AMORE

6 GRUDNIA +
PONIEDZIAŁEK

DWÓR ARTUSA +
UL. DŁUGI TARG 43-44

GODZ. 20:00

CONCERTI

Stefan Plewniak
kierownictwo artystyczne,
skrzypce

IL GIARDINO D'AMORE

Ludmiła Piestrak
koncertmistrz, skrzypce

Reynier Guerrero
skrzypce

Magdalena Chmielowiec-Kozioł
altówka

Katarzyna Cichoń
wiolonczela

Łukasz Madej
kontrabas

Étienne Galletier
teorba

Ewa Mrowca-Kościukiewicz
klawesyn

Antonio Vivaldi
1678–1741

Concerto I D-dur RV 207*
Allegro
Largo
Allegro

Concerto IV G-dur RV 308*
Allegro
Largo
Allegro

Johann Georg Pisendel
1687–1755

Sonata à Violino solo senza Basso JunP IV.2
[bez oznaczenia tempa]
Allegro
Giga

Antonio Vivaldi

Concerto V c-moll RV 202*
Allegro
Andante
Allegro

Concerto VI g-moll RV 460*
Allegro
Largo e cantabile
Allegro

Concerto II e-moll RV 277 'Il favorito'*
Allegro
Andante
Allegro

Giuseppe Tartini
1692–1770

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

Antonio Vivaldi

Concerto III A-dur RV 336*
Allegro
Largo e cantabile
Allegro

* Ze zbioru *Concerti* op. 11



Nie byłoby historii muzyki nowożytnej Europy, gdyby nie wydawcy. To dzięki drukowanym edycjom nutowym kompozytorzy zarabiali na życie, a ich utwory docierały do wykonawców i słuchaczy, w dużej mierze dzięki nim też przetrwały do naszych czasów. Relacje twórców i ich drukarzy zazwyczaj bywały trudne, nawet w czasach, gdy nie istniało prawo autorskie. Przykłady odnaleźć można w biografii Antonia Vivaldiego, kompozytora, któremu za życia – głównie dzięki drukowanym publikacjom jego dzieł – udało się zdobyć międzynarodową sławę. Początkowo współpracował z oficynami weneckimi, a w 1709 roku zdecydował się przenieść do nowocześniejszej drukarni Estienne’a Rogera w Amsterdamie. Współpraca przy zbiorach *L'estro armonico* op. 3 i *La stravaganza* op. 4 szła dobrze, jednak później Francuz prawdopodobnie uznał, że łatwiej i szybciej mógłby zarobić, gdyby wydawał dzieła słynnego skrzypka bez żmudnych konsultacji. Opublikowanie trzech zbiorów przygotowanych pośpiesznie i bez redakcji autorskiej ewidentnie nadszarpnęło zaufanie Vivaldiego. Przez kolejnych pięć lat u Rogera nie ukazał się żaden jego utwór.

Być może podobna historia wydarzyła się pod koniec lat 20. XVIII wieku, gdy Michel-Charles Le Cène, który przejął oficynę po Rogerze, wydrukował kolekcje koncertów *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* op. 8 i *La cetra* op. 9, a także trzy mniejsze zbiory: koncerty fletowe op. 10 oraz koncerty skrzypcowe op. 11 i op. 12.

Owe trzy cykle ukazały się jednak bez autoryzacji Vivaldiego. Jak uważają niektórzy, nieporozumienia z wydawcą były powodem, dla którego kompozytor ponownie zrezygnował z publikowania swoich dzieł. Jak się zresztą okazało – na zawsze. Jednak Michael Talbot, najwybitniejszy znawca twórczości „Rudego Księdza”, podkreśla, że kompozytor przestał zabiegać o wydania, ponieważ bardziej opłacalne było wprowadzanie na rynek dzieł w formie manuskryptów.

Koncerty op. 11 i op. 12 zawierają w dużej części opracowania i adaptacje utworów wcześniejszych. Spośród sześciu utworów op. 11 aż pięć znanych jest w innych wersjach. Choćby ostatni z serii, *Koncert obojowy g-moll* RV 460, jest zapewne wcześniejszą wersją *Koncertu skrzypcowego g-moll*, znanego ze zbioru *La cetra*, dedykowanego Karolowi VI. Również RV 277 „Il favorito” (ulubiony koncert cesarza, a może samego Vivaldiego) pierwotnie znajdował się w tym manuskrypcie podarowanym władcy w 1728 roku (mimo identycznego tytułu nie ma nic wspólnego z op. 9). Z kolei RV 207 i RV 308 znamy z wersji rękopiśmiennych, zawartych w manuskrypcie stworzonym dla Anny Marii, wybitnie uzdolnionej uczennicy Vivaldiego w weneckim Ospedale della Pietà.

O ile chronologia i okoliczności powstania koncertów op. 11 są dość skomplikowane, o tyle kwestia ich wartości artystycznej jest jasna. Vivaldi był nie tylko u szczytu możliwości twórczych, lecz także znakomicie orientował się w najnowszej muzyce. Koncerty są

ewidentnym świadectwem adaptowania elementów nowego stylu galant i opery neapolitańskiej. Kompozytor uważnie śledził również osiągnięcia nowej generacji skrzypków, zwłaszcza Giuseppego Tartiniego i Pietra Locatello. Stąd właśnie w op. 11 bardziej wyszukana harmonia, zwłaszcza w częściach wolnych, które stawały się coraz dłuższe, stąd większe zróżnicowanie temp, stąd nowego typu figuracje skrzypcowe. Faktura koncertów jest, co prawda, wyraźnie „odchudzona”, ale partia solowa okazuje się ekstremalnie trudna i z całą pewnością przewyższała umiejętności nawet najbardziej uzdolnionych amatorów.

Wszystko to sprawiło, że ostatnie wydane drukiem koncerty Vivaldiego stały się nie tyle podsumowaniem mijającej epoki, co zapowiedzią nadchodzącego nowego stylu muzycznego. „Vivaldi jest bardziej początkiem (pod względem estetycznym i technicznym) niż konkluzją – podkreśla Michael Talbot. – Mówiąc dobitniej, pod wieloma względami bliżej mu do Haydna niż Corellego, mimo że daty urodzin tych kompozytorów sugerowałyby coś innego”¹.

Piotr Matwiejczuk

1. Cyt. za: *Konserwatywny rewolucjonista – z Michaeliem Talbotem rozmawia Piotr Wojciechowski*, „Muzyka w Mieście” 2018, nr 3 (65), s. 18–25.

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. 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, Markiem 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 wraz z ansamblem Il Giardino d'Amore. Występował na najważniejszych festiwalach w Europie i w Stanach Zjednoczonych, m.in. na 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 oraz 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 Bogunia

IL GIARDINO D'AMORE

Dynamicznie rozwijający się zespół wykonujący muzykę dawną, założony przez dyrygenta i skrzypka Stefana Plewniaka – absolwenta Akademii Muzycznej w Krakowie, kontynuującego potem studia w Conservatorium Maastricht i Conservatoire national supérieur de musique et de danse w Paryżu. Plewniak współpracował z Les Arts Florissants Williama Christiego i Le Concert des Nations Jordiiego Savalla. Il Giardino d'Amore założył w 2011 roku. W skład grupy wchodzi muzycy z różnych krajów Europy, a jej repertuar skupia się na muzyce XVII i XVIII wieku – francuskiej i włoskiej operze, muzyce sakralnej i włoskiej muzyce instrumentalnej. Zespół bardzo szybko stał się jedną z najciekawszych orkiestr barokowych w Polsce. Il Giardino d'Amore jest również zaangażowany w promowanie polskiej kultury. Koncerty zespołu w Stanach Zjednoczonych w 2016 roku w całości poświęcone były popularyzowaniu polskiej muzyki sakralnej i tanecznej (przy okazji tego wyjazdu przy zespole został uformowany chór). Muzyka polska znalazła się także na nagraniu *The Heart of Europe*, wydanym pod koniec 2017 roku przez Évoe – wytwórnię

założoną przez Stefana Plewniaka. W tym samym roku grupa wyruszyła do Chin, gdzie wykonywała muzykę George'a Friderica Handla. W 2018 roku ukazała się płyta *Enemies in Love* z ariami i duetami z oper Handla, na której można było posłuchać głosów kontratenora Jakuba Józefa Orlińskiego i mezzosopranistki Natalii Kawałek. Album został uznany przez londyński „The Times” za „płytę tygodnia” i był początkiem utrzymującej się do dziś współpracy zespołu z Orlińskim. Ważnym wydarzeniem w 2018 roku był również trzeci wyjazd do Stanów Zjednoczonych, podczas którego Il Giardino d'Amore prezentował muzykę baletową wykonywaną na dworze Ludwika XIV. Grupa występowała na renomowanych festiwalach muzyki dawnej w wielu krajach świata: New York Early Music Celebration, słoweńskim Tartini Festival, Bachwoche w Austrii, holenderskim Oude Muziek Utrecht, Mooredale Concerts w Toronto, Magnetic Festival na wyspie Elbie, New Music Festival w szwajcarskim Gstaad czy krakowskim Festiwalu Muzyki Polskiej. W 2014 roku członkowie zespołu poprowadzili kursy mistrzowskie w Los Angeles.





PATRIZIA
BOVI

7 GRUDNIA
WTOREK

+

RATUSZ GŁÓWNEGO MIASTA
UL. DŁUGA 46

+

GODZ. 17:30

VOCI. STORIE DI DONNE

Patrizia Bovi
głos, harfa romańska

Cecilia
Mare maje, scura maje
Ondas do mar
Duerme querido / Gerineldo
Santa Barbara
Sola Dolente
Magdalena degna da laudare
Beneito foi o dia
Stabat Mater
Como deus è comprida trinitade
Verbum caro factum est
Judici signum
Madre de Deus
Ave generosa
O successores

muzyka tradycyjna
muzyka tradycyjna, Abruzja
Martin Codax
romanse sefardyjskie
muzyka tradycyjna, Włochy
muzyka tradycyjna, Abruzja
Laudario di Cortona 91
Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
muzyka tradycyjna, Korsyka
Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
Hildegarda z Bingen
Hildegarda z Bingen



„Kościół, za świętym Pawłem, zakazał kobietom nauczania i publicznego głoszenia Słowa. Własne ciało i przepowiednie były jedynymi formami komunikacji, za pomocą których kobiety doby średniowiecza i renesansu mogły zyskać głos w sprawach religijnych i państwowych. Najlepszy przykład stanowią święte: ich życie wypełnione było ekstazą, wizjami, postem i surową ascezą. Dzięki tym szczególnym darom kobiety te, choć często niepiśmienne i ubogiego pochodzenia, odgrywały role matek i nauczycielek, ale także dworskich prorokiń oraz doradczyń książąt”, pisze o bohaterkach śpiewanych przez siebie historii Patrizia Bovi. Ta urodzona w Asyżu artystka oddaje głos świętym, mistyczkom, matkom, wdowom, wszystkim tym kobietom, o których tak często zapominamy, gdy opowiadamy historię Europy.

Śpiewaczka przywołuje laudy o świętych Barbarze i Magdalenie. Pierwsza z nich, ciesząca się od wieków poważaniem w Polsce, spotykana w wielu ludowych kapliczkach z kielichem w dłoniach, czasem z wieżą, w której była więziona, to patronka nie tylko górników, ale też dobrej śmierci. Poniosła męczeńską śmierć z ręki własnego ojca w IV wieku. Maria Magdalena, znana z Nowego Testamentu, autorka apokryficznej Ewangelii, była kobietą najbliższą Jezusowi, jego uczennicą. Laudy poświęcone tym dwu świętym należą do bardzo starego gatunku włoskiej muzyki ludowej, rozwiniętego przez świętego Franciszka z Asyżu.

„Język używany przez matki i święte to przede wszystkim język ciała – podkreśla Patrizia Bovi. – Głos świętej Barbary, uparcie odmawiającej poślubienia bogatego konkurenta, gdyż czuła się już zaślubiona Chrystusowi. Ciało Marii pod krzyżem oplakującej śmierć swojego dziecka, ciało Marii Magdaleny, które staje się symbolem jej odkupienia”. To także ciało matki kołyszącej do snu ukochane dziecko w rytm kołysanki w języku ladino (judeo-hiszpańskim) *Duerme, duerme*, ale i ciało pełnej pożądania księżniczki, przyzywającej przechodzącego biednego, pięknego chłopca w sefardyjskim romansie *Gerineldo*. Rozdzierający jest głos wdowy z tradycyjnej abruzyjskiej pieśni *Mare maje, scura maje*: „Rozplotę warkocze i zasłonię twarz, położę się na tobie i się zabiję. Jestem zagubioną owcą, mój baran mnie opuścił, jagniątko beczy i szaleje z głodu”.

Ucieczką od fizycznego bólu związanego z erotyzmem i macierzyństwem był dla wielu kobiet mistycyzm. Od starożytności znane są postaci prorokiń, a jedną z najbardziej niezwykłych tradycji była instytucja Sybilli: te półboskie istoty, obdarzone darem przewidywania przyszłości, znane były w południowej Europie od VI wieku p.n.e. W pierwszych wiekach chrześcijaństwa przypisywano im zdolność przepowiadania drugiego przyjścia Chrystusa oraz sądu ostatecznego: „Słońce już nie zaświeci i ustanie harmonia sfer. Ziemia zatrzęsie się i zgaśnie chwała Księżycy”. Pieśni Sybilli w czasach średniowiecza wykonywane były przez chłopców przebranych za kobiety podczas pasterki i w Wielkim Tygodniu.

Przetrwały na Półwyspie Iberyjskim, we Włoszech i Francji, jednak najtrwalszą formę, wpisaną na listę niematerialnego dziedzictwa UNESCO, tradycja ta przybrała na Majorce, gdzie jest kultywowana do dziś. Na Korsyce utrwalił się z kolei szczególnie poruszający zwyczaj śpiewania *Stabat Mater*. Znane w całej Europie lamenty Matki Bolejącej wykonywane były początkowo przez franciszkańskie bractwa laudowe, którym zakazywano udziału w oficjalnej liturgii, dlatego pieśni te przetrwały w tradycji ludowej, w pięknej, nieociosanej formie.

Wśród głosów kobiet dobiegających z otchłani czasu nie mogło zabraknąć Hildegardy z Bingen, legendarnej mistyczki, świętej, uczonej i kompozytorki. W ostatnich latach w historii kultury Zachodu stała się symbolem kobiecości odzyskującej głos. Nigdy nie dowiemy się, jak miała brzmieć natchniona muzyka tej świętej według jej własnego zamysłu, ale dzięki medium, w jakie przeistacza się każda wykonawczyni, możemy nawiązać kontakt z jej głosem oraz innymi głosami sprzed wieków. Jak mówi założycielka Ensemble Micrologus: „Ciało ludzkie to instrument, który pozwala grać duszy”.

