

sobota 18.00 ŚWIDNICA Kościół Pokoju

MUZYKA POLSKIEGO BAROKU

Girolamo FRESCOBALDI Toccata prima (księga II)

Grzegorz Gerwazy GORCZYCKI motet Ave Maris Stella

Mikołaj ZIELEŃSKI In nativitate Domine ad tertiam missa

Marcin MIELCZEWSKI Audite et admiramini

Bartłomiej PEKIEL Missa concertata La lombardesca

- Kyrie

- Gloria

MIELCZEWSKI Canzona prima

PEKIEL Missa concertata La lombardesca

- Credo

MIELCZEWSKI Canzona terza

PEKIEL Missa concertata La lombardesca

- Sanctus

- Benedictus

GORCZYCKI motet Sub tuum praesidium

PEKIEL Missa concertata La lombardesca

- Agnus Dei

ZIELEŃSKI Motetto de Sancta Cruce

GORCZYCKI motet Tota pulchra es Maria

OLTREMONTANO & CAPELLA CRACOVIENSIS

Iwona Leśniowska sopran

Piotr Olech alt

Piotr Szewczyk tenor

Jacek Ozimkowski bas

Jolanta Kowalska sopran

Łukasz Dulewicz alt

Maciej Gocman tenor

Piotr Zawistowski bas

Alberto Stevanin Elisa Imbalzano skrzypce

Gawain Glenton Jamie Savan cynki

Robert Schlegl Adam Bregman Bram Peters puzony

Krzysztof Lewandowski dulcjan

Petr Wagner viola da gamba

Jan Tomasz Adamus organy

Dwaj najznakomitsi kompozytorzy doby wczesnego baroku w Polsce, Bartłomiej Pękiel i Marcin Mielczewski, wymykają się naszej bliższej znajomości. Na podstawie zachowanych dokumentów stwierdzić możemy jedynie, że obaj byli związani z kapelą królewską Władysława IV (Pękiel był tutaj organistą i zastępcą kierownika, Marka Scacchiego), że Mielczewski odszedł na służbę u królewicza-biskupa Karola Ferdynanda Wazy, Pękiel natomiast po „potopie” szwedzkim osiadł w Krakowie, gdzie od 1658 r. piastował stanowisko kapelmistrza przy katedrze na Wawelu. Z archiwów krakowskich pochodzi też zbiór jego utworów liturgicznych, utrzymanych w *prima pratica*, toteż uważa się, że zmieniając miejsce pracy potrafił porzucić właściwy dla kapeli królewskiej, nowoczesny styl kompozycji (umiał posługiwać się wówczas monodią o cechach recytatywnych, dążąc niekiedy do teatralizacji muzyki – czego przykładem jest *dialogo* „Audite mortales”) – na rzecz zachowawczego, polifonicznego stylu kościelnego. Taka zmiana – dostosowanie używanych środków do oczekiwań odbiorców – świadczy oczywiście o świadomości stylistycznej twórcy i o jego umiejętnościach technicznych. Repertuar dzisiejszego koncertu skupia się jednak na bardziej efektownej muzyce wcześniejszego okresu twórczości, związanego z działalnością w kapeli królewskiej.

Władysław IV był królem lubującym się w muzyce. Rozbudowana przez niego niemałym kosztem i staraniem kapela, do której członków pozyskiwał z najlepszych zespołów rzymskich, należała nie tylko do najznakomitszych ansambli północnoeuropejskich, ale i do najbardziej awangardowych, gdyż Włosi przywozili ze sobą najnowocześniejsze trendy. Szczytowym osiągnięciem były oczywiście legendarne przedstawienia operowe na Zamku w Warszawie (Władysław poznał pierwsze dzieła tego nowego gatunku sztuki jeszcze jako królewicz, podczas peregrynacji po Italii), których niestety żaden przykład nie przetrwał do naszych czasów, jednak cenna jest także zachowana do dziś muzyka religijna – autorstwa właśnie Pękiela i Mielczewskiego. Najbardziej reprezentacyjnymi ich kompozycjami są zaś z pewnością tzw. msze koncertujące, w których obok polichóralnie realizowanych partii wokalnych pojawiają się zespoły instrumentalne, wspierające śpiewaków, ale też niekiedy usamodzielniające się i rywalizujące z nimi – na wzór włoski, lecz z lokalną odmiennością.

Należy do nich *Missa La lombardesca* Pękiela – główny punkt dzisiejszego koncertu, a jednocześnie jedna z nielicznych koncertujących mszy istniejących w formie pełnego cyklu: z większości zachowały się jedynie części *Kyrie* i *Gloria*, w kopiach sporządza-

nych przez protestanckich, zazwyczaj gdańskich kantorów, na użytek liturgiczny. Z jednej strony wiele mówi to o popularności i szacunku, jakim cieszyła się twórczość muzyków królewskich, z drugiej – o katastroficznym przebiegu dziejów.

13-głosowa *Missa La lombardesca* (dwa chóry 4-głosowe oraz dwoje skrzypiec i trzy puzony, tworzące 5-głosowy chór instrumentalny) w pełni wykorzystuje bogate możliwości wyrazowe techniki polichoralnej. Komponując całość z drobnych, zróżnicowanych odcinków, Pękiel swobodnie operuje tu kontrastami: przeciwstawia sobie oba chóry, przeciwstawia głosy solowe głosom chóralnym, ustępy instrumentalne ustępom wokalnemu. Charakterystyczne jest częste stosowanie głosu solowego (zwłaszcza sopranu lub basu) z towarzyszeniem instrumentalnym, a także obfite wykorzystywanie nacechowanej retorycznej chromatyki, w czym Pękiel zdawał się prześcigać Mielczewskiego. Niewyjaśniony pozostaje natomiast tytuł dzieła – mógł zostać zaczerpnięty z jakiejś nieznannej dziś *canzony*, której temat mógł posłużyć autorowi za podstawę kompozycji, nota bene wyraźnie ujednoliconej pod względem melodycznym. Warto zauważyć, że w przeciwieństwie do innych zachowanych mszy koncertujących (także *Missa a 14 Pękiela*), skład wykonawczy *Missa La lombardesca* przywołuje na myśl XVII-wieczny zespół włoski, z dominującą rolą instrumentów dętych.

Koncertująca w trakcie nabożeństwa kapela miała jednak za zadanie nie tylko wykonywać teksty liturgiczne, ale i uświetniać cały przebieg liturgii. Nie mogła pozostawać niema w trakcie cichych modlitw celebrysa – zajęciu uwagi wiernych służyły stworzone na taką potrzebę *canzony*, części mszalne były natomiast poprzedzane drobnymi *intonacjami*, nie tylko pomagającymi śpiewakom odnaleźć właściwą tonację, ale także urozmaicającymi przebieg nabożeństwa.

Czysto instrumentalne *canzony* również są świadectwem recepcji sztuki włoskiej, gdzie rozwinęła się tego typu twórczość (dwoje skrzypiec, niekiedy z fagotem, oraz basso continuo; w Polsce – w kapeli królewskiej – taką muzykę tworzył przede wszystkim skrzypek Adam Jarzębski). W rozbudowanych utworach przemycane są rytmy taneczne i popularne melodie, jednocześnie zaś wirtuozeria o wyrazistej, pełnej kontrastów dramaturgii przypomina charakter bliskiej dworowi Wazów muzyki teatralnej. Efektowne, obfitujące w inwencję melodyczną *Canzony Mielczewskiego* świadczą zresztą o doskonałym przyswojeniu i przez tego kompozytora włoskich technik instrumentalnych – z zachowaniem pewnej indywidualnej swobody, która potrafi zaskoczyć nietypowością rozwiązań włoskich muzyków, skądinąd znakomicie odnajdujących się w języku tych kompozycji.