Katarzyna Matwiejczuk

PATRIZIA BOVI

Śpiewaczka od trzydziestu pięciu lat związana z nurtem wykonawstwa historycznego. Gra też na harfie. Urodziła się w Asyżu. Studiowała śpiew w Conservatorio di Perugia. Uczennica Sergia Pezzettiego. Wieloletnia praca nad stopniowo poszerzanym repertuarem sprawiła, że już od dawna znakomicie sobie radzi z muzyką z zakresu od XIII wieku do współczesności. Początkowo związana z mediolańskim Ensemble Alia Musica, z którym wykonywała repertuar średniowieczny i renesansowy. Cały czas intensywnie się ucząc, zajmowała się też włoskim barokiem – muzyką Monteverdiego, Periego, da Gagliano i Landiego. W 1984 roku założyła Ensemble Micrologus – grupę specjalizującą się we włoskiej muzyce średniowiecznej. Dla wytwórni Quadrivium i Opus III nagrała z tym zespołem aż dwadzieścia osiem płyt. Dwie z nich uzyskały wyróżnienia „Diapason d’Or de l’Année”: *Landini e la Musica Fiorentina* za 1996 i *Carnavalesque* za 1999 rok. Współpracowała m.in. Z Antoniem Floriem, Pinem de Vittoriem, Marcelem Pérèsem, Crawfordem

Youngiem, Begoñą Olavide, Jeanem Tubérym, Vincentem Dumestrem, Chiarą Banchini i Sidim Larbim Cherkaoui. W 2011 roku założyła zespół Meduza. Grupa postawiła przed sobą zadanie zajmowania się repertuarem niszowym i słabo znanym. Jej pierwsze dwa albumy poświęcone były muzyce włoskiej XV i XVI wieku. Patrizia Bovi udziela się jako pedagog. Prowadzi kursy z zakresu średniowiecznych technik śpiewu. Uczyla w ramach Corsi di Musica Antica w Urbino. Jako nauczyciel współpracowała z paryską Fondation Royaumont oraz uniwersytetami w Melbourne i w Teksasie. Od 2009 roku uczy też w Centro Studi Europeo di Musica Medievale Adolfo Broegg w Spello. Od 2014 roku natomiast prowadzi doktorski projekt badawczy w Orpheus Institute w Gandawie, polegający na rekonstrukcji zaginionego dorobku muzycznego włoskiego quattrocenta. W 2008 roku została odznaczona przez Ministerstwo Kultury Republiki Francuskiej Orderem Sztuki i Literatury (fr. Ordre des Arts et des Lettres).

ATI



Fot. Roberto Vaccai





ZESPÓŁ MARII POMIANOWSKIEJ

7 GRUDNIA
WTOREK

+

DWÓR ARTUSA
UL. DŁUGI TARG 43-44

+

GODZ. 20:00

Z BOŻEGO NARODZENIA

Maria Pomianowska

kierownictwo artystyczne,
śpiew, fidel płocka,
suka biłgorajska, suka mielecka

**ZESPÓŁ MARII
POMIANOWSKIEJ**

Aleksandra Kauf,

Adrianna Kafel,

Aleksandra Lignar

śpiew, fidel płocka,

suka biłgorajska, wspak

Katarzyna Gacek-Duda

flety, fujarki, piszczałki

Wojciech Lubertowicz

duduk, bębny obręczowe

Mingjie Yu

zheng xiaomeng

(cytra chińska)

Śpiewamy, śpiewamy
Głos dźwięczny z nieba wychodzi

Nie zalecajże się
Jam jest dutka
Z Bożego Narodzenia
Przybieżeli do Betlejem
Hej, hej Ielija
Radujcie się w Panu
Nabożna i święta żona
Kiedy król Herod królował
Gdy śliczna Panna
Wśród nocnej ciszy

melodia ludowa z Mazowsza Północnego
melodia kościelna ze śpiewnika
Michała Marcina Mioduszeńskiego
melodia ludowa z Mazowsza Północnego
Anonim, XVII w., rękopis staniątecki
Anonim
śpiewnik ks. Jana Sedleckiego
pieśń ludowa z Lubelszczyzny
Anonim, XVI w.
Anonim, XVI w.
Anonim, XVI w.
Anonim, XVIII w.
Anonim XVIII/XIX w., ze śpiewnika
Michała Marcina Mioduszeńskiego



Maria Pomianowska od lat dokonuje niezwyklej sztuki: łączy głęboką znajomość muzyki dawnej, klasycznej i etnicznej z różnych kultur świata, wiedzę o budowie instrumentów i dawnych technikach wokalnych z wciąż żywą tradycją polskich pieśni religijnych i obrzędowych. Rezultatem nieustających muzycznych peregrinacji ciekawej świata artystki i akademicki jest jedno z najbardziej barwnych oraz intrygujących zjawisk na polskiej – i nie tylko polskiej – scenie muzycznej.

Melodie i teksty kilku podstawowych kolęd znają nawet ci, którzy nigdy nie pojawiają się ani w sali koncertowej, ani w kościele. Można powiedzieć, że repertuar bożonarodzeniowy to jedna z najbardziej integralnych części naszej tożsamości. „Kolęda integruje ludzi różnych stanów, muzykę ludową i klasyczną. [...] Przejawem stylu narodowego było wprowadzenie do twórczości kolędowej rytmiki ludowej (poloneza, mazura, oberka, krakowiaka, kujawiaka) i melodyki ludowej”, pisze Maria Pomianowska. W XIX stuleciu, kiedy zainteresowano się kulturą ludową, zaczęto zapisywać utwory tradycyjne, w tym kolędy i pastorałki. W 1843 roku ukazał się zbiór *Pastorałki i kolędy z melodiami, czyli piosnki wesołe ludu w czasie świąt Bożego Narodzenia po domach śpiewane* autorstwa księdza Michała Mioduszeńskiego – tom ten jest również jednym z punktów odniesienia dla Marii Pomianowskiej.

Czym jednak właściwie są kolędy? Warto przyrzeć się źródłosłowowi tego wyrazu. Jak pisze folklorysta Jan Adamowski, „sama nazwa jest zapożyczeniem łacińskim – od wyrazu *calendae*, co w kalendarzu juliańskim oznaczało «pierwszy dzień miesiąca». W starożytnym Rzymie w sposób szczególnie świąteczny obchodzono styczniowe *calendae*, bowiem wiązało się to z początkiem nowego roku, a więc z okresem składania życzeń, wzajemnego obdarowywania się, a wszystko to miało zapewnić pomyślną przyszłość. Zwyczaj ten poprzez Bałkany przywędrował do Polski, a dokładniej mówiąc, przyjęli go Słowianie w późnym okresie wspólnoty, około VI–VIII wieku po Chrystusie”. Już zatem pierwsze znaczenie słowa „kolęda” odsyła do czasów przedchrześcijańskich. W tym także tkwi ogromna siła kolęd: miesza się w nich to, co pradawne, zwyczaje pogańskie, ze schrystianizowaną wersją Szczodrych Godów, czyli znanego na obszarze całej Europy zimowego święta powrotu Światła.

W kulturze ludowej słowo „kolęda” miało różne znaczenia: mógł to być podarunek noworoczny lub wigilijny, odwiedzanie parafian przez księdza w okresie Bożego Narodzenia, mieszanka potraw wigilijnych z opłatkiem i chlebem dawana zwierzętom gospodarskim, snopek przynoszony w dniu Wigilii przez gospodarza, a na niektórych obszarach Polski – po prostu okres Bożego Narodzenia i Nowy Rok. Kolęda jest więc podarunkiem: dla innych ludzi, także dla zwierząt. Może stać się także podarunkiem od nas dla nas samych, bo śpiewanie kolęd odsyła nas do czasu dzieciństwa, może być znakiem łączności z rodziną, bezpieczną kotwicą w bezmiarze życia.

Wiele kolęd to po prostu poruszające kołysanki, opisujące pierwotną więź między matką a dzieckiem. Kolędy i pieśni adwentowe przypominają nam także o innym przeżywaniu czasu: odsyłają do obowiązującego w kulturach pierwotnych czasu kołowego. Wszystkie wydarzenia powracają, po Adwencie na pewno nastąpi Boże Narodzenie, a potem karnawał i Wielki Post. W kolejnym roku wszystko się powtórzy. Advent znowu będzie czasem oczyszczenia, wyciszenia i oczekiwania na narodziny Dzieciątka oraz powrót Słońca. Religie Księgi stworzyły czas linearny, taki, który ma początek i koniec. Nałożone na siebie te dwa pojmowania czasu są niczym dwa różne metra muzyczne, parzyste i nieparzyste, zachodzące na siebie na obszarze Mazowsza. Te pozornie nieprzystające nijak do siebie idee stworzyły z jednej strony fascynującą muzykę ludową Polski nizinnej, w której można szukać – tak jak robiła to w swych chopinowskich projektach Maria Pomianowska – wyjątkowości muzyki Chopina, z drugiej kulturę ludową, której częścią są właśnie kolędy.

Katarzyna Matwiejczuk

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 Griebieniczukow, 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 fideli plockiej, a także suki mieleckiej. Ambasadorka polskiej muzyki klasycznej i ludowej w Japonii w latach 1997–2002. Podczas swojego pobytu w tym kraju

wykonywała polską muzykę w największych salach koncertowych. Prezentowała repertuar pieśni i melodii mazowieckich oraz zrekonstruowane instrumenty na dworze cesarskim Japonii, komponowała dla cesarzowej Michiko. Dyrektorka 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.

MOV



Fot. z archiwum artystki



ZESPÓŁ MARII POMIANOWSKIEJ

Zespół złożony z młodych muzyków – studentów, absolwentów i doktorantów Marii Pomianowskiej w Akademii Muzycznej w Krakowie. Współpracują od 2016 roku, koncertując w krajach Azji (Chiny, Japonia, Wietnam, Korea Południowa), Afryki (RPA, Egipt, Tunezja) i Ameryki Północnej (Stany Zjednoczone, Kanada). Ich repertuar to m.in. programy muzyki folkowej oraz te łączące muzykę klasyczną z muzyką ludową; wykonują tańce i melodie z szesnasto- i siedemnastowiecznych tabulatyr organowych i lutniowych, kompozycje Piotra z Grudziądza, Mikołaja z Radomia, a także programy z muzyką polsko-azjatycką i polsko-afrykańską oraz autorskie utwory Marii Pomianowskiej przeznaczone na nietypowy skład. Ambicją zespołu jest kontynuowanie i propagowanie najstarszych tradycji muzycznych. Budując repertuar, muzycy sięgają po przekazy zachowane w źródłach historycznych i opracowaniach naukowych. Elementem konstytuującym działalność zespołu jest zastosowanie starodawnego instrumentarium. Autentyzmu w wykonawstwie muzyki tradycyjnej upatrują również w wykorzystaniu

typowych manier wykonawczych oraz w improwizacji. Skrzypce w polskiej muzyce ludowej są instrumentem stosunkowo młodym, dlatego muzycy grają na starych instrumentach kolanowych techniką paznokciową. W składzie zespołu znajdują się szesnastowieczne instrumenty smyczkowe pochodzące z wykopalisk archeologicznych z Płocka oraz znane z przekazów ikonograficznych z końca XIX wieku, tzw. suki biłgorajskie. Muzycy grają na instrumentach oryginalnych oraz zrekonstruowanych. Za odtworzenia techniki gry na staropolskich fidelach kolanowych odpowiada założycielka zespołu Maria Pomianowska. Zatartą u końca XIX wieku technikę gry odtworzyła, korzystając z bogatego doświadczenia, wiedzy muzycznej i skąpych przekazów historycznych. Opracowała także sposób strojenia i repertuar poświęcony tym instrumentom. Koncerty zespołu stwarzają okazję do usłyszenia brzmienia wymarłej tradycji z różnych regionów. Obok fidel kolanowych w skład zespołu wchodzi flety, bębny i wspak (chordofon smyczkowy współcześnie skonstruowany przez Andrzeja Króla).





BENJAMIN BAGBY

8 GRUDNIA
ŚRODA

+

RATUSZ GŁÓWNEGO MIASTA
UL. DŁUGA 46

+

GODZ. 17:30

BEOWULF

Beowulf

Benjamin Bagby
głos, harfa romańska



Duński król Hrothgar, syn Healdfena, wnuk Beowa i prawnuk Skylda, włada długo i sprawiedliwie. Kraj opływa we wszelkie dobra, dlatego monarcha postanawia wybudować wielką salę balową. Z bliskich i dalekich krain przybywają budowniczy, którzy tak kunsztownie ją ozdabiają, że wieść o tym rozchodzi się daleko za granice Danii. Jednak wkrótce huczne zabawy wojowników zwabiają potwora o imieniu Grendel, który w swej samotności nie może znieść ludzkiej uciechy. Co noc, przez wiele miesięcy, przychodzi na dwór Hrothgara i pożera śpiących rycerzy. Mijają lata, a wieść o straszliwej bestii dociera do południowo-zachodniej Szwecji. Beowulf, siostrzeniec Hygelaka, króla Gotów, dobiera sobie najodważniejszych wojów i rusza na ratunek duńskiemu władcy. Hrothgar zna wieści o niezwyklej sile gockiego bohatera, którego Duńczycy witają z radością. Tylko pijany dworzanin Unferth zaczyna drwić z Beowulfa, a ten odpłaca mu pięknym za nadobne: nic dziwnego, że Duńczycy nie mogą poradzić sobie z potworem, skoro mają takich bohaterów. O zmierzchu przybysze zostają sami. Beowulf wie, że Grendel rzucił zaklęcie na każdą broń, by nikt nie mógł posłużyć się nią w walce z nim. Kiedy zjawia się potwór, bohater wyrwa mu ramię, ten wyje z bólu, ucieka na mokradła i umiera. Beowulf umieszcza ramię wysoko nad złotymi dachami na znak zwycięstwa.

Tak w dużym skrócie i tylko w ogólnym zarysie przedstawia się historia obejmująca mniej więcej jedną czwartą (wersy 1–852)

najsłynniejszego eposu anglosaksońskiego, którego jedyny zachowany egzemplarz rękopiśmienny pochodzi z XI wieku. Uczeń nie są zgodni co do daty powstania poematu, przyjmuje się jednak, że rodził się między VI stuleciem a datą podaną w manuskrypcie, należał bowiem do sztuki oralnej. Historię o Beowulfie przedstawiał *scop* – bard, gawędziarz, recytator, którego działalność była ważnym spoiwem społeczności wczesnośredniowiecznej Anglii. Z zachowanych opisów wynika, że *scop* musiał mieć głos wysoki i jasny, a także harfę, na której sobie akompaniował. Instrument pełnił istotną rolę, bowiem łączył treść opowieści ze sposobem jej przedstawiania; dzięki niemu mowa przemieniała się w śpiew. Opowiadacz musiał dysponować umiejętnością tworzenia poezji *ad hoc*, zgodnie z przyjętymi regułami, miarą i rytmem. Miał też zawsze bogaty repertuar, znał dokładną genealogię rodzin królewskich czy przebieg ważnych bitew. Dawał swoim odbiorcom poczucie wspólnoty, dzięki niemu mogli się identyfikować.