Koncertujący charakter ma także efektowny motet

Ave Maris Stella Gorczyckiego, kompozytora o dwa pokolenia późniejszego, należącego już do dojrzałego baroku. Gorczycki to jednak dziecko innej epoki – ksiądz (określany zresztą jako „perła kapłaństwa”, piastujący bowiem ze szczerym oddaniem rozliczne obowiązki), związany przede wszystkim z kapelą katedralną na Wawelu, dla której tworzył muzykę zarówno błyskotliwą, świadczącą o znajomości nowych prądów, jak i skupioną na przetwarzaniu dawnych wzorów twórczość a cappella.

OLTREMONTANO – zespół powstał w 1993 r. z inicjatywy producenta radia Klara dla nagrania motetów Andreea Pevernage, następnie zbudował swoją pozycję występując na festiwalach w Belgii i Holandii, z repertuarem renesansowym dla instrumentów dętych. Nazwa odnosi się do włoskiego określenia muzyki północnej w XV i XVI wieku – „zza gór” (tzn. zza Alp). Podstawowy skład zespołu to typowy skład miejskich grup *alta cappella*. Ostatnio ansambl poszerza swój repertuar o pozycje XVII-wieczne.

CAPELLA CRACOVIENSIS – instytucja kultury miasta Krakowa, nowoczesna orkiestra i zespół chóralny kierowany przez Jana Tomasza Adamusa, którego celem jest zgodne z regułami epoki wykonawstwo muzyki dawnej. Wizytówką zespołu sta-

je się wprowadzanie do polskiego życia koncertowego najważniejszych dzieł literatury muzycznej (jak oratoria i opery Händla) oraz prezentacja wybitnych utworów polskiego baroku we właściwym dla nich kontekście. CC eksploruje także repertuar kameralny i realizuje sceniczne produkcje operowe. Dynamicznie rozwijając się, zespół gromadzi najlepszych polskich muzyków zajmujących się muzyką dawną oraz wybitnych gości zagranicznych, którzy stają się jego stałymi współpracownikami. Z CC gra obecnie światowa czołówka: koncertmistrzowie rezydenci – Alberto Stevanin (Mediolan), Martyna Pastuszka (Katowice); stały gościnnie koncertmistrz Alessandro Moccia (lider Orchestre des Champs Élysées Philippe’a Herreweghe); gościnnie koncertmistrzowie 2011/2012 – Fabio Ravasi (współpracownik Fabia Biondiego w L’Europa Galante), Enrico Gatti (profesor konserwatorium w Hadze i Rzymie), Peter Hanson (koncertmistrz Orchestre Revolutionnaire et Romantique Johna Eliota Gardinera). Stałym gościem jest klawecista Eric Hoepflich (profesor Konserwatorium Paryskiego) i jego zespół historycznych instrumentów dętych NACHTMUSIQUE, czyli sekcja dęta Orkiestry XVIII Wieku Fransa Brueggena, a także wybitny oboista Alfredo Bernardini oraz członkowie jego zespołu ZEFIRO. Współpracują z CC: FRETWORK, OLTREMONTANO, LES SA-

CQUEBOUTIERS DE TOULOUSE, MUSICA FIATA oraz dyrygenci – Andrew Parrott, Andreas Springer, Ralf Sochaczewsky, Paul Goodwin.

JAN TOMASZ ADAMUS – studiował w krakowskiej Akademii Muzycznej oraz w Sweelinck Conservatorium Amsterdam. Występuje w kraju i za granicą z recitalami organowymi oraz koncertami kameralnymi. Jako dyrygent zapraszany jest przez festiwale i zespoły do prowadzenia wykonań muzyki wokalnoinstrumentalnej różnych epok. Zrealizował pierwsze polskie wykonania na historycznych instrumentach wielu ważnych dzieł (Pasja Mateuszowa, Msza Koronacyjna, opery „Griselda” Vivaldiego, „Rodelinda” Händla, „Le nozze di Figaro” Mozarta). W latach 2003-2008 był szefem artystycznym wrocławskiego festiwalu muzyki dawnej Forum Musicum, a w okresie 2005-2008 konsultantem merytorycznym Międzynarodowego Festiwalu Wratislavia Cantans. Od 2000 roku jest dyrektorem artystycznym Międzynarodowego Festiwalu Bachowskiego w Świdnicy, a od listopada 2008 dyrektorem naczelnym i artystycznym Capelli Cracoviensis.



A BACH-ABEL CONCERT: Z KOETHEN DO LONDYNU

Johann Sebastian BACH suita BWV 1007

prélude – allemande – courante – sarabande – menuet 1
– menuet 2 – gigue

Carl Friedrich ABEL Prelude Vivace Moderato Adagio
Tempo di Menuetto

BACH suita BWV 1011

prélude – allemande – courante – sarabande – gavotte 1
– gavotte 2 – gigue

Suity Bacha w opracowaniu na violę da gamba Paola Pandolfo

Jeśli komuś połączenie nazwisk Bach-Abel sugeruje nazwę spółki, nie będzie w błędzie. Spółka Bach-Abel, złożona z Johanna Christiana Bacha i Carla Friedricha Abela, w połowie XVIII w. zajmowała się organizowaniem cieszących się sławą i popularnością koncertów w Londynie – pierwszych koncertów dla publiczności abonamentowej. W Londynie była to jednak nowość względna – wcześniej w analogiczny sposób funkcjonowały kompanie operowe, w tym przedsiębiorstwo Händla. Bach-Abel Concerts przenieśli sprawdzony sposób działania na nową, jak się okazało bardzo płodną niwę – koncertową.

O ile pochodzenia Johanna Christiana – syna Johanna Sebastiana – nie trzeba specjalnie przedstawiać, o tyle postać Abela wydaje się wymagać przypomnienia. Tym samym wraca się zresztą do Bachów, gdyż ojciec Carla Friedricha, również znakomity gambista Christian Ferdinand Abel (1683-1737; jako data jego śmierci podawany jest też rok 1761), był muzykiem dworskiej orkiestry w Koethen w czasie, gdy kierował nią Johann Sebastian Bach. Z tego okresu pochodzi przyjaźń obu rodzin: Bach-ojciec nie tylko trzymał do chrztu córkę Abela-ojca, ale też uczył jego syna, który następnie, jako wyjątkowy wirtuoz wioli, już w 1743 r. zdobył miejsce w drezdeńskiej Hofkapelle, a w 1759 był w stanie zaryzykować wyjazd do Londynu (z drugiej strony, w związku z wojną Siedmioletnią, nie

miał wiele do stracenia: wyruszył „pieszo, z trzema talarami i sześcioma symfoniami”). Nad Tamizą poświęcił się nie tylko kompozycji i własnej działalności koncertowej, ale i wspomnianej wyżej pracy organizacyjnej, wespół z również osiadłym w Londynie przyjacielem z młodości, Bachem młodszym.

Carl Friedrich Abel, uważany za najwybitniejszego wirtuoza wioli swoich czasów (a zarazem ostatniego wielkiego muzyka grającego na wioli, gdyż instrument ten w tym właśnie okresie wychodził z mody mniej więcej na ćwierć tysiąclecia), należał do muzycznych znakomitości Londynu, jego sławę utwierdzały zaś tworzone przezeń liczne kompozycje. O ich randze – mimo dzisiejszego zapomnienia – świadczy wystarczająco fakt, że nauki od Abela czerpał m.in. młody Mozart, a jedna z symfonii londyńskiego saksończyka (kolejnego – po Händlu, obok Johanna Christiana Bacha!) długo uchodziła za jedną z młodzieńczych symfonii Mozarta. Utwory Abela, wśród których znajdują się bynajmniej nie tylko dzieła na violę da gamba, lecz i różne gatunki muzyki orkiestrowej (był bowiem kompozytorem uniwersalnym), znajdują się w różnych źródłach; wykorzystywany w dzisiejszym koncercie Drexel Manuscript pochodzi z biblioteki słynnego malarza, Thomasa Gainsborough (Paolo Pandolfo nagrał z tym repertuarem płytę dla wytwórni Glossa).

W muzyce Abela zawsze zwracano uwagę na wyjątkowy czar melodii, co pozwalało lokować go w nurcie stylistyki galant. Z drugiej strony, uwzględniając jego niemieckie pochodzenie i wykształcenie, można łączyć go raczej (jak czyni to Michael O’Loghlin w książce o muzykach Fryderyka Wielkiego) z nurtem określanym jako *Empfindsamkeit*, czyli stylem „sentymentalnym”. Tak postrzegany był już zresztą przez współczesnych. Peter Holman pisał o nim: „Czułość jest najważniejszą i piękną cechą jego kompozycji.” – I, w nawiązaniu do przełomowego pisarza epoki, Laurence’a Sterne’a, którego anegdotami z „*Tristrama Shandy*” instrumentalista bawił słuchaczy, a którego opublikowana w 1768 r. „*Sentimental Journey*” dała nazwę *Empfindsamer Still*: „Był on Sternem muzyki. Jeden pisał, a drugi komponował dla duszy.” Podobnie miał Abel również grać: z ogromną intensywnością i emocjonalnie. Paolo Pandolfo, zajmujący się nie tylko wykonywaniem utworów przeznaczonych na gambę, ale i improwizacją, będącą ważną częścią praktyki dawnych muzyków, wydaje się idealnym interpretatorem tej przywracanej do życia muzyki – podobnie jak przetranskrybowanych przez siebie Bachowskich *suit* na wiolonczelę solo. Czy utworów tych, które Bach skomponował zapewne dla jego ojca, nie mógł zresztą grać także młodszy Abel?

(jp)

BACH-ABEL: Z KOETHEN DO LONDYNU

Suity wiolonczelowe Bacha: repertuar wioli da gamba przeznaczony dla wiolonczeli? Płatanina słownictwa. Paradoks, który zagwarantował sześcioro *Suitom* niezachwianą pozycję w historii muzyki. Wszystko w tej muzyce przemawia za violą: forma tanecznej *suity*, realizowana na jednym tylko instrumencie polifonia. Jakie byłyby ich przeznaczenie, gdyby Bach dedykował je wykonaniu na wioli – sześcioro dodatkowych *suit* wśród setek innych? Prawdopodobnie pozostałyby zapomniane aż do dzisiaj, a przynajmniej do niedawnej „barokowej rewolucji” ruchu muzyki dawnej! Pisząc *Suity* Johann Sebastian Bach wykazał się doskonałym opanowaniem języka wioli da gamba, instrumentu przeszłości, współcześnie zarzuconego już we Włoszech i w Anglii, za staromodny uważanego także we Francji. Idiomaticzny muzyczny skarbiec, będący dziedzictwem wioli w epoce dojrzałego baroku (wraz z muzycznym rozwojem dworskich wieczorów tanecznych), przeniósł na wiolonczelę – „nowy instrument”, przed którym otwierała się świetlana przyszłość, a który do tego czasu był po prostu instrumentem towarzyszącym skrzypcom. Napisał – jeśli jego genialną operację kulturalną można podsumować kilkoma słowami – „starą muzykę dla nowego instrumentu”. Przetranskrybowanie *Suit* na violę oznacza próbę cofnięcia się do źródeł Bachowskiej inspiracji.

Z drugiej strony, *suita* nr 5 istnieje także w autografie

w wersji na lutnię, instrument szczególnie bliski wioli - w stroju, systemie progów itp. – co pokazuje (a bynajmniej nie jest to jedyny taki przypadek), że dla Mistrza zmienianie instrumentarium było jak najbardziej dopuszczalne. Zwrócono uwagę, że Bach sam był największym aranżerem własnej muzyki. Wszystko to powoduje, że gambista nie oprze się pokusie przetranskrybowania muzyki Bacha na violę.

Suity napisane zostały w Koethen w latach 1717-1723, gdy Bach był tam kapelmistrzem. W tym czasie żył w bliskiej przyjaźni z wiolonczelistą i zarazem gambistą Christianem Ferdinandem Abelem, ojcem Carla Friedricha. Dla niego też najprawdopodobniej skomponowane zostały Suity.

Charles Burney twierdzi, że po śmierci swego ojca młody Carl Friedrich Abel był uczniem Bacha w Lipsku. Czekala go przyszłość jednego z ostatnich (jeśli nie całkiem ostatnich) wielkich wirtuozów i poetów wioli (co zauważa nawet Goethe w *Mein Leben, Dichtung und Wahrheit*), a także uznanego kompozytora i mistrza, który wśród uczniów liczył nawet młodego Mozarta. Rodzinna przyjaźń trwała i w Londynie, gdzie między 1762 a 1784 r. Carl Friedrich Abel i Johann Christian Bach dali nazwę słynnym Bach-Abel Concerts, pierwszemu w Europie płatnemu cyklowi koncertów dla publiczności.

Interesujący i intrygujący jest fakt, że Carl Friedrich Abel realizował symetryczną dla Jana Sebastiana Ba-

cha, ale przeciwną operację artystyczną: tworzył „nową muzykę na stary instrument”. Nigdy przy tym nie działał wbrew naturze instrumentu, nadając nowej muzyce brzmienie w tak naturalny sposób pasujące do wioli, jak potrafili wyłącznie Marais i Forqueray pół wieku wcześniej. W jego solowych utworach na violę, tak samo jak w utworach z basso continuo, najbardziej zaawansowana mieszanka stylu galante i przedklasycznego słownictwa zbliżała język mistrza wioli czy to do skrzypiec, czy do wiolonczeli albo do fortepianu – wciąż zachowując jego charakter właściwy dla wioli. Świadomość, że jako gambista był „heroldem przeszłości”, mogła jednak wpłynąć na pogrążenie się starzejącego się Carla Friedricha w alkohol...

22 VI 1787, informując o jego śmierci, londyński „Morning Post” napisał: „Zmarł Mr. Abel, a wraz z nim jego instrument, viola da gamba.”

PAOLO PANDOLFO

PAOLO PANDOLFO – badania na polu muzyki renesansowej i barokowej rozpoczął w 1979 r. wraz ze skrzypkiem Enrico Gattim i klawesynistą Rinaldo Alessandriniem. W tym samym czasie przeżywał entuzjastyczne doświadczenia artystyczne w zupełnie innych kontekstach, które jednak wywarły na niego poważny wpływ, uczestniczył bowiem w pracach ECYO (Orkiestry Młodzieżowej

Wspólnoty Europejskiej) – grając z Claudio Abbado, Herbertem von Karajanem, Anne-Sophie Mutter, oraz w jazzowych zajęciach Laboratori Musicale del Testaccio, Brunona Tommaso, Tommasa Vittoriniego, Eugenio Colombo, Mario Raji.

Grę na violi da gamba studiował u Jordi Savalla w Schola Cantorum Basiliensis, w 1982 r. stając się członkiem zespołu Hesperion XX, z którym do 1990 koncertował na całym świecie, nagrywając także dziesiątki płyt. W 1990 r., po sukcesie pierwszych solowych nagrań, został mianowany profesorem w Schola Cantorum Basiliensis na miejsce Savalla.

Od tego czasu Paolo Pandolfo jest znaczącą postacią w europejskiej panoramie muzyki dawnej. Rozwija działalność badawczą i koncertową, występując na światowych estradach przede wszystkim jako solista, lecz także jako kierownik zespołu Labyrinto. Od 1997 nagrywa dla hiszpańskiego wydawnictwa Glossa, gdzie zarejestrował m.in. dwie płyty poświęcone Marainowi Marais (Le labyrinthe et... autres histoires, Le grand ballet), komplet dzieł Antoine'a Forqueray (całość Pieces de viole), płytę z udziałem Emmy Kirkby z muzyką Tobiasa Hume'a (The Spirit of Gambo), solowy recital (A solo), transkrypcje na violę da gamba sześciu Suit wiolonczelowych Bacha, Pieces de viole tajemniczego monsieur de Saint-Colombe – nieprzerwanie zdobywając najwyższe uznanie międzynarodowej krytyki („Editor's Choice”

miesięcznika Gramophone, „Choc” Le Monde de la Musique, „Diapason d'Or” itd.; CD z muzyką Abela z Drexel Manuscript była nominowana do nagrody najlepszej płyty roku „BBC Music Magazine”).