Do stworzenia rekonstrukcji wokalo-instrumentalnej *Beowulfa* Benjamin Bagby szukał inspiracji w żywych do dziś tradycjach śpiewaczych, głównie pozaeuropejskich. Przy czym – jak podkreślał w jednym z wywiadów – jego celem było stworzenie jednolitej formy, zintegrowanie wszystkich elementów „spektaklu”: poezji, muzyki i gestykulacji. W pracy Bagby’ego niezwykle pomocna była zrekonstruowana w latach 90. XX wieku przez Rainera Thuraau sześciostrunowa harfa, której szczątki znalezione zostały w grobie w Oberflacht niedaleko Stuttgartu. Z kolei strój instrumentu oparty

został na wczesnośredniowiecznych skalach modalnych, w których najważniejsze były trzy kwinty czyste oraz dwie kwarty czyste. W ten sposób artysta dokonał odwrotnego procesu w stosunku do tego, co zdarzyło się w XI wieku – przeniósł słowo pisane na grunt poezji ustnej. Dzięki temu, jak sam pisze, ze strefy oka i mózgu wkroczył w sferę wyznaczoną przez uszy i duszę.

Recytując *Beowulfa*, Benjamin Bagby w pewnym sensie opowiada historię własnej rodziny, wywodzi się bowiem z germańskiego klanu, który około 630 roku przeniósł się z Jutlandii do północnej Anglii. Tysiąc lat później jedna z gałęzi tego rodu wyemigrowała do Wirginii. Byli to pierwsi koloniści angielscy, którzy przybyli do Ameryki Północnej – w 1620 roku na żaglowcu Mayflower. Bagby urodził się nad brzegiem jeziora Michigan po kolejnych 321 latach, dwanaście lat później urzekł go *Beowulf*, zaś w 1974 roku „powrócił” do Europy.

Piotr Matwiejczuk

BENJAMIN BAGBY

Wokalista, harfista i badacz. Na przestrzeni dekad stał się jedną z czołowych postaci wykonawstwa muzyki średniowiecza – muzyką tą zachwycił się w młodym wieku. Studiował w Oberlin College and Conservatory (Stany Zjednoczone) oraz w Schola Cantorum Basiliensis (Szwajcaria). W 1977 roku, z nieżyjącą już Barbarą Thornton, założył ansambl Sequentia. Od tego czasu poświęcił się niemal całkowicie pracy badawczej, wykonawstwu oraz nagraniu zespołu. Wspólnie koncertowali w Europie, Afryce, obu Amerykach, Azji, Australii i na Bliskim Wschodzie. W swej dyskografii ma nagrania CD i DVD dla dużych wytwórni muzycznych; znaczna część z nich została wyróżniona pochlebnymi recenzjami i prestiżowymi nagrodami, m.in. „Diapason d’Or”, nominacją „Grammy”, „Disque d’Or”, „Edison Award”. Poza ansamblem artysta skupia się również na wykonaniu solowym, a jego repertuar bazuje na poezji anglosaskiej i germańskiej. Bagby’ego interpretacja poematu *Beowulf* została szeroko doceniona przez krytykę i wydana na DVD w 2007 roku. U podstaw każdego nagrania pod jego kierownictwem leży teoretyczne rozeznanie idące w zgodzie z praktyką wykonawczą. Muzyk poświęca uwagę każdemu szczegółowi, kładąc nacisk na pracę ze źródłem oraz

zglobienie warstwy słownej utworów. W przygotowaniu wykonań uczestniczą filolodzy i muzykolodzy. Jest laureatem wielu nagród i wyróżnień. W 2010 roku odebrał nagrodę towarzystwa Early Music America „Howard Mayer Brown” za całokształt pracy twórczej, a w 2017 roku został nagrodzony „Artist of the Year Award”, przyznaną przez REMA / European Early Music Network. Autor kilkudziesięciu książek programowych festiwalu i serii koncertowych oraz bookletów do wydawnictw płytowych. Jego artykuły publikowano w czasopismach poświęconych muzyce dawnej, jak „Early Music”, „Performer’s Guide to Medieval Music”, „Performing Medieval Narrative”. Prowadził kursy mistrzowskie w czołowych instytucjach badających muzykę dawną w Europie i Stanach Zjednoczonych. Wykładał m.in. w Schola Cantorum Basiliensis, Autunno Musicale, Harvard University, Stanford University, Amherst Early Music, Wellesley College, University of Texas, University of Michigan, Northwestern University, New England Conservatory of Music, Sarah Lawrence College, St. John’s College, Duke University, w Fondation Royaumont. Od 2005 roku na paryskiej Sorbonie naucza praktyki wykonawczej muzyki średniowiecza.

ENJ
B



Fot. Frank Ferville





ORKIESTRA CZASÓW ZARAZY

8 GRUDNIA
ŚRODA

+

DWÓR ARTUSA
UL. DŁUGI TARG 43-44

+

GODZ. 20:00

STIL POLONAISE

Paweł Iwaszkiewicz
kierownictwo artystyczne,
dudy, fujarka, flet prosty

ORKIESTRA CZASÓW ZARAŻY

Olena Yeremenko
skrzypce, nyckelharpa

Witold Broda
skrzypce ludowe

Tomasz Frycz
wiolonczela barokowa

Piotr Wawreniuk
puzon

Mirosław Feldgebel
klawesyn

Johann Heinrich Dahlhof
1704–1764

Polonoise 79 nach Blitz
Polonoise 43
Polonoise 45

Ms 4023

Tanic 124
Tanic 64
Tanic 128
Tanic 102
Tanic 153
Tanic 123
Tanic 105
Tanic 45
Tanic 108
Tanic 134
Tanic 119
Tanic 122
Tanic 103
Tanic 132
Tanic 120
Tanic 88
Tanic 97
Tanic 126
Tanic 121
Tanic 127

Johann Heinrich Dahlhof

Polonaise 66
Polonaise 102
Polonaise 126



Friedrich Wilhelm Marpurg, wpływowy teoretyk muzyki XVIII wieku, a także kompozytor i wydawca, uznawał styl polski za jeden z trzech – obok włoskiego i francuskiego – najważniejszych europejskich stylów narodowych. W muzyce niemieckiego obszaru językowego styl polski zyskał popularność dzięki twórczości Georga Philippa Telemanna, który poznał świetnie muzykę polską, gdy na początku XVIII stulecia, jako kapelmistrz księcia Erdmanna II, tajnego radcy i ministra Augusta II, przebywał w Żarach i Pszczynie, podróżował także do Warszawy i Krakowa. Stylizacje polonezów zaczęły pojawiać się w twórczości innych kompozytorów, w tym Johanna Sebastiana Bacha, również dzięki polsko-saskiej unii personalnej. Poloneza tańczono regularnie na dworze drezdeńskim – August II Mocny wydał nawet dekret, w którym nakazał, aby każdy bal, zarówno w Polsce, jak i w Saksonii, otwierano polonezem. Korowód prowadził najczęściej sam król w parze z żoną lub jedną z licznych kochanek. Z Drezna polonez rozprzestrzenił się na inne dwory europejskie. Stylem polskim zajęli się ówcześni teoretycy muzyki – nie tylko Marpurg, lecz także Mattheson, Riepel czy Kirnberger. Taniec ten uważano za muzyczny symbol korony królewskiej i w ten sposób traktował go Bach. Ale nie tylko. W Saksonii i innych krajach niemieckich nasze tańce stały się popularne do tego stopnia, że zaistniały na szeroką skalę również w sferach mieszczańskich, a nawet chłopskich.

Dowodem jest kolekcja Johanna Heinricha Dahlhoffa (1704–1764), wiejskiego muzyka, prawdopodobnie skrzypka, który działał w Północnej Westfalii w wiosce Dinker. Był kościelnym w miejscowym zborze ewangelickim, ale do jego obowiązków należała także organizacja rozrywek, a więc aranżowanie zabaw tanecznych oraz dostarczanie repertuaru i jego wykonywanie. W ciągu kilkudziesięciu lat działalności Dahlhoff zebrał ogromną kolekcję kilku tysięcy melodii tanecznych, które spisane zostały przez jego syna, Johanna Dietricha. Całość liczy ponad 1400 stron, które wypełniają dziesięć tomów przechowywanych w Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz.

W kolekcji Dahlhoffa zwraca uwagę przede wszystkim duża liczba polonezów (*Polonoise*) i tańców polskich (*Polnischer Tanz*). Oznacza to, że obok menuetów i tańców niemieckich, właśnie one stanowiły podstawę repertuaru westfalskiej kapeli. Kiedy spojrzymy na mapę – Dinker znajduje się między Padeborn, Dortmundem a Münster – uświadomimy sobie, jak duży był obszar, na którym uprawiano muzykę w stylu polskim i jak wielka była siła oddziaływania dworu saskiego, również na kulturę plebejską. Wpływ na to miała oczywiście polityka kulturalna prowadzona przez obu Augustów, którzy chlubili się polską koroną, bo też dzięki niej zajmowali wyjątkowe miejsce wśród wszystkich niemieckich książąt elektorów.

Mniej więcej 200 lat później, w latach 1931–1932, Szwed Niels Dencker (1887–1963), pracownik Åsa folkhögskola w Sködinge, zajmował

się nagrywaniem wiejskich muzykantów i kwerendą archiwów muzycznych na terenach Polski oraz obszarów związanych kulturowo lub politycznie z I Rzeczpospolitą (Inflanty, Prusy Książęce, Pomorze, Meklemburgia). Ideą, jaka mu przyświecała, było zgromadzenie najdawniejszych przekazów muzyki polskiej, stanowiącej z kolei źródło muzyki szwedzkiej. Badacz folkloru skopiował polonezy ze zbioru Johanna Heinricha Dahlhoffa, sporządził także liczne kopie innych manuskryptów, między innymi MS 4023, który do końca II wojny światowej przechowywany był w Stadtbibliothek Danzig. Zawierał około 140 tańców polskich oraz około 200 menuetów z XVIII wieku i był świadectwem popularności stylu polskiego w kosmopolitycznym środowisku mieszczańskim barokowego Gdańska. Kopia sporządzona przez Nielsa Denckera, przechowywana w zbiorach szwedzkich, jest dziś jedynym źródłem tego repertuaru, ponieważ manuskrypt MS 4023 zaginął w czasie ostatniej wojny. Jest też jednym z nielicznych namacalnych dowodów na to, jak mogło brzmieć „barbarzyńskie piękno”, którym zachwycał się niegdyś Telemann.

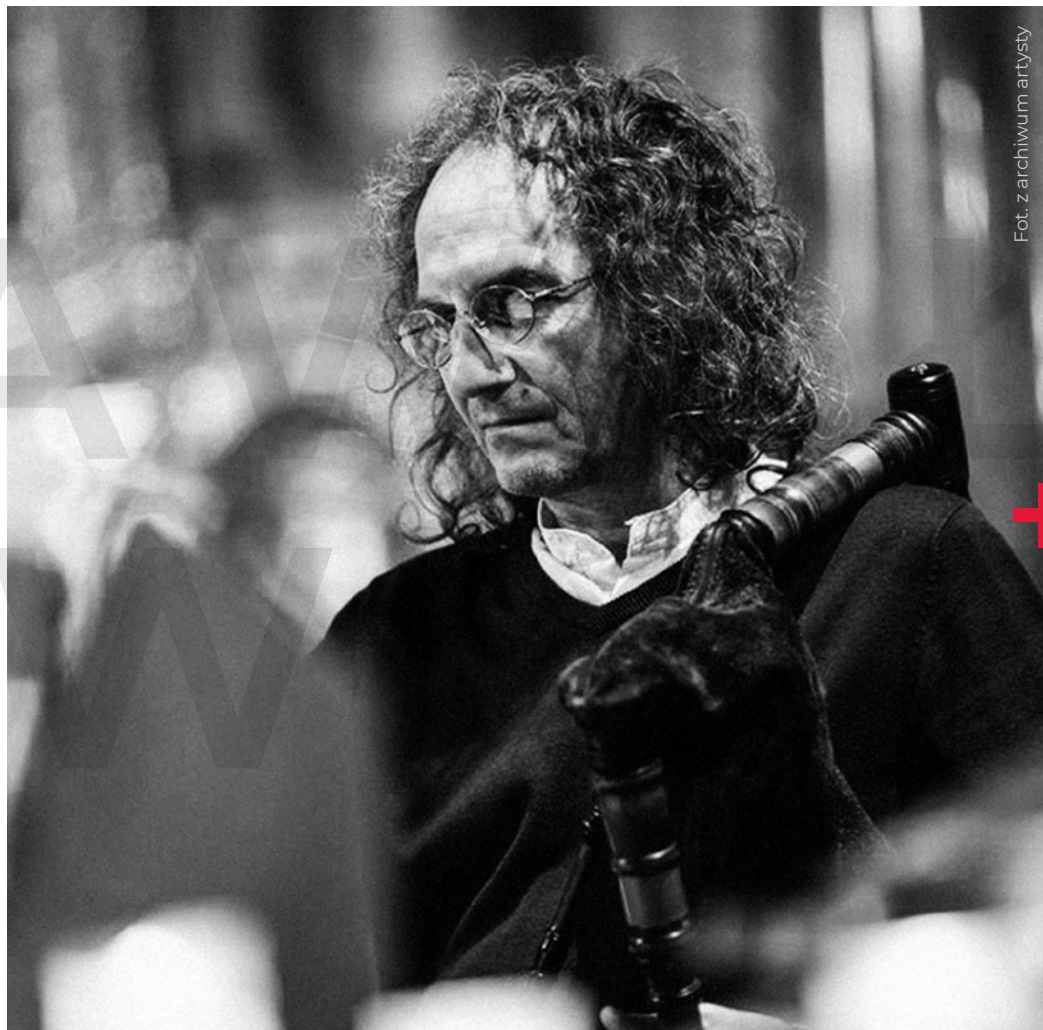
Piotr Matwiejczuk

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 Kanjiego i Roberta Ehrlicha. Specjalizuje się również w grze 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) i muzyki etnicznej (Kapela Brodów, Projekt Arboretum, Open Folk), z którymi nagrał ponad trzydzieści 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 też autorem muzyki do spektakli teatralnych.

PAWA KIEW



Fot. z archiwum artysty

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 drugiej połowy XVII i pierwszej połowy XVIII wieku. Nazwa formacji nawiązuje do tragicznego czasu początku XVIII wieku w Rzeczypospolitej, kiedy to polska kultura muzyczna rozwijała się 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 dworach. 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 debiutanckiej płyty zespołu,

zatytułowanej *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 ukazała się druga płyta zespołu, *Stil Polonaise*. Czerpie ona z bogatego zbioru osiemnastowiecznej tanecznej muzyki krajów niemieckojęzycznych Johanna Heinricha Dählhofs. 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 wykonywane utwory okraszane są improwizacjami oddającymi ducha dawnych czasów.