Jest zapraszany do grania i prowadzenia kursów mistrzowskich na całym świecie, od Japonii do USA, wraz z Rosją i oczywiście Europą. W „The Boston Phoenix” został opisany jako „Yo Yo Ma violi da gamba”. Obok programów o rygorystycznym filologicznym, realizuje też projekty sięgające po technikę improwizacji, zarówno w stylu renesansowym, jak i barokowym (temat płyty Ex tempore czyli jazz XVI wieku), a także wycieczki prowadzące w kierunku muzyki współczesnej i jazzu (CD Travel Notes, udział w koncertach jazzowej wokalistki Susanne Abbuhel). Jest przekonany, że muzyka dawna może być potężnym bodźcem witalnym dla przyszłości zachodniej muzyki klasycznej, dzięki ponownemu odkryciu dawnego języka muzycznego – zapomnianego, lecz głęboko zakorzenionego w naszej kulturze, wraz z istotnymi praktykami, niestety zarzuconymi, jak improwizacja.

niedziela 18.00 ŚWIDNICA Kościół Pokoju

MINIATURES TRAGIQUES & AMOROSI TORMENTI

Jean-Baptiste LULLY monolog Armidy „Ah, Rinaldo! Dove sei?”

(z baletu Les Amours déguisés, Entrée 8)

François COUPERIN La Piémontoise

(Część IV Les Nations, sonades et suites de simphonies en trio, 1726)

Sonade: Gravement, et rondement – Gravement – Vivement, et marqué – Air. Gracieusement – Second Air – Gravement, et marqué

Suita: Allemande – Courante – Seconde Courante – Sarabande – Rondeau – Gigue

Michel Pignolet de MONTÉCLAIR „Morte di Lucrezia” (1728)

kantata na sopran, dwoje skrzypiec i basso continuo

- Recytatyw: Ferma Tarquinio il passo
- Aria (Largo e affettuoso): Dove vai crudo spietato?
- Recytatyw: Ma folle!
- Aria (Vivace): Coraggio mei Spiriti
- Adagio: Circondino i mirti
- Recytatyw: Di mortale sudor
- Adagio: Assistete mi, oh Dei!
- Recytatyw: Così mori Lucretia

Georg Friedrich HÄNDEL „Agrippina condotta a morire” (HWV 110)
kantata na sopran, dwoje skrzypiec i basso continuo

- Recytatyw: Dunque sarà pur vero
 - Aria: Orrida, oscura l'etra si renda
 - Recytatyw: Ma pria che d'empia morte
 - Aria: Renda cenere il tiranno
 - Recytatyw: Sì, sì del gran tiranno
 - Arioso: Come, O Dio! Bramo la morte
 - Recytatyw: Forsennata che parli?
 - Arioso: Sì, sì s'uccida lo sdegno grida.
 - Recytatyw: Incauta e che mai dissi?
 - Arioso: Cada lacero e svenato, mora sì
 - Recytatyw: Sparga quel sangue istesso
 - Arioso: Come, O Dio! Bramo la morte
 - Aria: Se infelice al mondo vissi
 - Recytatyw: Trema l'ingrato figlio di plaustro
 - Aria: Su lacerate il seno
 - Recytatyw: Ecco a morte già corro
- HÄNDEL Sonata op. 5 nr 4 (HWV 399) na dwoje skrzypiec: Passacaglia
HÄNDEL „Notte placida e cheta” (HWV 142) kantata na sopran,
dwoje skrzypiec i basso continuo

Eugénie Warnier – sopran
Virginie Descharmes Yuki Koike – skrzypce
Jocelyn Daubigny Stefanie Troffaes – flety
Isabelle Saint-Yves – viola da gamba
Christophe Rousset – klawesyn / dyrygent

„Miniatures tragiques, amarus tormenti” – „miniatury tragiczne, miłosne udręki” – tytuł koncertu wprowadza od razu w samo sedno treści, jakimi zajmowała się świecka muzyka nie tylko doby baroku. Oczywiście treści te są odpowiednio uszlachetnione, zgodnie z zasadami sztuki „sublimują” bowiem do świata antycznego bądź przynajmniej legendarnego – ktoś mógłby na poważnie zwracać sobie głowę uczuciami zwykłych śmiertelników? (Co innego w komedii – tu można było śmiać się z perypetii współczesnych). Monolog Armidy poszukującej ukochanego rycerza Rinalda, ubrany w 1664 r. w muzykę przez późniejszego twórcę francuskiej opery, Jean-Baptiste Lully’ego (1632-1687), prowadzi więc na ścieżki rozwoju XVII-wiecznych gatunków i stylów. Pisząc ten utwór Lully jest już w środku swej wędrówki: początkowy rozdział kariery, służba na dworze księżniczki de Montpensier, gdzie trafił jako młody florentyńczyk Lulli, został dawno zamknięty – teraz Lully jest prędko rozwijającym się kompozytorem królewskim. Na razie specjalizuje się w komponowaniu scen baletowych, w których także tań-

czy – towarzysząc nawet samemu Ludwikowi XIV. Takim baletem dworskim są właśnie „Les Amours déguisés” („Amory w przebraniu”), gdzie Armida i Rinaldo są jedną ze słynnych par, które starają się skojarzyć uczynne amorki (obok Antoniusza i Kleopatry, Plutona i Prozerpiny czy też Menelaosa z uprowadzoną przez Parysa Heleną...). Armida boi się, że jej ukochany – z trudem zdobyty – ją porzucił: „Lunge da me / ed io qui sola / Scherno rimango di rotta fé” – „daleko ode mnie / a ja tutaj sama / pozostaję pośmiewiskiem wiarołomstwa”. Powtarza więc jak zaklęcie: „Ferma, Rinaldo, oh Dio / se morte è la tua fé morta son io” – „Zatrzymaj się, Rinaldo, o Boże / jeśli twa wierność umarła, ja też umarłam”. Zaklęcia są zresztą jak najbardziej na miejscu, gdyż zgodnie z literackim pierwowzorem (epizod z *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa), czarodziejka Armida cały czas próbuje opętać Rinalda magią. W końcu czar pryśnie, zwycięży jedyna skłonność bohatera, jedyny jego ideał – chwała. Armida, zawiedziona, odgania od siebie swą wdzięczną łagodność, nie potrafiącą zatrzymać kochanka.