HOPKINSON SMITH

9 GRUDNIA
CZWARTEK

+

RATUSZ GŁÓWNEGO MIASTA
UL. DŁUGA 46

+

GODZ. 17:30

BRIGHT AND EARLY

Hopkinson Smith
lutnia

Joan Ambrosio Dalza:
Intabolatura de lauto libro quarto
Pavana alla venetiana
Calata ala spagnola ditto terzetti

Francesco Spinacino:
Intabolatura de lauto libro primo
Recercare 15
Recercare 23
Recercare 12
Recercare 25

Joan Ambrosio Dalza:
Intabolatura de lauto libro quarto
Poi che'l ciel contrario adverso
Piva alla venetiana

Tabulatury lutniowe z oficyny
Pierre'a Attaingnanta
Tant que vivray
Sauterelle
Branle de Poictou
Destre amoureux
Branle gay 'C'est mon Ami'

Francesco Spinacino:
Intabolatura de lauto libro primo
Recercare 4
Recercare 9

Joan Ambrosio Dalza:
Intabolatura de lauto libro quarto
Piva alla ferrarese

* Rekonstrukcja



W renesansie – epoce wielkiego rozkwitu muzyki instrumentalnej – utwory przeznaczone na lutnię zapisywano przy pomocy tabulatur. Dźwięki notowano w układzie partyturowym, czyli w pionach: za pomocą poziomych linii przedstawiano struny instrumentu, a dźwięki oznaczano na nich, używając między innymi cyfr arabskich. Największy rozkwit tabulatur – bowiem słowo to oznacza nie tylko sam sposób notacji, lecz także drukowaną lub rękopiśmienną księgę z utworami zanotowanymi tabulaturowo – przypadł na XVI i XVII stulecie. Zasięg ich oddziaływania był ogromny, ponieważ sami lutniści, najczęściej służący na dworach, wykazywali się dużo większą mobilnością od innych muzyków, co zapewne wynikało z faktu, że często towarzyszyli w podróży swoim bogatym chlebodawcom. Lutnistami amatorami byli również ludzie wysoko urodzeni, którzy kształcili się w rozmaitych ośrodkach uniwersyteckich, dokąd często zabierali zarówno instrument, jak i tabulatury.

Kamieniami milowymi w historii muzyki – nie tylko zresztą lutniowej – są tabulatury Francesca Spinacina (1507) i Joana Ambrosia Dalzy (1508). Wydane zostały w Wenecji przez Ottaviana Petrucciego, pierwszego wielkiego drukarza muzycznego. Około sześćdziesięciu znanych dziś druków Petrucciego stanowi bogate źródło do historii muzyki renesansu, głównie muzyki polifonicznej, ale też lutniowej. Wspomniane tabulatury to nie

tylko pierwsze w pełni zachowane do naszych czasów drukowane tabulatury lutniowe, lecz także pierwsze zachowane źródła muzyki instrumentalnej w ogóle.

Wydaną w dwóch częściach *Intabolatura de lauto* Francesca Spinacina, najwybitniejszego lutnisty swoich czasów, poprzedza wstęp w językach włoskim i łacińskim, wyjaśniający tajniki zapisu tabulaturowego, drukowany przez Petrucciego jeszcze kilkakrotnie w innych zbiorach lutniowych. O szerokiej recepcji dzieł Spinacina świadczą rękopiśmienne kopie utworów z weneckiej tabulatury powstałe na Wyspach Brytyjskich. Kolekcja zawiera między innymi intawolacje (transkrypcje utworów wokalnych), kompozycje na dwie lutnie oraz dwadzieścia siedem ricercarów. Te ostatnie należą do najkunsztowniejszych utworów swojego gatunku początków XVI wieku. Być może służyły jako preludia do innych dzieł. Mają swobodną formę: wirtuozowskie, quasi-improwizowane pasaże występują naprzemiennie z sekcjami imitacyjnymi. „Zdają się opowiadać baśnie o żołnierzach i żeglarzach z dalekich krain albo historie o nieszczęśliwej miłości”, pisze Hopkinson Smith. Ich doskonałym uzupełnieniem jest muzyka Joana Ambrosia Dalzy – w zdecydowanej większości jego utwory inspirowane są popularnymi tańcami, ułożonymi w cykle. Zachwycające są energia, inwencja i wirtuozowski rozmach tej muzyki, a „miłośnicy muzyki country odnajdą w niej z pewnością szczyptę bluegrassu”, półzartem przyznaje Smith. Z przedmowy Dalzy wiadomo, że drukowana u Petrucciego *Intabolatura de lauto libro quarto*

zawiera uproszczone wersje utworów, które kompozytor zamierzał opublikować w pełnych wariantach. Ponieważ nigdy tego nie uczynił, Hopkinson Smith, jak podkreśla, pozwala sobie na ozdabianie ich według własnego uznania.

Uzupełnieniem programu koncertu będą kompozycje z dwóch tabulatur opublikowanych w 1529 i 1530 roku przez najsłynniejszego ówczesnego drukarza paryskiego Pierre'a Attaingnanta. Stosował on nowocześniejszą i dokładniejszą od Petrucciego metodę druku jednokrotnego (znak nutowy umieszczony był od razu na pięciolinii). Kto jest autorem muzyki? Nie wiemy, choć przypuszcza się, że przynajmniej niektóre utwory, sygnowane inicjałami P.B., napisał śpiewak i lutnista Pierre Blondeau. Zbiory Attaingnanta zawierają improwizacyjne preludia, stylizacje taneczne, a także wyjątkowej klasy instrumentalne wersje chansons.

Hopkinson Smith gra na kopii renesansowej lutni sześciochórowej (o sześciu parach strun), zbudowanej w Bostonie w 1977 roku przez Joela van Lennepa. Instrument strojony jest w oktavach od trzeciego do szóstego chóru, dzięki czemu jego jasne, klarowne brzmienie wpisuje się w ideały początków XVI wieku i znakomicie pasuje do muzyki z tabulatur Petrucciego i Attaingnanta.

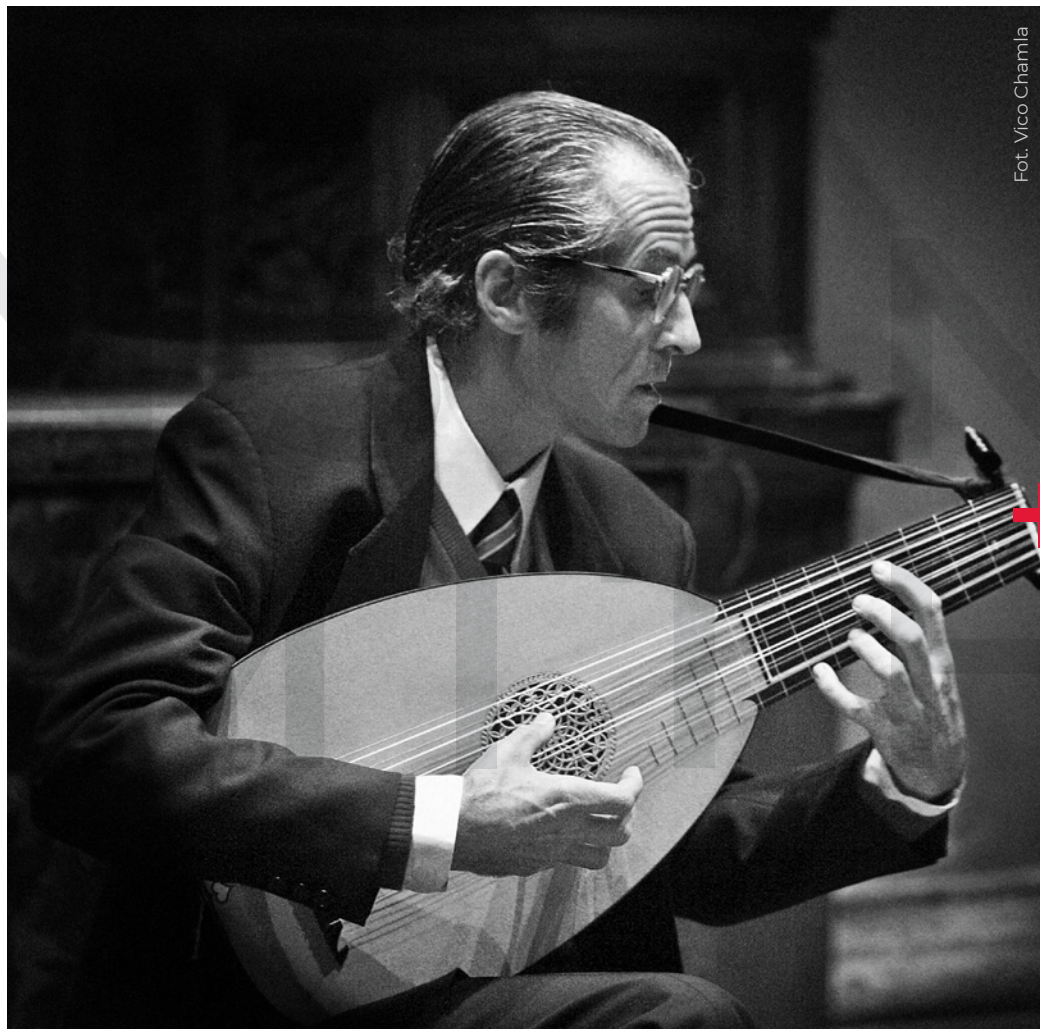
Piotr Matwiejczuk

HOPKINSON SMITH

Jedna z największych legend nie tylko lutni, ale też innych instrumentów szarpanych. Urodził się w Nowym Jorku w 1946 roku. Jako nastolatek grał na gitarze klasycznej. W 1972 roku z wyróżnieniem ukończył muzykologię na Harvardzie. Następnie wyjechał do Europy. Zamieszkał w Szwajcarii. Uczył się u Emilia Pujola i Eugena Domboisa. W połowie lat 70., obok m.in. Jordiiego Savalla, był jednym z członków założycieli słynnego zespołu Hespèrion XX. Grał też w wielu innych zespołach kameralnych. Z Hespèrionem związany był przez ponad dekadę. Od połowy lat 80. głównym obszarem jego zainteresowań jest jednak repertuar solowy. Nagrywał m.in. muzykę hiszpańską na vihuelę i gitarę barokową, francuską muzykę na lutnię epoki renesansu i baroku, angielskie utwory lutniowe epoki elżbietańskiej, muzykę włoską początku XVII wieku czy barokowe kompozycje niemieckie. W trakcie już ponad czterdzieści pięć lat kariery wydał

dziesiątki albumów. Aż kilkanaście płyt artysty zostało wyróżnionych nagrodami „Diapason d’Or”. W 2009 roku płyta z utworami Francesca da Milano zdobyła wyróżnienie „Diapason d’Or de l’Année”. Specjalne miejsce w jego dyskografii zajmują powracające co jakiś czas płyty z muzyką J.S. Bacha. Obok Bachowskich kompozycji na lutnię Smith nagrywał też niezwykle cenione własne aranżacje jego suit wiolonczelowych oraz sonat i partit na skrzypce solo. Przez lata płyty artysty wydawała brytyjska wytwórnia Astreeé. Od początku XXI wieku Smith związany jest z nabywcą Astreeé – francuską wytwórnią Naïve. Hopkinson Smith jest zaangażowany mocno w pracę pedagogiczną. Prowadził kursy mistrzowskie i koncertował na wielu kontynentach, wiodąc, jak się często powtarza, „życie jednocześnie cygańskie i pustelnicze”. Wykładał w słynnej Schola Cantorum Basiliensis. Był nauczycielem m.in. Rolfa Lislevanda, Edina Karamazova i Yasunoriego Imamury.

OKINS





ROYAL BAROQUE ENSEMBLE

9 GRUDNIA
CZWARTEK

+

DWÓR ARTUSA
UL. DŁUGI TARG 43-44

+

GODZ. 20:00

EIGHT SYMPHONIES

Lilianna Stawarz
kierownictwo artystyczne,
klawesyn

ROYAL BAROQUE ENSEMBLE

Grzegorz Lalek
koncertmistrz, skrzypce
Alicja Sierpińska,
Ewa Chmielewska,
Marcin Sochan,
Kamila Guz,
Agata Habera
skrzypce
Marcin Stefaniuk,
Piotr Chrupek
altówka
Jakub Kościukiewicz,
Anna Cierpisz
wiolonczela
Grzegorz Zimak
kontrabas

Karolina Zych
flet
Tytus Wojnowicz,
Agnieszka Mazur
obój
Tomasz Wesołowski,
Maciej Snarski
fagot
Alicja Rozwadowska,
Paweł Piętka
róg
Tomasz Ślusarczyk,
Michał Tyrański
trąbka
Krzysztof Niezgoda
kotły

William Boyce
1711–1779

Symphony I B-dur
'Ode for the New Year' op. 2*
Allegro
Moderato e dolce
Allegro

Symphony II A-dur
'Ode for the King's Birthday' op. 2*
Allegro assai
Vivace
Presto. Allegro

George Frideric Handel
1685–1759

Prelude G-dur HWV 571

William Boyce

Symphony III C-dur
'Overture to the Chaplet' op. 2*
Allegro
Vivace
Tempo di Minuetto

Symphony IV F-dur
'Overture to the Shepherd's Lottery' op. 2*
Allegro
Vivace ma non troppo
Gavot. Allegro

Symphony VI F-dur
'Overture to Solomon' op. 2*
Largo – Allegro – Largo
Larghetto

Symphony VII B-dur
'Overture to the Pythian Ode' op. 2*
Andante – Spirituoso
Moderato
Jigg. Allegro assai

George Frideric Handel

Preludium F-dur HWV 567

Symphony VIII d-moll
'Worcester Overture' op. 2*
Pomposo – Allegro
Largo. Andante
Tempo di Gavotta. Risoluto

Symphony V D-dur
'Overture to St. Cecilia' op. 2*
Allegro ma non troppo –
Adagio ad libitum – Allegro assai
Tempo di Gavotta
Tempo di Minuetto

* Ze zbioru *Eight Symphonies* op. 2



Stolica imperium brytyjskiego stała się w XVIII wieku jednym z ważniejszych centrów muzycznych Europy. To tam można było zarobić wielkie pieniądze, to tam działały publiczne teatry operowe, to tam każdy, kogo było stać na bilet, mógł pójść na koncert. Bez sukcesu w Londynie trudno było wyobrazić sobie karierę śpiewaka, wirtuoza instrumentalisty czy kompozytora. W mieście spotykała się śmietanka muzyków z kontynentu: George Frideric Handel, Farinelli, Faustina Bordoni i jej mąż Johann Adolf Hasse, Nicola Porpora, Nicola Matteis, Francesco Geminiani, Carl Friedrich Abel, Johann Christian Bach. Listę nazwisk można by wydłużać w nieskończoność. Czy jednak w Londynie i całej Wielkiej Brytanii istnieli wówczas jacyś rodowici kompozytorzy angielscy? Było ich całkiem sporo, choć niemal żaden nie zdobył sławy poza własnym krajem, a i dziś – w czasach wielkiego renesansu muzyki dawnej – utworów kompozytorów angielskich XVIII stulecia w nagraniach czy programach koncertów szukać ze świecą. Jeśli ktoś ma szczęście, znajdzie dzieła Charlesa Avisona, Henry’ego Ecclesa czy Williama Turnera. Będą tam też zapewne kompozycje Williama Boyce’a, na przykład osiem *Symfonii* op. 2.

Najważniejszą część twórczości Boyce’a stanowią dzieła oratoryjne i sceniczne, a także muzyka incydentalna do sztuk Szekspira. Pod koniec życia twórca ten zwrócił się w kierunku muzyki kościelnej –

komponował *anthems*, był redaktorem trzytomowej kolekcji *Cathedral Music*. Wcześniej, w 1757 roku, został Master of the King’s Musick, co obligowało go między innymi do komponowania muzyki na uroczystości dworskie, piastował też funkcję organisty Kaplicy Królewskiej. Jednak Boyce znany jest dziś przede wszystkim ze swoich utworów instrumentalnych – zarówno orkiestrowych, jak i kameralnych. Już za jego życia zdobyły one zresztą sporą popularność. Charles Burney, słynny osiemnastowieczny historyk i teoretyk muzyki, uważał, że „były wykonywane częściej i bardziej podziwiane niż jakiekolwiek utwory w królestwie, z wyjątkiem tych autorstwa Corellego. Grywane były przez wiele lat nie tylko – zgodnie z przeznaczeniem – na prywatnych koncertach, lecz także w teatrach jako muzyka antraktowa oraz w ogrodach publicznych”.

Symfonie op. 2 Boyce’a ukazały się drukiem w 1760 roku, ale są zbiorem retrospektywnym: to kompozycje powstałe w latach 1739–1756 jako instrumentalne wstępy do utworów wokalnych-instrumentalnych i scenicznych – ody noworocznej *Hail, hail, auspicious day*, ody na urodziny króla *When Caesar’s natal days*, ody na dzień św. Cecylii *Seefamed Apollo and the nine*, oper *The Chaplet* i *The Shepherds’ Lottery* czy serenaty *Solomon*. Dzieła stanowiące połowę zbioru wzorowane są na nowszej *sinfonii* włoskiej, pozostałe – na starszym modelu uwertury francuskiej. Wszystkie w momencie publikacji były już staromodne, czym sam kompozytor – od 1758 roku niemal zupełnie głuchy, zanurzony w studiach nad muzyką dawną oraz poświęcający się tworzeniu utworów religijnych

i okolicznościowych – zdawał się nie przejmować. Jeśli chcielibyśmy umieścić je na stylistycznej osi czasu, zajęłyby zapewne miejsce gdzieś pomiędzy *Muzyką na wodzie* Handla a symfoniami w stylu galant Johanna Christiana Bacha czy Carla Friedricha Abela.

Zadziwiający jest fakt, że między Henrym Purcellem, który zmarł w 1695 roku, a Edwardem Elgarem, który pierwsze sukcesy zaczął odnosić w ostatniej dekadzie XIX wieku, u schyłku epoki wiktoriańskiej żaden z urodzonych na Wyspach kompozytorów nie zyskał większego znaczenia międzynarodowego. W czasach, gdy Anglia panowała niepodzielnie na morzach, a jej terytoria zajmowały pół świata, muzyka rodzimych kompozytorów nie cieszyła się zbyt dużym poważaniem, bo połykiwała jedynie światłem odbitym. Ale nawet jeśli tak było, warto przekonać się samemu, czy przypadkiem w twórczości takich kompozytorów, jak William Boyce, nie znajdziemy czegoś interesującego. Wszak wiemy dziś lepiej niż kiedykolwiek wcześniej, że dobra muzyka nie musi być „postępowa” i oryginalna. Wystarczy, że jest po prostu dobra.

Piotr Matwiejczuk

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 dwadzieścia lat była członkiem zespołu muzyki dawnej Il Tempo, specjalizującego się w muzyce instrumentalnej i wokalo-instrumentalnej od wczesnego baroku po klasycyzm, z którym uczestniczyła w licznych koncertach i prestiżowych festiwalach muzyki dawnej, m.in. W Brugii, Brukseli, Utrechcie, Moskwie, Nowym Jorku, Nowym Brunswiku, Rzymie i Berlinie. Od 1991 roku związana jest z Warszawską Operą Kameralną, zarówno jako klawesynistka-kameralistka, jak i dyrygent. Prowadziła od klawesynu i pozytywu dzieła Bacha, Purcella, D. Scarlattiego, Handla oraz realizowała basso continuo przy wykonaniach oper, m.in. Monteverdiego, Periego, 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 wokalo-instrumentalną XVII wieku – opera omnia Marcina Mielczewskiego i z dziełami Damiana Stachowicza. Najbardziej ceni sobie działalność w zakresie kameralistyki. Współpracowała przy nagraniach takich solistów, jak Agata Sapięcha, Simon Standage, Olga Pasiecznik, Małgorzata Wojciechowska, Artur Stefanowicz, Jan Stanienda, Tytus Wojnowicz, a także 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 Opera/Barok w Warszawskiej Operze Kameralnej. Jest także współtwórcą Festiwalu Oper Barokowych „Dramma per Musica”.

ILIA
TAV



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

10 GRUDNIA
PIĄTEK

+

RATUSZ GŁÓWNEGO MIASTA
UL. DŁUGA 46

+

GODZ. 17:30

LES SIX SUITES POUR BASSE DE VIOLE SEULE

Krzysztof Firlus
viola da gamba

Mr. de Sainte-Colombe le Fils

ca 1660–1720?

Suite IV e-moll*

Prelude
Courante I
Allemande. Lentement
Courante II
Sarabande. Grave
Gigue
Gavotte
Borée
Menuet

Suite V h-moll*

Prelude
Allemande
Courante
Sarabande
Gavotte
Gigue

Suite VI f-moll*

Sarabande
Gavotte
Tombeau pour Mr. de Sainte-Colombe le père

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



„Mam zbyt mało wyobraźni, aby kłamać”, miał powiedzieć Monsieur de Sainte-Colombe syn, bezimienny kompozytor, którego domniemana rodzina została uwieczniona w przepięknym filmie *Wszystkie poranki świata*. Rzeczywiście – jego suity na violę da gamba to muzyka „naga”, całkowicie pozbawiona fałszu, pretensji, dekoracji.

Nazwisko de Sainte-Colombe kojarzymy przede wszystkim z wybitnym twórcą muzyki na violę da gamba, mistrzem Marina Maraisa, artystą tęskniącym za swoją zmarłą żoną, który namiętności duszy, ból i rozpacz, swoje pragnienia i nadzieje genialnie opowiadał muzyką. Jest bohaterem filmu i książki pod tym samym tytułem. Marais na początku lat 90. ubiegłego stulecia był dla wielu muzyków i melomanów – choć nie tylko – prawdziwym objawieniem. Okazał się również punktem zwrotnym we współczesnym renesansie muzyki gambowej, zaś wykonawca filmowej ścieżki dźwiękowej, Jordi Savall, zaistniał dzięki niemu w świadomości wielu osób niekoniecznie zainteresowanych muzyką barokową.

Wiadomo, że Jean de Sainte-Colombe miał dwie utalentowane córki, które pojawiają się i w książce, i w filmie. Kim więc był de Sainte-Colombe le Fils? Być może synem z nieprawego łoża, a może z bocznej linii rodu lub – jak przypuszcza amerykański gambista Jonathan Dunford – panowie w ogóle nie byli ze sobą spokrewnieni. Z całą pewnością natomiast był dobrym gambistą, który przez

dłuższy czas, na początku XVIII wieku, działał na Wyspach Brytyjskich. Wiemy o nim bardzo niewiele, tyle co nic. W źródłach historycznych zachowały się o nim zaledwie dwie wzmianki. Angielski muzykolog Peter Holman uważa, że muzyków o tym nazwisku działających w Szkocji i Anglii było dwóch: jeden o imieniu Peter, który pojawił się w Edynburgu w 1696 i zmarł tam w 1712 roku. Drugi zaś koncertował w londyńskim Hickford's Room w 1713 roku i nazwany został w anonsie „Mr. St. Colombe”. Jak było naprawdę? I czy rzeczywiście w Wielkiej Brytanii działało dwóch muzyków spokrewnionych z wielkim gambistą? Trudno dziś orzec.

Ważniejszy jest oczywiście fakt, że do naszych czasów przetrwała muzyka owego tajemniczego de Sainte-Colombe'a syna. Cykl jego sześciu suit solowych przeznaczony jest na gambę sześciostunową, używaną w Wielkiej Brytanii, a nie siedmiostunowy instrument basowy, popularny we Francji. Zbiór oznaczony symbolem Ms. Mus. A.27 zachował się w archiwum katedry w Durham i – jak twierdzi Holman – sporządzony został przez tamtejszego prebendarza Philipa Falle'a, melomana i gambistę amatora, po którym w zbiorach katedralnych zostało jeszcze kilka innych manuskryptów, zawierających muzykę gambową kompozytorów francuskich. Według angielskiego badacza autorem suit jest „londyński” de Sainte-Colombe.

Jego muzykę od twórczości domniemanego ojca różni niemal wszystko. Jeśli mielibyśmy szukać analogii, znaleźlibyśmy je

już raczej w dziełach Marina Maraisa, ucznia Jeana de Sainte-Colombe'a, lub nawet w *Suitach na wiolonczelę solo* Johanna Sebastiana Bacha. Suity de Sainte-Colombe'a są bowiem typowymi barokowymi zestawami stylizowanych tańców i nie mają poetyckich tytułów. Linie melodyczne nie są tak kapryśne, a zarówno faktura, jak i harmonia wydają się prostsze od tych, które stosował starszy Monsieur de Sainte-Colombe, choć i młodszy kompozytor potrafi pod tymi względami zaskoczyć. Co więcej, poszczególne części powiązane są tu często tematycznie. Z całą pewnością nie można więc ocenić tej twórczości jako słabszej czy mniej wyrafinowanej. Powstawała po prostu w innych czasach, gdy inne gusta muzyczne – szczególnie na Wyspach – dyktowały kompozytorom inne rozwiązania konstrukcyjne, narracyjne bądź brzmieniowe. Jest wszakże jeden wyjątek: finał ostatniej, trzyczęściowej *Suity VI f-moll*, czyli rozbudowany muzyczny nagrobek: *Tombeau pour Mr. de Sainte-Colombe le père*. Nawiązuje on wyraźnie do stylu bohatera książki Pascala Quignarda i filmu Alaina Corneau. I wskazuje, że autor tej muzyki – nawet jeśli nie był synem wielkiego samotnika – to za takowego się uważał.

Piotr Matwiejczuk

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 – tak 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 należy m.in. nagrań wraz z żoną – Anną Firlus – pierwszą polską solową płytę gambową *Gamba Sonatas*, krążek *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 Kołodziejczyka *Orchestra Barok Progresywny* z udziałem Krzysztofa Firlusa został nagrodzony statuetką „Fryderyka” w 2016 roku. Krzysztof Firlus prowadzi obecnie klasę wioli da gamba w Akademii Muzycznej w Katowicach oraz klasę kontrabasu w Akademii Muzycznej w Krakowie.

ZYS
FI



Fot. Łukasz Rajchert



{oh!}
ORKIESTRA
HISTORYCZNA

10 GRUDNIA
PIĄTEK

+

DWÓR ARTUSA
UL. DŁUGI TARG 43-44

+

GODZ. 20:00

CONCERTI GROSSI

Martyna Pastuszka
kierownictwo artystyczne,
skrzypce

{oh!}
ORKIESTRA
HISTORYCZNA

Adam Pastuszka,
Marzena Biwo,
Dominika Małecka,
Violetta Szopa-Tomczyk
skrzypce

Dymitr Olszewski
altówka

Krzysztof Karpeta
wiolonczela

Łukasz Macioszek
kontrabas

Jan Čížmář
teorba

Anna Firlus
klawesyn

Francesco Geminiani
1687–1762

Concerto grosso I D-dur op. 3*
Adagio
Allegro
Adagio
Allegro

Concerto grosso II g-moll op. 3*
Largo e Staccato
Allegro
Adagio
Allegro

Nicola Matteis
ur. po 1670–1737

Fantasia c-moll 'Con discretione'

Francesco Geminiani

Concerto grosso III e-moll op. 3*
Adagio e Staccato
Allegro – Adagio
Adagio
Allegro

Concerto grosso IV d-moll op. 3*
Largo e Staccato
Allegro
Largo
Vivace

Johan Helmich Roman
1694–1758

Assaggio g-moll BeRI 314
[bez oznaczenia tempa]
Allegro
[bez oznaczenia tempa]
Tempo di Minuetto. Non troppo Allegro

Francesco Geminiani

Concerto grosso V B-dur op. 3*
Adagio
Allegro
Adagio
Allegro

Concerto grosso VI e-moll op. 3*
Adagio
Allegro – Adagio
Allegro – Adagio
Allegro

* Ze zbioru *Concerti grossi* op. 3



„*Concerti* stały się dla muzyków chlebem powszednim”, pisał w 1728 roku Roger North, historyk i muzyk amator. Dodajmy: concerti w stylu Arcangela Corellego, który – choć na Wyspach Brytyjskich nigdy nie był – osiągnął tam w pierwszej połowie XVIII wieku spektakularny sukces, dzięki swojej muzyce. Od początku tegoż stulecia w Europie zapanowała prawdziwa koncertowa gorączka, ale w Anglii była wyjątkowo wysoka. Co takiego urzekło Wyspiarzy w zespołowym koncertowaniu? Zapewne chodziło o autonomiczność tej muzyki – jej wyzwolenie się z okowów teatru czy tańca. Koncerty niczemu nie akompaniowały, nie były podporządkowane słowom liturgii, librettom kantat, dramaturgii oper i sztuk teatralnych, choreografii baletów. Oparte były również – co może jeszcze ważniejsze – na współzawodniczeniu zarówno między instrumentami o rejestrze sopranowym a grupą basso continuo, jak i między grupą ruchliwego, wirtuozowskiego concertina a masywnie brzmiącym tutti orkiestrowym. Jeszcze jedną przewagą koncertów – przynajmniej w uszach Anglików – był ich włoski styl, z jego nieokiełznaną swobodą, żywiołową ekspresją, olśniewającą wirtuozerią, efektowną ornamentacją. Angielskie uszy przekonywał – skutecznie! – do takiej gry neapolitańczyk Nicola Matteis, który w Anglii pojawił się w latach 70. XVII wieku, oraz inni jego rodacy. Gdy w drugiej dekadzie następnego stulecia do Londynu przybył Francesco Geminiani, grunt był już dobrze przygotowany.

Ten urodzony w Lukce uczeń Corellego był jednym z wielu Włochów działających w mieście, w którym również muzyką zarządzała „niewidzialna ręka rynku”. Komu udało się przebić, ten mógł liczyć na wielką karierę i wielkie pieniądze. Geminiani z różnym powodzeniem podbijał Londyn, ale też Paryż, a wreszcie Dublin. Niezależnie od chwilowych wzlotów i upadków uważany był powszechnie za wybitnego kompozytora i skrzypka, nawet jeśli niektórzy – jak Charles Burney – zarzucali mu zbyt konserwatywny, czyli kurczowe trzymanie się stylu Corellego. Ale jednocześnie to właśnie zapewniło Geminianiemu tak wielkie powodzenie u zawsze konserwatywnych pod względem gustów muzycznych Anglików.

Concerti grossi op. 3 były pokłosiem sezonu koncertowego w Hickford's Room pod koniec 1731 roku – jednego z pierwszych, które odbywały się na nowych zasadach. Trwały pięć miesięcy i w całości sprzedawane były na zasadzie subskrypcji. Utwory, które znalazły się w op. 3, musiały być wówczas wielokrotnie wykonywane, co zaowocowało ich publikacją drukiem w roku następnym. Wraz z koncertami op. 2 stały się wkrótce najpopularniejszymi i najwyżej cenionymi utworami Geminianiego, zamknęły zarazem londyński okres działalności włoskiego skrzypka.