Następna narracja przywołuje wiecznie żywy rzymski mit, leżący u początku Republiki: samobójczą śmierć Lucrecji, wzorowej żony Kollatyna, zgwałconej podstępnie przez Tarkwiniusza – syna króla Tarkwiniusza Pysznego, który na skutek wywołanej przez zbrodnię rewolucji stał się ostatnim królem Miasta. Monteclair (1667-1737) obserwuje gwałciciela zmierzającego już do domu swego przy-

jaciela, w którym samotna małżonka przedzie – i również próbuje go zatrzymać w recytatywie „Ferma, Tarquinio, il passo” – „Tarkwiniuszu, zatrzymaj swe kroki”. Następuje teraz przejmująca aria Lukrecji: „Dokąd uciekasz, okrutniku? Wracaj i oddaj mi mój honor!” („Dove vai crudo spietato?”), po której skrzywdzona pogrąża się w „monologu wewnętrznym”: „Szalona! Nie widzisz, że zdrajca nie słucha? (...) Pamiętaj, że zostałam zhańbiona. Teraz musisz pokazać Rzymowi i światu, że kto został pozbawiony honoru, musi umrzeć.” „Odwagi, moje siły / wyjdźcie naprzeciw śmierci, jeżeli honor został utracony” – śpiewa następnie w arii („Coraggio mei spiriti”), po czym zewnętrzny komentator, niczym *testo* (świadek – narrator w oratorium), prosi „Niech mirty otoczą członki pokonane przemocą przez perfidną miłość” („Circondino i mirti”), i prostymi słowami opisuje scenę śmierci: „Śmiertelnym potem barwione oblicze” („Di mortale sudor”). Protagonistka wraca w Adagio „Assistete mi” – „Towarzyszcie mi, bogowie, wskażcie drogę nieszczęśliwej, na elizejskie pola. (...) Ojczyzno! Kolatynie! Umieram, żegnajcie.” „W ten sposób zmarła Lukrecja” – stwierdza *testo* – „triumfująca, choć martwa, na Kapitolu.” Dodajmy, że triumf ten ma też wymiar państwowy, gdyż *testo* zauważa, że po wygnaniu królów Rzym wszedł na drogę podbojów – to wszystko zaś dzięki ofierze Lukrecji.

Najbardziej rozbudowana będzie tu jednak kantata Händla (1685-1759), również sięgająca do historii Rzy-

mu – nieco bliższej i mniej legendarnej, lecz nie mniej zdradziecko tragicznej: opowieści o zabójstwie Agrypiny przez Nerona. Librecista Händla nie idzie za wręcz anegdotycznymi szczegółami, nad którymi tak rozplywał się Swetoniusz, nie uwzględnia ani świadomości Agrypiny (która – ostrzegana, że Neron kiedyś i ją zabije – odpowiedziała: „Niech zabije, byleby panował”), ani też jej własnych zbrodni, gdyż w końcu była w tej dziedzinie mistrzynią dla swego syna. Tutaj Agrypina jest znaną z Händlowskich oper furją, która godzi się na konieczność śmierci, jeśli pociągnie za sobą swojego mordercę – wzywając Jowisza przeklina Nerona i rozpacza nad zdradziecką miłością matczyną. Twórców zainspirowała przede wszystkim nietypowa sytuacja emocjonalna matki, pułapka, w której miota się między uczuciem do dziecka a chęcią zemsty – bez zainteresowania kontekstem tej zbrodni czy też przekraczającej wszelkie granice postacią samej Agrypiny, najwyraźniej dla barokowej wyobraźni nienadającej się nawet na negatywny przykład.

Kantata „Łagodna i cicha noc” przenosi nas w świat zupełnie odmiennych emocji – to na pół oniryczna, zmierzająca do zaspokojenia tęsknota za rozkoszami, miłością i spokojem, kończąca się spełnieniem, lecz niestety przerwany: „ale... co za niedyskretny typ przerywa mi sen i odbiera wszystko, co dobre?” – po czym następuje cierpka pointa: „niechaj śmiertelnicy wiedzą, że

Che non si dà qua giù pace gradita,
se non altro che un sogno è la sua vita.”

– „nikt nie osiągnie na ziemi upragnionego spokoju, jeżeli jego życie nie jest jedynie snem”.

Program uzupełniają utwory instrumentalne, przede wszystkim będące świadectwem barokowego otwarcia na świat ilustracyjne utwory poświęcone różnym narodom, mające ilustrować narodowe cechy – w tym wypadku usłyszymy suitę przedstawiającą mieszkankę Piemontu, krainy będącej dla Francuzów bramą Italii (Couperin, 1726).

EUGÉNIE WARNIER – śpiewowi poświęciła się całkowicie po uzyskaniu doktoratu z medycyny, rozpoczynając naukę w 2000 r. Równoległe z zajęciami w paryskim CNR, gdzie w 2005 r. uzyskała dyplom z muzyki dawnej w klasach Howarda Crooka i Kennetha Weissa, uczestniczyła w kursie śpiewu operowego Pierre’a Mervant, rozszerzając swój repertuar.

Dostrzeżona przez Christophe’a Rousset’a podczas pracy w Académie d’Ambronay w 2004 r., zaczęła występować jako solistka (także z Le Parlement de Musique, Il Seminario Musicale, L’Atelier des Musiciens du Louvre, Les Paladins, La Symphonie du Marais, Le Poème Harmonique). Brała udział w wielu produkcjach scenicznych: „Les Arts Florissants” Charpentiera (2004), „Philémon et Baucis” (Opéra de Lyon 2005, 2007, 2008), „Il primo Omici-

dio” (Opéra de Lyon 2005), „Cadmus et Hermione” (Opéra Comique i Opéra de Rouen 2008 i 2010 – Aix, Caen, Luxembourg 2009); „Aricie” / „Hippolyte et Aricie” Rameau (tourné po Holandii z Reisopera); „Psyché” Lully’ego (Opéra de Toulon i Opera de Montpellier 2009, Opéra de Reims 2010). W 2010 r. występowała m.in. z Le Poème Harmonique (tourné w Meksyku), Le Cercle de l’Harmonie (Stabat Mater Pergolesiego), L’Ensemble Pygmalion (Małe msze Bacha), Le Parlement de Musique, Ensemble Ausonia, Les Paladins, Les Talens Lyriques, była także rezydentem przy Festiwalu Muzyki Dawnej w Utrechcie. Wysokie oceny krytyki zyskały jej dotychczasowe nagrania, realizowane dla wytwórni Alpha, Harmonia Mundi i Musiques à la Chabotterie (z Ensemble Ausonia, Les Demoiselles de St-Cyr, L’Ensemble Pygmalion, La Symphonie du Marais).

Eugénie Warnier est habillée par **PAULE KA**
Eugénie Warnier występuje w ubiorach **PAULE KA**

LES TALENS LYRIQUES – zespół instrumentalny i wokalny, powstały w 1991 z inicjatywy Christophe’a Rousset’a. Les Talens Lyriques zajmują się wykonywaniem na instrumentach z epoki zróżnicowanego repertuaru, od odkrywanych na nowo zapomnianych partytur lub kompozytorów („Antigona” Traetty, „Armida abbandonata” Jommellego, „La grotta di Trofonio” Salierogo, „Bauci

e Filemone” Glucka, „Bellérophon” Lully’ego), do realizacji wielkich arcydzieł („Alcina” Händla czy „Urowadzenie z seraju” Mozarta), przy czym w realizacjach operowych element sceniczny pozostaje nierozzerwalnie złączony z interpretacją muzyczną (współpraca z takimi inscenizatorami, jak Pierre Audi, Jean-Pierre Vincent, Lindsay Kemp, Eric Vigner, Jérôme Deschamps i Macha Makeïeff, a ostatnio m.in. Krzysztof Warlikowski, Zhang Huan, Mariame Clément).

Wybór nazwy (pochodzi ona z opery Rameau „Les Fêtes d’Hébé”, 1739) świadczy o poświęceniu się repertuarowi XVII i XVIII w., samo powołanie grupy wynika natomiast z fascynacji Rousset’a operą tego okresu. Będąc klawesynistą, uważa, że instrumentem należy posługiwać się w ten sam sposób, co głosem.

Równoległe do zainteresowań operowych zespół eksploruje inne francuskie formy muzyczne z epoki (motet, madrygał, kantaty i arie dworskie), jak również repertuar sakralny (oratorium, Stabat Mater, Leçons de Ténèbres, litanie, pasje). Wykonując te utwory Rousset otacza się śpiewakami i instrumentalistami należącymi do „nowego pokolenia barokowego”; regularna współpraca umożliwia dogłębne skupienie na specyfice stylowej każdego szczegółu muzyki. Jednym z celów Rousset’a jest przedstawienie części francuskiego dziedzictwa muzycznego, wyrosłego z osi Paryż-Neapol i należącego do szczytowych momentów muzyki XVIII wieku.