Paradygmatyczne dla późnego baroku *concerti grossi* stworzył Corelli – to do jego dzieł odwoływało przez wiele lat liczne grono kompozytorów, nie tylko włoskich. Geminiani, z przyczyn merkantylnych, ale też z powodu wielkiego szacunku, jakim darzył

swojego nauczyciela, przygotowywał na rynek angielski opracowania jego utworów. Własne concerti grossi, których wydał drukiem trzy zbiory, również wzorował na dziełach rzymianina, choć przecież nie są prostym powtórzeniem osiągnięć Corellego, lecz ich rozwinięciem, zarówno jeśli chodzi o rozwiązania formalne czy obsadowe (do sekcji concertina Geminiani dołożył altówki), jak i w zakresie techniki gry na skrzypcach. Nie bez znaczenia jest fakt, że kompozytor był przede wszystkim wirtuozem i autorem kilku fundamentalnych traktatów teoretycznych o grze na skrzypcach. Stąd właśnie szczególnie blask partii koncertujących skrzypiec w op. 3 – momentami dzieła te wydają się bliższe koncertowi solowemu niż zespołowemu. Nowe rozwiązania, które Geminiani powiązał z osiągnięciami Corellego sprawiły, że koncerty brzmiały jednocześnie ożywczo i znajomo. Nawet krytyczny Charles Burney w *General History of Music* przyznawał, że dzięki op. 3 Geminiani „stanął na czele wszystkich ówczesnych mistrzów w zakresie tego rodzaju kompozycji”.

Piotr Matwiejczuk

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 Chauvin, Andreasa Staiera, Hidemi Suzukiego, Bartholda Kuijkena, Dana Laurina czy René Jacobsa. Po studiach w katowickiej Akademii Muzycznej współpraca z tymi właśnie artystami ukształtowała ją jako muzyka i skrzypaczkę. Koncertując, wzięła udział w nagraniu ponad czterdziestu 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.

ART
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 *Schreyfogel / 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 Claramontana*). Z kolei premiera trzy płytowego albumu z prawykonaniem opery Leonarda Vinciego *Gismondo, 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 Improvizowanej 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 oraz Jean-Guihen Queyras. Koncertmistrzynią zespołu jest nominowana w 2019 roku do Paszportu „Polityki” skrzypaczka Martyna Pastuszka.





MAŁGORZATA FIEBIG

11 GRUDNIA
SOBOTA

+

KOŚCIÓŁ ŚW. KATARZYNY
UL. PROFESORSKA 3

+

GODZ. 17:30

FLORILEGIUM SECUNDUM

Małgorzata Fiebig
carillon

Georg Muffat
1653 –1704

Fasciculus I 'Nobilis Juventus'*
opr. Arie Abbenes

Ouverture
Entrée d'Espagnols
Air pour des Hollandois
Gigue pour des Anglois
Gavotte pour des Italiens
Menuet I pour des François
Menuet II

Fasciculus II 'Laeta Poesis'*
opr. Arie Abbenes

Ouverture
Les Poètes
Jeunes Espagnols
Autre Air pour les mêmes
Les Cuisiniers
Le Hachis
Les Marmitons

Fasciculus III 'Ilustres Primitiae'*
opr. Arie Abbenes

Ouverture
Gaillarde
Courante
Sarabande
Gavotte
Passacaille
Bourrée
Menuet
Gigue

Fasciculus IV 'Splendidae Nuptiae'*
opr. Arie Abbenes

Ouverture
Les Paisans
Canaries
Les Cavaliers
Menuet I
Rigodon pour de Jeunes Paisannes Poitevines
Menuet II

Ciacona in G**
opr. Gijsbert Kok

* Ze zbioru *Florilegium Secundum*

** Ze zbioru *Apparatus Musico-Organisticus*



Muzyczna Europa doby baroku była z jednej strony zjednoczona formami, gatunkami czy technikami kompozytorskimi, z drugiej – podzielona na style narodowe. Nie były one jednak, jak w XIX stuleciu, wyrazicielami ducha narodów i elementem je identyfikującym. Stanowiły raczej muzyczne ingrediencje, z których każdy muzyk – niezależnie od tego, skąd pochodził – mógł tworzyć dowolne „dania”: włoskie, francuskie, niemieckie, polskie. Owe muzyczne posiłki bywały homo- lub heterogeniczne, dla niektórych ideałem był styl mieszany (*Gemischter Styl*). O smakach barokowej Europy wiele mówi muzyka jednego z najlepszych specjalistów od dźwiękowej kuchni *fusion* przełomu wieków XVII i XVIII – Georga Muffata.

Był Niemcem – i za takiego się uważał – choć jego wywodzący się ze Szkocji przodkowie osiedlili się w Sabaudii, gdzie Georg przyszedł na świat. W latach 60. XVII wieku uczył się w Paryżu między innymi u Jeana-Baptiste’a Lully’ego. Studiował również w kolegiach jezuickich w Alzacji, jako organista związany był przez pewien czas ze Strasburgiem. Pracował – o czym sam pisał w przedmowie do *Florilegium Primum* – w Ingolstadt, Wiedniu, Pradze, Salzburgu i Pasawie. Choć swoim mecenatem objął go Leopold I, to jednak kompozytorowi nie udało się uzyskać żadnego stanowiska na dworze cesarskim. Gdy w latach 80. XVII stulecia został organistą arcybiskupa salzburskiego, ten zabrał go Rzymu, gdzie uczył się u Bernarda Pasquiniego i słuchał Arcangela Corellego, który

osobiście zaznajamiał go ze swoimi concerti grossi. Podobno utwory Muffata wykonywane były w domu włoskiego mistrza i – jak chcą niektórzy badacze – stanowiły dla Corellego inspirację. Od 1690 roku do śmierci Muffat pełnił obowiązki kapelmistrzowskie na dworze biskupim w Pasawie.

Światowe życie Georga Muffata oraz francuskie i włoskie wzorce, które przyswoił podczas lat nauki i podróży, przyniosły owoce w postaci dzieł orkiestrowych. Znajdują się wśród nich dwa zbiory suit orkiestrowych (1695 i 1698), którym kompozytor nadał znaczący tytuł: *Florilegia*, w nawiązaniu do tworzonych w średniowieczu antologii cytatów z dzieł Ojców Kościoła lub filozofów starożytnych (łac. *flos* ‘kwiat’ i *legere* ‘zbierać’). Badacze zgodnie uznają, że to najlepsze suity niemieckie komponowane pod wpływem Lully’ego, obok *Composition de musique* Johanna Sigismunda Kussera i *Le Journal du printemps* Johanna Caspara Ferdinanda Fischera. Uważa się, że Kusser – także uczeń Lully’ego – był pierwszym niemieckim kompozytorem, który poprzedził serię tańców uwerturą francuską. W jego ślady poszedł Muffat – suity tego twórcy rozpoczynają się pompatycznymi rytmami punktowanymi, po których następują ustępy fugowane. *Florilegium Secundum* („bukiet drugi”), opracowane w Pasawie pod koniec życia kompozytora, zawiera cztery fascykuły („wiązanki”), a kolejne ich części („kwiaty”) to stylizowane tańce i utwory „charakterystyczne”, wprost inspirowane dziełami scenicznymi Lully’ego. Pojawiają tu typowe tańce dworu Ludwika XIV, w tym stylizacje taneczne hiszpańskie czy angielskie –

to wersalskie wyobrażenia na temat canario czy jiggi, tańczonych w stosownych kostiumach. Muzykolodzy nie wyjaśnili dotąd pochodzenia innych tytułów poszczególnych części, choćby trzech aluzji kulinarnych w drugiej suicie. Same *Fasciculi* noszą łacińskie podtytuły, odnoszące się zapewne – przynajmniej częściowo – do okazji, na które powstały. Pięciogłosowa obsada smyczków z basso continuo nawiązuje z kolei do słynnego *Les Vingt-quatre Violons du Roy*, ufundowanego przez Ludwiga XIII. *Florilegium Secundum* zawiera ponadto przedmowę autorstwa samego Muffata, która jest jednym z najcenniejszych źródeł opisujących osiemnastowieczną praktykę wykonawczą, szczególnie zaś sposoby smyczkowania w tańcach francuskich.

Florilegium Secundum zabrzmiał w Gdańsku w opracowaniu na carillon, instrument nierozdzielnie związany przede wszystkim z Niderlandami i Gdańskiem. W ten sposób do muzyki francuskiej autorstwa niemieckiego kompozytora dołożymy brzmienie nadmorskiej Europy Północnej. A stąd już blisko do prawdziwego *les goûts réunis* – zjednoczenia smaków.

Piotr Matwiejczuk

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 sześćdziesięciu 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, Enkhuizen (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, przez muzykę współczesną, na muzyce popularnej skończywszy. Powierzone są jej również prawykonania utworów współczesnych. Od 2012 roku jest współorganizatorką carillonowego festiwalu muzyki dawnej Beiaardfestival Oude Muziek w ramach Festival Oude Muziek w Utrechcie.

ORFI





CAFÉ ZIMMERMANN

11 GRUDNIA
SOBOTA

+

DWÓR ARTUSA
UL. DŁUGI TARG 43-44

+

GODZ. 20:00

BACH UND TELEMANN IM CAFÉ ZIMMERMANN

Pablo Valetti
kierownictwo artystyczne,
skrzypce
Céline Frisch
kierownictwo artystyczne,
klawesyn

CAFÉ ZIMMERMANN

Karel Valter
flet
Mauro Lopes Ferreira
skrzypce
Roberto Rutkauskas
skrzypce
Bernadette Verhagen
altówka
Petr Skalka
wiolonczela
Davide Nava
kontrabas

Johann Sebastian Bach
1685–1750

Sinfonia D-dur (Wir danken Dir, Gott BWV 29)

Violinkonzert a-moll BWV 1041
[bez oznaczenia tempa]
Andante
Allegro assai

Georg Philipp Telemann
1681–1767

Sonata prima A-dur TWV 43:A1
Soave
Allegro
Andante
Vivace

Johann Sebastian Bach

Konzert für Flöte, Violine und Klavier
a-moll BWV 1044
Allegro
Adagio ma non tanto e dolce
Tempo di Allabreve

Georg Philipp Telemann

Konzert für Flöte, Violine, Violoncello,
Streicher und Basso continuo A-dur TWV 53:A2
Largo
Allegro
Gracioso
Allegro



Wszystko zaczęło się od kawy. Mała czarna uważana była w osiemnastowiecznej Europie za silny afrodyzjak. Johann Heinrich Zedler w *Universal-Lexicon* twierdził, że czyni umysł subtelniejszym, dodaje (chwilowo) wigoru i „może usunąć... mgłę z głowy”, ale jednocześnie przestrzegał przed zbytnim pobudzeniem, osłabieniem ciała i zażółceniem skóry z powodu jej spożycia. Pita w zbyt dużych ilościach miała powodować impotencję i poronienia, a lipscy kaznodzieje za czasów Bacha twierdzili, że jest to równie karygodne, co wykonywanie niewłaściwej muzyki w kościele...

Pierwsze pijalnie kawy w Lipsku – Schlaffs Haus i Zum Kaffeebaum – otwarto w połowie lat 90. XVII stulecia. Wiele pospolitych gospód zostało przemianowanych na kawiarnie, a te z kolei stały się polem działalności prostytutek. Dlatego rada miejska Lipska dwukrotnie uchwałała zakaz wstępu do kawiarni kobietom, co, rzecz jasna, nie przyniosło żadnych skutków. Nawoływano do wprowadzenia surowszych przepisów, książę elektor zakazał działalności nowych przybytków. Mimo to do 1725 roku w Lipsku powstało siedem kolejnych lokali. Była wśród nich elegancka kawiarnia Gottfrieda Zimmermanna, ulokowana w czteropiętrowej kamienicy projektu Christiana Döringa, w centrum miasta, przy Katharinenstrasse 14. Zimmermannsches Kaffeehaus zajmowała dwa spore pomieszczenia, posiadała także letni ogródek.

To tam działało prowadzone przez Bacha Collegium musicum, ale początki lipskich koncertów publicznych (*ordinaire concerten*) sięgają lat 50. XVII wieku. Nieformalna grupa studentów uniwersytetu zaczęła wówczas muzykować pod wodzą Johanna Rosenmüllera. W kolejnych latach zespół działał nieregularnie – dużo zależało od kierowników, którymi byli trębacz miejski Johann Christoph Pezel lub kantorzy z kościoła św. Tomasza: Sebastian Knüpfer i Johann Kuhnau. Dopiero gdy w 1701 roku pojawił się rzutki student prawa Georg Philipp Telemann, kapela zaczęła grać na poważnie – towarzyskie spotkania muzykujących młodych ludzi stały się jedną z głównych atrakcji miasta. Początkowo występowali w trzech miejscach: Schlaffs Haus na rynku miejskim, Neukirche (czyli w kościele akademickim) i Operze Lipskiej. Członkowie zespołu zaczęli być nawet opłacani z budżetu opery, zaś arie z wieczornych spektakli wykonywali popołudniami u Lehmana. Po wyjeździe Telemanna w 1705 roku orkiestra grała najpierw pod kierunkiem Melchiora Hoffmanna i z koncertmistrzem Johannem Georgiem Pisendelem, później dowodzenie przejął Johann David Heinichen.

Jak twierdzi na podstawie najnowszych badań John Eliot Gardiner, pierwsze doświadczenia Bacha z lipskim Collegium musicum sięgają jego wizyty w mieście w 1717 roku, a kierownikiem orkiestry został już w 1723 roku, równocześnie z objęciem funkcji kantora u św. Tomasza. Starsze źródła podają, że na czele kolegium stał w latach 1729–1737 i po dwuletniej przerwie co najmniej do 1741 roku. Swoją orkiestrę postrzegał – w przeciwieństwie do mniejszego zespołu

działającego na uniwersytecie – jako grupę wirtuozów, którzy grali dla przyjemności zarówno własnej, jak i mieszkańców. Dwugodzinne koncerty w kawiarni Zimmermanna odbywały się raz w tygodniu o godzinie 16:00 przez cały rok, a w czasie słynnych targów – dwa razy częściej. Dzięki nim mieszczenie Lipsy poznawali najnowsze trendy panujące w muzyce europejskiej: słuchali koncertów, kantat świeckich i arii operowych. Tych ostatnich – od czasu zamknięcia opery – oczekiwano ze szczególną niecierpliwością.

Johann Sebastian Bach wykonywał z Collegium musicum ponad sześćdziesiąt koncertów rocznie przez co najmniej dekadę, co daje ponad 1200 godzin muzyki. Z kolei w kościele św. Tomasza przez dwadzieścia siedem lat pracy wykonał około 800 godzin muzyki kantatowej. I nawet jeśli szacunki te są tylko przybliżone i nie odzwierciedlają nakładu pracy w każdym z dwóch miejsc, to jednak dają do myślenia. Jak zauważa Gardiner, „stanowią dość zaskakującą poprawkę do skrzywionego obrazu działań Bacha, prezentowanego przez dziewiętnastowiecznych biografów, mających tendencje do akcentowania jego działalności na polu muzyki kościelnej i spychania muzyki świeckiej na marginesy”.

Piotr Matwiejczuk

PABLO VALETTI

Urodził się w Buenos Aires. W stolicy Argentyny studiował grę na skrzypcach i pracował jako skrzypek w teatrze operowym Teatro Colón. Zainteresował się wykonawstwem historycznym i w 1991 roku rozpoczął naukę w Schola Cantorum Basiliensis. Jego nauczycielami byli tam Chiara Banchini, John Holloway i Jesper Christensen. Po ukończeniu studiów w Bazylei rozpoczął błyskotliwą karierę skrzypka-solisty i koncertmistrza. Występował na najważniejszych scenach Europy, Azji, Ameryki Północnej i Południowej. Oprócz gry na instrumencie zajmuje się także dyrygenturą. Był członkiem mnóstwa zespołów, w tym najlepszych grup specjalizujących się w muzyce barokowej. W 1996 roku z Manfredo Kraemerem założył The Rare Fruits Council, który przyciągnął uwagę krytyków swoim debiutem płytowym z utworami Bibera ze zbioru *Harmonia artificioso-ariosa* i zdobył wiele wyróżnień oraz nagród, m.in. „Grand prix de l'Académie du disque Charles Cros”. Potem grupa nagrywała z Valettim równie

udane albumy z kompozycjami J.S. Bacha, Leclaira i Locatello. Argentyński skrzypek występował też z Orquesta Barroca de Sevilla, Le Concert des Nations i Hespèrion XXI Jordiiego Savalla, Les Arts Florissants, Concerto Köln, Les Musiciens du Louvre prowadzonym przez Marca Minkowskiego, Collegium Vocale Gent czy Les Talens Lyriques Christophe’a Rousseta. W Bazylei w 1999 roku razem z klawesynistką Céline Frisch założył wielokrotnie nagradzany zespół Café Zimmermann. Z Frisch nagrał również później świetnie przyjęty album z sonatami J.S. Bacha na skrzypce i klawesyn. W 2001 roku z niemiecką gambistką Friederike Heumann założył jeszcze ansambl Stylus Phantasticus. W 2003 roku wraz ze skrzypkiem Davidem Plantierem, altowiolistką Paricią Gagnon i wiolonczelistą Petrem Skalką powołał do życia Ensemble Rincontro. Nagrywał dla wytwórni Astrée, Alpha, Deutsche Harmonia Mundi, WDR, Harmonia Mundi France i Archiv Produktion. Jest wykładowcą Escola Superior de Musica de Catalunya (ESMUC) w Barcelonie.

PA
VA



Fot. Jean-Baptiste Millot



CÉLINE FRISCH

Zaczęła grać na klawesynie niezwykle wcześnie – już jako sześciolatka. W 1992 roku ukończyła Conservatoire d'Aix-en-Provence w klasach klawesynu i muzyki kameralnej i od razu zaczęła występować z recitalami solowymi oraz jako członek zespołów kameralnych. Naukę jednak kontynuowała – w słynnej Schola Cantorum Basiliensis. Jej nauczycielami byli tam Andreas Staier i Jesper Christensen. W 1996 roku zdobyła nagrodę „Juventus”, przyznaną przez Radę Europy. To właśnie w Bazylei doszło do uformowania zespołu Café Zimmermann – obecnie jednego z najważniejszych francuskich zespołów zaangażowanych w nurt wykonawstwa historycznego. Céline Frisch jest jego współzałożycielką i występuje z nim do dzisiaj. Równolegle koncertuje i nagrywa jako solistka. Współpracowała również z argentyńskim gambistą Juanem Manuelem Quintaną. Grała w najlepszych salach koncertowych Francji, a publiczność miała okazję oklaskiwać jej grę na wielu kontynentach. Jest niezwykle cenioną interpretatorką muzyki Johanna Sebastiana Bacha, specjalizuje

się też w muzyce baroku francuskiego, twórczości wirginalistów angielskich oraz niemieckiej muzyce siedemnastowiecznej. Jednak jej zainteresowania nie ograniczają się wyłącznie do muzyki dawnej – całkiem chętnie sięga po muzykę XX wieku i twórczość najnowszą, kompozytorów takich jak Manuel de Falla, György Ligeti, Henri Dutilleux, François Sarhan czy Brice Pauset. W 2002 roku została pierwszym klawesynistą w historii nominowanym do nagrody prestiżowej gali „Victoires de la musique classique”. Płyty z jej dorobku kilkakrotnie uzyskiwały wyróżnienie „Diapason d'Or”. Nagranie *Wariacji Goldbergowskich* zdobyło nawet bardziej jeszcze prestiżową nagrodę – „Diapason d'Or de l'Année 2002” oraz wyróżnienie „Choc de l'année” czasopisma „Le Monde de la musique”. Wielokrotnie wyróżniana była też jej płyta z utworami Jeana-Philippe'a Rameau; zdobyła m.in. „Grand prix de l'Académie du disque Charles Cros”. Dużym sukcesem stały się również jej nagrania *Das Wohltemperierte Klavier* J.S. Bacha z 2015 i 2019 roku.

CÉ FR



Fot. Jean-Baptiste Millot

CAFÉ ZIMMERMANN

W grudniu 1943 roku, podczas jednego z alianckich nalotów na Lipsk, bomba zrównała z ziemią kamienicę stojącą niegdyś przy Katharinenstrasse 14. W ten sposób zniknął z powierzchni ziemi lokal, w którym w XVIII wieku działała Café Zimmermann. Kawiarnia była miejscem występów Collegium musicum, założonego i prowadzonego na początku przez Georga Philippa Telemanna. W końcu pieczę nad zespołem przejął sam Johann Sebastian Bach, a kościół przestał być jedynym miejscem, w którym lipscy mieszczanie mogli słuchać jego muzyki. W Café Zimmermann prezentował niektóre napisane przez siebie utwory instrumentalne i część swoich świeckich kantat. W 1999 roku znaną już tylko z podręczników historii muzyki nazwę Café Zimmermann przywrócili skrzypcy Pablo Valetti i klawesynistka Céline Frisch. Oboje zostali założycielami jednakże nie kawiarni, a zespołu stawiającego sobie za cel wskrzeszenie atmosfery towarzyszącej muzykowaniu przy jednej z ruchliwszych ulic dawnego Lipska. Tak powstała grupa należąca obecnie do czołówki francuskich zespołów zajmujących się muzyką dawną. Nowa Café Zimmermann występuje w najszlachetniejszych salach koncertowych i na

najlepszych festiwalach, regularnie odwiedza Azję i obie Ameryki. Spośród znakomitych współpracowników grupy należy wymienić Gustava Leonhardta, Andreasa Staiera, Giuliana Carmignolę, Damiena Guillona, Robertę Invernizzi, Carolyn Sampson i Dominique'a Visse'a, oraz chóry: Vox Luminis i Accentus. Dyskografia Café Zimmermann spleciona była kiedyś z wydawaną na przestrzeni aż dekady sześcioczęściową serią płyt z koncertami J.S. Bacha. Jej ukoronowanie stanowią ostatnie dwa woluminy, które przyniosły zespołowi nagrodę „Diapason d'Or de l'Année 2011”. Repertuar grupy nie ogranicza się jednak wyłącznie do utworów J.S. Bacha czy innych kompozytorów, których muzykę wykonywano 300 lat temu przy Katharinenstrasse. Zespół nagrywał również barokową muzykę włoską i francuską oraz kompozycje Charlesa Avisona. Bogaty dorobek płytowy, podobnie jak występy, znalazł uznanie zarówno publiczności, jak i krytyków. W sumie aż pięć krążków ansamblu uzyskało wyróżnienie „Diapason d'Or”. Od dziesięciu lat Café Zimmermann rezyduje w Grand Théâtre de Provence w Aix-en-Provence na Lazurowym Wybrzeżu. Od początku grupa związana jest z francuską wytwórnią Alpha.





GIOVANNI
ANTONINI

12 GRUDNIA
NIEDZIELA

+

DWÓR ARTUSA
UL. DŁUGI TARG 43-44

+

GODZ. 17:30

IT IS AS EASY AS LYING

Giovanni Antonini
flet prosty

Anonim

Saltarello Ms. British Library, London, XIV w.
Isabella Ms. British Library, London, XIV w.

Aurelio Virgiliano

fl. ca 1600

Ricercata per flauto¹

Jacob van Eyck

1589/1590–1657

Fantasia e echo²
Van Goosen²

Georg Philipp Telemann

1681–1767

Fantasia X fis-moll TWV 40:11³
A tempo giusto
Presto
Moderato

Fantasia VIII e-moll TWV 40:9⁴
Largo
Spirituoso
Allegro

Fantasia III h-moll TWV 40:4⁵
Largo – Vivace – Largo – Vivace
Allegro

Jacques-Martin Hotteterre

1673–1763

Gay (Prelude in B-dur)⁶
Tendrement (Prelude in b-moll)⁶
Gay (Prelude in g-moll)⁶
Rondeau 'Le plaintiff' (Suite III G-dur op. 2)⁷

Johann Sebastian Bach

1685–1750

Partita a-moll BWV 1013⁸
Allemande
Corrente
Sarabande
Bourrée angloise

¹ Ze zbioru *Il Dolcimelo*

² Ze zbioru *Der Fluyten Lust-hof*

³ Ze zbioru *XII Fantasien für Querflöte solo* TWV 40:2–13, utwór transponowany do tonacji a-moll

⁴ Ze zbioru *XII Fantasien für Querflöte solo* TWV 40:2–13, utwór transponowany do tonacji g-moll

⁵ Ze zbioru *XII Fantasien für Querflöte solo* TWV 40:2–13, utwór transponowany do tonacji d-moll

⁶ Ze zbioru *L'art de préluder* op. 7

⁷ Ze zbioru *Pièces pour la flûte traversiere* op. 2

⁸ Utwór transponowany do tonacji c-moll



Flet prosty (podłużny, blokowy) skonstruowany został – lub sprowadzony do Europy – w średniowieczu. W renesansie był jednym z najpopularniejszych instrumentów, ważną rolę odgrywał też w baroku. W wiekach XVI, XVII i XVIII grano na instrumentach różnej wielkości, a co za tym idzie – różnej skali. Basowe, tenorowe, altowe, sopranowe odmiany fletu zestawiane były w zespoły. Król Henryk VIII miał kolekcję ponad siedemdziesięciu fletów. Po latach zapomnienia instrument wskrzeszony został na początku XX stulecia i odegrał istotną rolę w odrodzeniu muzyki dawnej.

Ze względu na swoją długą historię, niebywałą popularność i uniwersalność, flet chętnie używany jest współcześnie do odtwarzania najdawniejszych europejskich zapisów muzyki instrumentalnej. Znajdują się one m.in. W manuskrypcie Add MS 29987, przechowywanym w British Library. Zabytek – obok polifonicznych dzieł włoskiego trecenta – zawiera piętnaście jednogłosowych melodii tanecznych. To zapewne repertuar z drugiej połowy XIV wieku, pochodzący z Toskanii, Umbrii lub Perugii. Z kolei jednym z najdawniejszych źródeł repertuaru przeznaczonego na konkretne instrumenty, a jednocześnie ilustrowanym wprowadzeniem do gry na nich, jest włoski zbiór Aurelia Virgiliana *Il Dolcimelo*, pochodzący z około 1600 roku.

We wczesnym baroku flet zdobył szczególną popularność w Niderlandach, zaś za najwybitniejszego wirtuoza tego instrumentu uchodził Jakob van Eyck, autor dwutomowej kolekcji *Der Fluyten Lust-hof (Fletowy ogród rozkoszy)*. Ten najobszerniejszy w dziejach muzyki zbiór kompozycji na solowy instrument dęty obejmuje blisko 150 pozycji. Pierwsza jego część ukazała się w 1644 roku w Amsterdamie, dwa lata później wydano kontynuację. Większość utworów ma holenderskie tytuły, ale znaczna część należy do szerokiego międzynarodowego repertuaru – jest to swego rodzaju kompendium europejskich melodii pieśniowych i tanecznych, zdobionych przez van Eycka figuracjami w stylu włoskim.

Mniej więcej osiemdziesiąt lat później, w latach 20. XVIII wieku, ukazały się drukiem *Fantazje na flet solo* Georga Philippa Telemanna. Każdy z tych dwunastu miniaturowych utworów, łączących różne style narodowe, dzieli się na kilka kontrastujących części, błyskawicznie następujących jedna po drugiej. Z jednej strony *Fantazje* wpisywały się w modny nurt muzyki łączącej wysoką wartość artystyczną z walorami dydaktycznymi, z drugiej – żaden inny kompozytor barokowy nie próbował przełożyć na instrument *stricte* melodyczny takich form i technik, jak uwertura francuska, fuga, passacaglia, toccata, sonata da chiesa. Nawet Johann Sebastian Bach stworzył tylko jeden utwór na flet solo: *Partię a-moll* BWV 1013. Pisana była zapewne dla jakiegoś wirtuoza przebywającego na dworze w Köthen. Tematyczne powiązanie

z innymi utworami Bacha przekonująco dowodzi jej autentyczności, jednak nie jest wykluczone, że niektóre części pierwotnie przeznaczone były na inny instrument.

W tym samym czasie działał we Francji najwybitniejszy przedstawiciel słynnej rodziny budowniczych i wirtuozów instrumentów dętych drewnianych – Jacques-Martin Hotteterre. Jest autorem kilku podręczników, w tym *L'art de préluder...* (1719). W jedenastu rozdziałach Hotteterre opisuje zasady tworzenia preludiów i inne zagadnienia wykonawcze. Tekst ilustrowany jest wieloma przykładami muzycznymi, które ukazują różnice między preludium skomponowanym (*prelude composé*), otwierającym suitę, sonatę lub operę, a preludium będącym efektem improwizacji podczas występu (*prelude de caprice*), którego tylko pozornie nie regulują żadne zasady, w rzeczywistości zaś obwarowane jest wieloma regułami harmonicznymi.

Wszystko wydaje się niezwykle proste: aby z fletu prostego wydobyć dźwięk, nie trzeba formować ust w specjalny kształt. Ustnik jest gotowy, już wyprofilowany, wystarczy wdmuchiwać weń powietrze i zakrywać palcami odpowiednie otwory umieszczone na rurce. „To tak łatwo przecie jak kłamać. Przebieraj po tych dziurkach palcami, włoż ten koniec w usta i zadmij, a wydobędziesz ton najdźwięczniejszy. Patrz, tu są klapy”, przekonuje Gildensterna Hamlet (tłum. Józef Paszkowski). Czy rzeczywiście?

Piotr Matwiejczuk

GIOVANNI ANTONINI

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

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

NOVA
NTO



Fot. Kemal Mehmet Girgin



ENSEMBLE CORRESPONDANCES

12 GRUDNIA
NIEDZIELA

+

CENTRUM ŚW. JANA
UL. ŚWIĘTOJAŃSKA 50

+

GODZ. 20:00

MESSE DE MINUIT

Sébastien Daucé
dyrygent, pozytyw,
klawesyn

ENSEMBLE CORRESPONDANCES

Marie-Frédérique Girod
sopran
Vojtěch Semerád
haute-contre
Thibault Givaja
taille
Alexandre Baldo,
Etienne Bazola
bas

Béatrice Linon,
Josèphe Cottet
skrzypce
Hager Hanana
wiolonczela
Mathilde Vialle
viola da gamba
Étienne Floutier
violone
Matthieu Bertaud
flet
Renata Duarte
obój
Isaure Lavergne
fagot
Thibaut Roussel
teorba
Mathieu Valfré
klawesyn

Marc-Antoine Charpentier
1643–1704

Sub tuum praesidium H 28
Or nous dites Marie*
Quam gloriosa dicta sunt de te (Canticum in honorem
Beatae Virginis Mariae inter homines et angelos H 400)
In nativitatem Domini canticum H 416
Praeludium: *Usquequo avertis faciem tuam*
Chorus justorum: *Memorare testamenti quod locutus es*
Nuit
Chorus pastorum: *Coeli aperti sunt*
Récit de l'Ange: *Nolite timere pastores*
Chœur des anges: *Gloria in altissimis Deo*
Pastor: *Transeamus usque Bethleem*
Marche des bergers
Chœur: *O infans, o Deus, o Salvator noster*
Dernier chœur: *Exultemus, jubilemus*

Nuit (Dialogus inter angelos et pastores
Judeae in nativitatem Domini H 420)

Sébastien de Brossard
1655–1730

O Miraculum!