Les Talens Lyriques występują na największych scenach i estradach Europy, a także w Barbican Centre czy Carnegie Hall. Dyskografia zespołu obejmuje płyty nagrywane dla Dekki, Fnac Music, Auvidis, Naïve, Ambroisie, Aparté, Virgin Classics.

Les Talens Lyriques sont soutenus par le Ministère de la Culture et de la Communication, la Ville de Paris et le Cercle des Mécènes. Le mécène principal est La Fondation Annenberg – Grégory et Regina Annenberg Weingarten. L’ensemble est membre de la FEVIS et du PROFEDIM (Syndicat Professionnel des Producteurs, Festivals, Ensembles, Diffuseurs Indépendants de Musique).

Les Talens Lyrique korzystają ze wsparcia Ministerstwa Kultury i Komunikacji, Miasta Paryża oraz Koła Mecenasów. Ich głównym sponsorem jest Fondation Annenberg – Grégory i Regina Annenberg Weingarten. Zespół jest członkiem FEVIS i PROFEDIM (Związku zawodowego producentów, festiwalu, zespołów i niezależnych nadawców muzycznych).

Christophe Rousset – zob. str. 35

WHAT IS OUR LIFE

William BYRD „If women could be fair”
 BYRD Fantasy in 3 parts
 BYRD „O Lord how vain”
 Elvis COSTELLO „Put away forbidden playthings”
 John BULL „Hexachord Fantasy”
 Orlando GIBBONS In Nomine
 GIBBONS Fantasy in 3 parts
 GIBBONS „Fair is the rose”
 Benjamin BRITTEN „The trees they grow”

GIBBONS „What is our life?”
 GIBBONS Fantasy in 3 parts
 GIBBONS „Now each flowery bank”
 Ralph VAUGHAN WILLIAMS „The sky above the roof”
 John JENKINS Fantasy in 4 parts
 Henry PURCELL „Music for a while”
 PURCELL Fantazy
 PURCELL „If Love’s a sweet passion”
 PURCELL Fantazy
 PURCELL Lament Dydony

Michael Chance – alt

FRETWORK

Asako Morikawa Liam Byrne

Reiko Ichise Richard Boothby – viole

What is our life?

„Czymże jest nasze życie?” Faktycznie – czym? Pytanie to zajmowało przez stulecia myślicieli, teologów, polityków, poetów, pisarzy i muzyków. Zatytułowany w ten sposób wiersz napisał ostatni renesansowy Anglik, sir Walter Raleigh: poeta, żołnierz, dworzanin, miłośnik przygód. Być może był także ateistą, co sugeruje nihilizm tytułu i zakończenia wiersza: „Na serio tylko umieramy, niestety.”

Jednak podstawowe granice tamtych czasów nie przebiegają między wierzącymi a niewierzącymi, jak obecnie, lecz między katolikami i protestantami. Dziś wieczór występujemy w koncercie, który został zbudowany jako rezultat tego intensywnego i gorzkiego konfliktu. Wielu ówczesnych kompozytorów angielskich było katolikami, albo więc układali się z establishmentem, jak William Byrd, albo opuszczali kraj, jak John Bull. John Jenkins nie odkrywał publicznie swoich religijnych sympatii, ale jego wycofanie się na wieś podczas wojny domowej sugeruje, że nie czuł się komfortowo w purytańskim świecie, natomiast w nieco swobodniejszych czasach Henry Purcell był tak anglikański, jak należało.

Purcell miał też rzadki dar doskonałego wykorzystywania w muzyce języka angielskiego, co zauważali nawet jego współcześni. Znamienne jest też, że admiratorem Purcella po trzech stuleciach był inny wielki kompozytor równie znakomicie odczuwający angielszczyznę, Benja-

min Britten. Jego wersja angielskich pieśni ludowych jest całkiem wyjątkowa: dystansując się od klasycznych opracowań Vaughana Williamsa i Holsta, opracowywał pieśni w sposób znacznie mniej nostalgiczny, a zarazem z odrobiną grozy, co nadaje utworom zupełnie inny wymiar.

Vaughan Williams jest wprawdzie pamiętany jako autor wspomnianej pionierskiej kolekcji brytyjskich pieśni ludowych z początku XX wieku (wspólnie z Cecilem Sharpem), ale zapomina się, że był przy tym uczniem Ravela. Cudowne i pozornie proste muzyczne przetworzenie przekładu wiersza Paula Verlaine'a (Verlaine, wyszedłszy z więzienia, w którym znalazł się po próbie zastrzelenia swego kochanka, Rimbaud, opisuje to, co widzi i słyszy: niebo, drzewo, dzwon, ptaka) ukazuje, w jakim stopniu zasymilował francuską jasność struktury i harmonii.

Dochodząc do współczesności – jako artysta o wyjątkowych umiejętnościach łączenia muzyki z poezją wskazywany jest także Elvis Costello. Jego muzyczne zainteresowania są zaskakująco szerokie, o czym świadczy prezentowana pieśń, która – jak mówi autor – „opłakuje zerwanie muzyki z możliwościami, jakie miała w czasach Purcella”.

Viola da gamba powstała w wyniku rozwinięcia vihueli, instrumentu z rodziny gitar, popularnego w Walencji pod koniec XV wieku. Gdy Rodrigo Borgia w 1492 r. został kolejnym hiszpańskim papieżem, zabrał z sobą do Rzymu muzyków grających na tym instrumencie; włoscy budow-

niczowie zmodyfikowali go, dodając mostek – i prędko stwierdzono, że instrument może znakomicie imitować głos ludzki, oraz – oczywiście – towarzyszyć mu. Jego popularność rosła błyskawicznie – rozprzestrzenił się po Europie w ciągu zaledwie jednej lub dwóch dekad. Wolniej zdobywał Anglię, choć po raz pierwszy przekroczył kanał prawdopodobnie w 1515 r. Dopiero w 1540 r., gdy Henryk VIII posłał do Italii w celu wynajęcia muzyków dla swego dworu, rozpoczął się triumfalny pochód violi. Król zaangażował wówczas dwie rodziny muzyków grających na instrumentach dętych i smyczkowych (Lupo i Bassano, rodziny nie tylko włoskie, lecz i żydowskie); pozostały one główną podporą muzyki dworskiej przez przeszło stulecie.

Jednak to lokalny talent pozostawił nam genialną muzykę, słuchaną i wciąż zaskakująco świadczącą o bogactwie muzycznego życia Anglii w XVI wieku. William Byrd żył, jak na ówczesne czasy, wyjątkowo długo: zmarł w wieku 83 lat w 1623 r., dwa lata przed przedwczesną śmiercią Gibbonsa w wieku 42 lat. Obaj kompozytorzy zajmowali się przede wszystkim muzyką kościelną; obaj jednak stworzyli zasadniczy corpus muzyki na consort viol. W 1620 r. trzyczęściowe *Fantasies* Gibbonsa zostały opublikowane – co rzadkie w wypadku muzyki na consort viol – i było to pierwsze wydawnictwo rytowane, z odciętym napisem: „Ryte w miedzi, nie jak to było dotychczas”. Także Byrd opublikował dwie ze swoich *Fantasias*,

jedną 4-, drugą 6-częściową, jako partię swego wydawnictwa z 1611 r. „*Psalmy, Pieśni i Sonety... na głosy lub viole*”, zawierającego liczne pieśni zespołowe (na consort wokalny) – gatunek, który stworzył. Korzystał przy tym z najlepszych źródeł literackich: wiele wierszy opracowywanych przez Byrda napisał sir Philip Sidney, m.in. „*O Lord, how vain*”. Także Gibbons sięgał po teksty najlepszych poetów swego czasu; miał też podobny stosunek do głosów i viol: jego księga madrygałów z 1612 r. (nigdy nie skomponował innej) nosiła tytuł *Apt for voyces and viols*. Gibbons znany był jako „najlepszy palec w kraju” – czyli najlepszy wirtuoz instrumentów klawiszowych; równie błyskotliwy w grze był także Byrd.