Marc-Antoine Charpentier

Messe de Minuit pour Noël H 9
Kyrie
Joseph est bien marié*

Messe de Minuit pour Noël H 9
Gloria
Alma redemptoris mater H 44
Messe de Minuit pour Noël H 9
Credo
Laissez paître vos bêtes*
Te Deum H 147
Messe de Minuit pour Noël H 9
Sanctus
Agnus

* Ze zbioru *Noëls sur les instruments* H 534



Paryż Ludwika XIV i muzyka na Boże Narodzenie. Ale zupełnie inna niż ta, którą najczęściej kojarzymy z dworem Króla Słońce. Nie ma w niej patosu i przepychu, nie ma skomplikowanej polifonii. Głośne trąbki i hałaśliwe werble odkładamy na półkę, bardziej przydadzą się flety i skrzypce. To przecież utwory opowiadające o narodzeniu Dzieciątka: delikatne, czułe, radosne, roztańczone – wszystko skrojone jest tu na ludzką miarę.

Współcześnie uważamy Marca-Antoine'a Charpentiera – jak najbardziej słusznie – za czołowego kompozytora baroku, ale przecież przez długi czas pozostawał zapomniany, zaś „wskrzyszono” go dopiero w XX wieku. Jego dorobek to niemal 600 utworów, z których znamy tylko niewielką część – pod tym względem Charpentiera można porównać z Vivaldim. I tak jak w wypadku weneckiego twórcy, katalog dzieł autora słynnego *Te Deum*, wykorzystanego niegdyś jako sygnał Eurowizji, jest różnorodny – znajdują się w nim dzieła religijne i sceniczne, instrumentalne i wokально-instrumentalne, opery, muzyka teatralna, komedio-balety, *divertissements*, wreszcie liczne utwory liturgiczne. Bogactwo i różnorodność repertuaru to oczywiście pokłosie bogatej biografii kompozytora, który pracował na wielu stanowiskach, zatrudniany przez rozmaitych mecenasów. Na swojej drodze spotkał i Giacoma Carissimiego w Rzymie, i Molięra w Paryżu. Komponował dla paryskich jezuitów i dla Marie de Lorraine, księżnej de Guise. Słynna

mecenaska, rozmiłowana w muzyce, miała podobny do Charpentiera gust – lubiła styl włoski, który kompozytor tak dobrze przyswoił podczas swojej podróży na Półwysep Apeniński. Kompozytor dostarczał na dwór księżnej muzykę zarówno użytkową, jak i reprezentacyjną. Do najważniejszych wydarzeń domu Gwizjuszów należały uroczystości okresu świąt Bożego Narodzenia, z oprawą muzyczną Charpentiera w bardzo wyraźnym stylu rzymskim.

To właśnie dla Marie de Lorraine stworzył motet *Quam gloriosa dicta sunt de te* (będący fragmentem *Canticum in honorem Beatae Virginis Mariae* H 400) – prawdziwy teatr muzyczny, sławiący Najświętszą Marię Pannę. To ją chwalić należy słodkim śpiewem, bowiem wybrana została z tysięcy i pierwsza jest pośród aniołów, proroków, apostołów i męczenników.

Po śmierci księżnej Charpentier pracował dla jezuitów – kościół pw. św. Ludwika i kolegium Louis-le-Grand były wówczas ważnymi centrami muzycznymi Paryża. Rozbrzmiewała tam muzyka, którą Charpentier opiewał nabożeństwa, m.in. antyfona *Alma redemptoris mater* H 44 czy oratorium *In nativitate Domini canticum* H 416, najdłuższe z sześciu bożonarodzeniowych oratoriów mistrza (wszystkich skomponował trzydzieści pięć). Anonimowe libretto odwołuje się do tych fragmentów Ewangelii według św. Łukasza, które opowiadają o oczekiwaniu i przyjściu na świat Mesjasza. Muzyczną ilustrację cudu narodzin Dzieciątka trudno przeoczyć – otwiera część drugą oratorium. Oto światło

zwycięża mrok, a pasterze przybywają do Betlejem i adorują Jezusa. Jezuici bardzo cenili sobie „historie muzyczne”, które ochoczo wykorzystywali w działalności pedagogicznej i kontrreformacyjnej. To zarazem najoryginalniejsza część twórczości Charpentiera – jedyna w swoim rodzaju francuska adaptacja włoskiego oratorium – która, co ciekawe, nie znalazła kontynuatorów.

Wesołe melodie i rytmy taneczne, które wieńczą oratorium, rozbrzmiewają również w *Messe de Minuit pour Noël* H 9 (Pasterce na Boże Narodzenie), pochodzącej z tego samego co oratorium 1690 roku. Ta przedostatnia z dwunastu mszy Charpentiera swoją popularność zawdzięcza melodiom znanych kolęd, pod które podłożony został łaciński tekst liturgiczny. Uroczym zestawem dziesięciu kolęd – tym razem w wersjach czysto instrumentalnych – jest również *Noëls sur les instruments* H 534. W tej pogodnej i roztańczonej muzyce z całą pewnością odnajdziemy dziecięce emocje, które kiedyś towarzyszyły każdemu z nas w przeżywaniu świąt Bożego Narodzenia.

Piotr Matwiejczuk

SÉBASTIEN DAUCÉ

Organista, klawesynista, założyciel i szef Ensemble Correspondances, którym dyryguje od instrumentu. Celem jego działalności jest ożywianie ważnego, a mało znanego repertuaru francuskiej muzyki sakralnej i świeckiej XVII wieku. Przyszłych członków swojego zespołu poznał w trakcie studiów w Conservatoire national supérieur de musique et de danse w Lyonie, gdzie studiował u Françoise Lengellé'ego i Yves'a Rechsteiner'a – jako klawesynista i wykonawca partii basso continuo. Występował pod dyktando Gabrieli Garrida (Ensemble Elyma i L'Académie Baroque Européenne d'Ambronay), Raphaëla Pichona (Ensemble Pygmalion), Toniego Ramona (Maîtrise de Radio France), Françoise Lasserre'a (Akadémia), Geoffroya Jourdaina (Les Cris de Paris), Hartmuta Henschena i Mikko Francka (L'Orchestre philharmonique de Radio France). W latach 2006 i 2007 był kierownikiem sekcji śpiewu podczas edukacyjnych kursów festiwalu operowego w Aix-en-Provence; wraz

z Emmanuelem Mandrinem pracował też w L'Abbaye aux Dames de Saintes. Razem z założonym przez siebie w 2008 roku Ensemble Correspondances eksploruje repertuar francuski czasów Grand Siècle, występując we Francji, Europie, Azji i obu Amerykach oraz nagrywając płyty dla wytwórni Harmonia Mundi. Zespół szybko zdobył uznanie krytyki i międzynarodową renomę, czego potwierdzeniem jest kilkunastopłytkowa dyskografia wyróżniona prestiżowymi tytułami i nagrodami. Daucé równolegle zajmuje się dydaktyką – od 2012 roku naucza w Le Pôle supérieur d'enseignement artistique of Paris Boulogne--Billancourt (PSPBB). Prowadzi także prace badawcze: pisze artykuły i angażuje się w projekty naukowe dotyczące historycznej praktyki wykonawczej. Skupia się na muzyce XVII wieku i zagadnieniach stylu. Posiada tytuł „artysty stowarzyszonego” w Fondation Royaumont. Od 2018 roku jest gościnnym dyrektorem artystycznym London Festival of Baroque Music.

BAS D



ENSEMBLE CORRESPONDANCES

Zespół wokalistów i instrumentalistów, założony oraz prowadzony przez klawesynistę i organistę Sébastiena Daucé. Swą nazwę czerpie z poezji Baudelaire'a, łącząc muzykę z innymi sztukami pięknymi. Ansambl sięga zarówno po twórczość kompozytorów cieszących się zasłużoną sławą, jak Marc-Antoine Charpentier, jak i ożywia utwory mniej dzisiaj znane, choć wykonywane i doceniane w swoich czasach – dzieła Antoine'a Boësseta czy Etienne'a Moulinié'ego, podkreślając wciąż aktualną nowoczesność ich brzmienia. Od początku swej działalności formacja specjalizuje się w interpretowaniu francuskiego repertuaru z XVII wieku, co poświadczają wydawane przez nią płyty, m.in. dla Zig-Zag Territoires i Harmonia Mundi. Już pierwsza – *O Maria!* – z motetami Charpentiera zebrała znakomite oceny specjalistycznej prasy: „Choc” pisma „Classica” i „Diapason découverte”, „****” magazynu „Fono Forum” oraz „Coup de Coeur” prestiżowej Académie Charles-Cros. Druga płyta zespołu, prezentująca antologię sakralnych dzieł Antoine'a Boësseta (*L'Archange & Le Lys*), została również entuzjastycznie przyjęta przez krytykę. Trzecia z kolei, będąca powrotem do repertuaru Charpentiera, otrzymała

„Diapason d'Or”, „ffff” magazynu „Télérama”, „Choc de l'année” „Classica”, „****” „Fono Forum”, „IRR Outstanding”, a prasa francuska („Libération”, „La Croix”, „L'Express”) dostrzegła w niej „jeden z cudów jesieni”. Czwarty album grupy odkrywa muzykę Etienne'a Moulinié'ego („Choc” „Classica”, „Diapason 5”, „Editor's Choice” „Gramophone”, Grand prix Académie Charles-Cros). W marcu 2015 roku, wraz z Sophie Karthäuser, zespół opublikował *Leçons de Ténèbres* de Lalande'a, a jesienią tego samego roku ukazał się *Le Concert Royal de la Nuit*. Ten owoc trzyletniej pracy badawczej Sébastiena Daucé otwiera repertuar ansamblu na muzykę świecką, francuską i włoską. Zespół występuje na najważniejszych festiwalach we Francji (Saintes, Sablé, d'Ambronay, Lanvellec, Pontoise, Sinfonia w Périgord, Musique et Mémoire, gdzie był rezydentem w latach 2011–2013), w Opéra Royal de Versailles, Auditorium du Louvre; koncertuje we Włoszech, w Niemczech, Holandii, Szwajcarii, Anglii, a także w Japonii czy Kolumbii. Jego występy transmitowane były przez Radio France, Radio Suisse Romande, Bayerischer Rundfunk i Norddeutscher Rundfunk. Od 2016 roku jest rezydentem Théâtre de Caen.



Fot. Josep Molina









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 drugiej połowy XV wieku. W 1543 roku wieżę kościelną strawił pożar. Zniszczenia usunięto po dwudziestu czterech latach. W marcu 1945 roku kościół św. Jana spłonął, jednakże w zasadniczym zrębie swych murów ocalał. Po zakończeniu działań wojennych wypalony budynek kościoła przykryto dachem i zabezpieczono jego cenne sklepienia. Samą świątynię przeznaczono na lapidarium. Od początku lat 90. diecezja gdańska na powrót może użytkować kościół w niedziele i święta. Od 1995 roku Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku pełni funkcję gospodarza obiektu. Zarządza jego rewaloryzacją oraz adaptacją do celów profesjonalnego centrum kultury.

DWÓR ARTUSA

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









RATUSZ GŁÓWNEGO MIASTA

Wielka Sala Wety (Sala Biała) jest usytuowana we wschodniej części pierwszego, reprezentacyjnego piętra budynku. W czasie pobytów królów polskich w Gdańsku pełniła funkcję sali tronowej, była miejscem, w którym burgrabia królewski przyjmował przysięgi i wydawał wyroki sądowe. Tu odbywały się uroczystości nadania obywatelstwa i do połowy XVI wieku zebrania Ławy Miejskiej. Od 1526 roku sala stanowiła miejsce zgromadzeń Trzeciego Ordynku oraz posiedzeń Sądu Wetowego. Od 1817 do 1921 roku zwana najczęściej Salą Rady Miejskiej (Stadtverordnetensaal) – obradowało tu Zgromadzenie Przedstawicieli Miasta. W latach 1840–1841 wewnątrz 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.

KOŚCIÓŁ ŚW. KATARZYNY

Jest najstarszym kościołem parafialnym Starego Miasta. Ufundowany przez książąt 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 oraz 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 pięćdziesięciu dzwonów o rozpiętości czterech oktaw i jest największym koncertowym carillonem w Europie Środkowej.



+
ah
2 0 2 1





organizatorzy

ā415

FUNDACJA



event-factory

współorganizator



dwójka

POLSKIE RADIO

mecenasi



Dofinansowano
ze środków
Miasta Gdańska



**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

Projekt dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury –
państwowego funduszu celowego, w ramach
programu „Muzyka” realizowanego przez
Narodowy Instytut Muzyki i Tańca.



Narodowy
Instytut
Muzyki
i Tańca



GIWK



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, Decca, Anaklasis. Kurator spektakularnych wydarzeń muzycznych (m.in. Penderecki/Aphex Twin/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 zagranicą (m.in. w Londynie i Nowym Jorku). W 2018 roku, na zlecenie Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, przygotował spektakularny projekt w ramach „100 na 100. Muzyczne dekady wolności” – 22 koncerty muzyki polskiej XX i XXI wieku, które 11 listopada 2018 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 (akredytacja ICF ACSTH), a w 2020 roku studia podyplomowe z zakresu psychologii przywództwa na Uniwersytecie SWPS. W latach 2002–2004 pracował w Polskim Wydawnictwie Muzycznym i oficynie 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. Berkowicz był wielokrotnie nominowany do prestiżowych nagród, m.in. „MocArty” RMF Classic w kategorii „Człowiek Roku”, „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 merytoryczna:
Maciej Kopiński

Projekt graficzny / skład:
grupa tomami / tomami.pl

Redakcja językowa:
Agnieszka Toczko-Rak

Produkcja:
Lucjan Towpik

Technika sceniczna:
Rafał Ryskała
Marek Zgłobica
Sebastian Gurbiel

Zdjęcia Gdańska:
getty images

Web service:
Bartłomiej Hałat

Studio fotograficzne:
Paweł Stelmach

Studio filmowe:
Łukasz Herod

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



patroni medialni



ACTUS
MANUS 2021 ACTUS HUMANUS 2021



ACTUS HUMANUS
ACTUS HUMANUS 2021
ACTUS HUMANUS 2021
ACTUS HUMANUS 2021 ACTUS HUMANUS
ACTUS HUMANUS 2021
HUMANUS 2021 ACTUS HUMANUS 2021
ACTUS HUMANUS 2021 ACTUS HUMANUS