Do tego grona należał również John Bull, który jednak pozostawił po sobie znikomą ilość muzyki na consort. Fantazja *Hexachord* wyprowadzona jest z utworu klawiszowego, w którym sześcionutowa skala (zwana *hexachordem*) ulega chromatycznej transpozycji.

20-letni Henry Purcell spędził lato 1680 r. na studiowaniu i sporządzaniu kopii muzyki Gibbonsa i Byrda, aby następnie zastosować niektóre techniki, odnalezione w ich dziełach, w istotnym cyklu *Fantazias*, prawdopodobnie przeznaczonych na viole. Najprawdopodobniej te cudowne, bogate, złożone utwory nigdy nie zostały wykonane za jego życia, a przypomniano sobie o nich dopiero w trakcie XIX-wiecznego renesansu muzyki Purcella.

Dopiero niedawno stwierdzono ponadto, że viola nigdy

nie wymarła całkowicie. Jednak by viola tenorowa i sopranowa, a także consort viol, zostały przywrócone do życia, potrzebna była pionierska praca Arnolda Dolmetscha. Ożywienie zataczało coraz szersze kręgi i przyspieszało – teraz instrument znów jest popularny, powstają też na niego nowe utwory. W ten sposób możemy zaprezentować program, w którym sąsiadują ze sobą Byrd i Britten, Purcell i Costello, Gibbons i Vaughan Williams. Mamy nadzieję, że ta różnorodność przypadnie Państwu do gustu.

RICHARD BOOTHBY

FRETWORK - grupa powstała 25 lat temu, powołana przez młodych muzyków, specjalistów od gry na violach, subtelnych instrumentach smyczkowych, popularnych w XVI i XVII wieku, później wypieranych przez bardziej donośne wiolonczele. W ciągu ćwierćwiecza dokonane przez zespół nagrania angielskiego repertuaru na consort viol – muzyki Purcella, Gibbonsa, Lawesa czy Byrda – stały się kamieniem probierczym dla innych interpretacji tych przywracanych do życia utworów. Mimo tej oczywistej specjalizacji niewiele jest jednak zespołów, które miałyby równie szeroki repertuar: rozciąga się on od pierwszej muzyki, jaka ukazała się drukiem (Wenecja, 1501), do współczesnych utworów, zamówionych przez zespół w ostatnim roku. Fretwork szczególnie ceniony jest za nagrania aranżacji dzieł Jana Sebastiana Bacha, ale

ukazała się także płyta z utworami Griega, Debussy'ego i Szostakowicza, Warlocka i Brittena. Niedawna (2009) rejestracja Fantazji Purcella zdobyła Gramophone Award for Baroque Chamber Music.



poniedziałek 9.00 ŚWIDNICA sala cysterska MBP / 22.30 ŚWIDNICA Kościół św. Krzyża

BACH&BREAKFAST / RECITAL KLAWESYNOWY

9.00

BACH Koncert klawesynowy C-dur BWV 976

ROYER La Marche des Scythes

**prowadzenie kursu: Christophe Rousset – repertuar solowy
Marcin Świątkiewicz – basso continuo, partimento
i zespoły kameralne**

22.30

BACH Partita nr 6 e-moll, BWV 830

Toccata – Allemande – Corrente – Air – Sarabande

– Tempo di Gavotta – Gigue

François COUPERIN 17e ordre (suity) e-moll

La superbe, ou La Forqueray – Les petits moulins à vent

– Les timbres – Courante – Les petites chrémières de Bagnolet

Jean-Philipp RAMEAU Suite e-moll

Allemande – Courante – Gigue en Rondeau I – Gigue en Rondeau

II – Le Rappel des Oiseaux – Rigaudon I - Rigaudon II et Double

Christophe Rousset

Christophe Rousset – francuski klawesynista i dyrygent. Studiował w Schola Cantorum w Paryżu w klasie Huguette Dreyfus, a następnie w Królewskim Konserwatorium w Hadze w klasie Boba van Asperen. W 1983 r. zdobył I nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Klawesynowym w Brugii. W latach osiemdziesiątych XX w. prowadził aktywną karierę jako solista i kameralista, często występując z zespołami takimi jak The Academy of Ancient Music, Les Arts Florissants, Musica Antiqua Köln, La Petite Bande, Il Seminario Musicale. Doświadczenie dyrygenckie zdobył w roli asystenta Williama Christie. W 1991 r. założył zespół Les Talens Lyriques, który szybko zyskał międzynarodowe uznanie.

Nagrał wiele płyt, dla takich wytwórni, jak Harmonia Mundi, L'Oiseau-Lyre, EMI-Virgin, Naïve i Ambrosie. W 1989 r. jego pierwsze nagranie dla wytwórni Decca L'Oiseau-Lyre (utwory klawesynowe Rameau) otrzymało nagrodę Gramophone w Wielkiej Brytanii, natomiast nagranie Partit Bacha zdobyło nagrodę pierwszej edycji Classical Music Awards na MIDEM w Cannes w 1995 roku.

wtorek 19.30 ŚWIDNICA Katedra

BIBER ALBRICI MEALLI MELANI SCHMELZER

Alessandro MELANI Sonata a 5 C-dur na dwie trąbki, dwoje skrzypiec i basso continuo

adagio – allegro – (...) – canzona – grace – (...)

Johann Heinrich SCHMELZER Sonata II ze zbioru Duodena selectarum sonatarum

Giovanni Antonio Pandolfi MEALLI Sonata Quinta La Clemente na skrzypce i basso continuo

adagio – allegro - (...) - allegro – adagissimo – largo

Vincenzo ALBRICI Sonata a 5 na dwie trąbki, dwoje skrzypiec, fagot i basso continuo

SCHMELZER Sonatina I ze zbioru Duodena selectarum sonatarum

Georg MUFFAT Sonata D-dur na skrzypce i basso continuo

adagio – allegro – adagio – allegro – adagio

Heinrich Ignaz Franz von BIBER Sonata a 5 ze zbioru Sonatae tam aris, quam auli servientes

variatio – adagio

ALTA CAPPELLA

Marian Magiera Paweł Gajewski – trąbki

Martyna Pastuszka Adam Pastuszka – skrzypce

Krzysztof Lewandowski – dulcian

Marcin Świątkiewicz – pozytyw

Trąbka w dawnej Europie jest szczególnym instrumentem. Jej efektowne i donośne brzmienie powoduje, że kojarzona jest ze specjalnym splendorem. W miastach, zwłaszcza niemieckich i niderlandzkich, prawo do posiadania i grania na trąbce mają wyłącznie członkowie gildii, z których usług korzystają municypia dla zapewnienia odpowiednio uroczystej oprawy różnego rodzaju spektakularnym wydarzeniom, których w baroku jest coraz więcej – teatralizacja życia obejmuje także życie miejskie, tym bardziej, że bogacące się miasta stają się

organizatorami oficjalnych imprez – wjazdów monarchów i monarchiń, powitań posłów etc. Trąbki, z towarzyszeniem innych instrumentów dętych oraz bębnow, tworzą wówczas zespół zwany *alta cappella* – od czego pochodzi nazwa koncertującej dziś grupy.

Z drugiej strony gra na ówczesnej trąbce naturalnej, nawet dziś, po półwieczu wprowadzania dawnych instrumentów stosowana sporadycznie, wymaga wyjątkowej techniki. Z instrumentu można było wydobyć wyłącznie harmoniczny szereg tonów, regulując wysokość dźwięku samym tylko zadęciem – nie posiadał nie tylko wentyli, jak współczesne trąbki, ale nawet dziurek.

A jednak kompozytorzy, także zmuszeni korzystać z muzyków gildii, pisząc partie dla trąbek potrafili skłonić je do wirtuozerii. Rozwijająca się technika gry pozwalała uruchamiać coraz to wyższe składowe harmoniczne – w I połowie XVIII wieku trąbka była już nie tylko instrumentem koncertującym, ale wręcz wirtuozowskim. Wówczas też w operze mógł narodzić się błyskotliwy typ arii, w którym trąbka dialogowała z sopranem lub altem, powtarzając koloratury primadonny lub primouomo (czyli znanego z wirtuozerii kastrata).

Dzisiejszy koncert, skupiony na repertuarze XVII-wiecznym, pozwala prześledzić rozwój muzyki pisanej na ten wymagający instrument, w połączeniu z rozwojem kluczowej muzycznej formy, stojącej u progu wielowiekowej kariery – sonaty. Składają się na niego utwory

z trąbkami i skrzypcami, pochodzące pozornie z różnych kręgów. Forma sonaty kształtowała się przez całe stulecie, przechodząc od struktury jedno- (w zasadzie formy binarnej, z przełamaniem w środku) do wieloczęściowej. Starszy typ reprezentuje nie tylko skrzypcowa sonata „La Clemente” Mealliego (1630-1669/70), ale i pochodząca z 1676 r. sonata pięciogłosowa Heinricha Ignaza von Bibera (1644-1704), ze zbioru „Sonatae tam aris, quam auli servientes”, zatem przeznaczonych do wykonywania zarówno świeckiego, jak i kościelnego. Biber, największy mistrz swoich czasów, pozostawił po sobie zresztą znaczną ilość muzyki na trąbki, z których rewolucyjnie wręcz korzystał w swych najbardziej okazałych kompozycjach mszalnych, a potrafił też igrać nimi w słynnej Battaglii. Z kolei niedoścignionym wirtuozem skrzypiec miał być Schmelzer – muzyk cesarski, który jako pierwszy kompozytor niemiecki pozostawił po sobie zbiór sonat na skrzypce i basso continuo. Oba instrumenty łączy Sonata a 5 Albriciego (z ok. 1650 r., utwór nie posiada oznaczeń temp), w której dwie trąbki i dwoje skrzypiec prowadzą swoje głosy imitacyjnie, choć u tego kompozytora zwraca się uwagę na konsekwentne wprowadzenie podstaw homofonii. Na tym przykładzie można też dostrzec pozornie geograficzno-kulturowego umocowania muzyki i kompozytorów: Albrici, urodzony w Rzymie w 1631, a zmarły w Pradze w 1690 lub 96, przemierzył szlak dłuższy, niż

z państwa papieskiego do miasta cesarskiego. W 1652 r., będąc członkiem muzycznej rodziny i wychowankiem rzymskiego Collegio Germanico, przybył wraz z włoską trupą do Sztokholmu, na dwór królowej Krystyny – słynnej głównie po swojej abdykacji (1654), gdy nad posępne powaby protestanckiego, północnego tronu władczyni przedłożyła życie katolickiej celebrytki w Rzymie. Albrici (wraz z bratem, organistą) nie wrócił jednak do Włoch – trafił na kolejne dwory niemieckie, przechodząc przez Neuburg, Stuttgart, wreszcie Dreżno (od 1656 r.), gdzie został kapelmistrzem elektora Johanna Georga II. W 1658 r. odwiedził w Rzymie swą dawną pracodawczynię, jednak bez konsekwencji, skoro już od początku następnego roku znów był w Dreźnie. Odbywał okazjonalne podróże po Niemczech (Frankfurt, Hamburg), na co dzień komponował jednak muzykę dla księcia-elektora, wykonywaną co niedzielę w pałacowej kaplicy. Imiona Johann Georg otrzymał też syn kompozytora, a książę trzymał go do chrztu. W 1663 r. jednak obaj bracia Albrici udali się do Anglii, gdzie na dworze Karola II przebywała już ich siostra; na wyspach Albrici pozostał do 1668 r. Tymczasem domowym ośrodkiem wciąż pozostaje dla niego Dreżno: tutaj wraca z Anglii, potem z Rzymu (gdzie w latach 1673-75 piastował funkcję maestro di cappella w znakomitym Oratorio dei Filippini) – aż do 1680 r., gdy po śmierci Johanna Georga II jego następcą zwalnia wszystkich włoskich muzyków.

Albrici znów nie myśli o Italii, zostaje natomiast organistą w... lipskim kościele św. Tomasza, jednocześnie przechodząc na luteranizm. Do swej konwersji najwyraźniej nie był jednak zbyt przywiązany, wracając na łono Kościoła katolickiego już rok później, gdy pojawiła się szansa zatrudnienia w kościele Augustianów w Pradze – gdzie pozostanie do śmierci.

Co można powiedzieć o takim kompozytorze? Wykształcony we Włoszech z jednej strony rozprzestrzenił włoski styl w ośrodkach muzycznych połowy kontynentu, z drugiej przejmował spotykane tam elementy, jak dreźnieńskie instrumentalne ritornelle i sinfonie. Kto poza nim samym ma mieć prawo do jego osiągnięć, skoro np. dziełem Albriciego okazuje się wprowadzenie arii do kantaty – co długo uważane było za zdobycz niemiecką? Co zrobić z palmą pierwszeństwa, gdy dzierży ją Włoch, lecz związany na wszelkie sposoby jedynie z Dreżnem?

ALTA CAPPELLA – założony w 2009 roku w Krakowie zespół specjalizujący się w wykonawstwie muzyki dawnej na dętych instrumentach historycznych. Grupa inspirację czerpie z popularnych przez kilka stuleci (XIV-XVIII wiek) formacji muzyków złożonych z instrumentów dętych i bębnow, nazywanych „alta cappella”, których zadaniem było uświetnianie wszelkiego rodzaju ważnych wydarzeń w życiu ich społeczności.

wtorek 9.00 ŚWIDNICA sala cysterska MBP / 22.30 ŚWIDNICA Kościół św. Krzyża

BACH&BREAKFAST / RECITAL KLAWESYNOWY

9.00

COUPERIN 25e ordre (suita)

La Visionatre – La Misterieuse – La Monflambert

– La Muse Victorieuse – Les Ombres Errantes

prowadzenie kursu:**Marcin Świątkiewicz – basso continuo,****partimento i zespoły kameralne****Marek Toporowski – repertuar solowy**

22.30

Johann Sebastian BACH Partita nr 5 G-dur, BWV 829

preambulum – allemande – corrente – sarabande

– tempo di minuetto – passepied – gigue

Joseph HAYDN Sonata No. 33 Hob. XVI/20 (1771)

moderato – andante con moto – allegro

Yvan TARANENKO (ur. 1962)

Tam i kołys', tut i teper (Tam i kiedyś, tu i teraz)

na klawesyn i taśmę

Marek Toporowski

MAREK TOPOROWSKI – harmonijnie łączy w swojej działalności różne, często pozornie odległe obszary muzyki. Jest cenionym solistą – klawesynistą i organistą – gra koncerty na klawikordzie oraz historycznych fortepianach, a nawet organach Hammonda. Uważa, że łączenie różnych źródeł inspiracji i umiejętność gry na wielu instrumentach jest warunkiem kompetentnej interpretacji klawiszowej.

Od czasów studiów z powołaniem zajmuje się również kameralistyką, przede wszystkim muzyką wokalną. Ta działalność doprowadziła go do utworzenia w 1991 roku zespołu Concerto Polacco, z którym przeszedł długą drogę, prowadzącą od dawnej muzyki kameralnej w małych składach aż po wielkie dzieła oratoryjne. Obecnie, jako dyrygent, współpracuje również z zespołami filharmonicznymi, przygotowując dzieła muzyki oratoryjnej i zachęcając muzyków grających na instrumentach współczesnych do wprowadzania elementów stylowego wykonawstwa. Celowi temu służy także utworzona w 2008 r. Akademicka Orkiestra Barokowa Akademii Muzycznej w Katowicach. Jako dyrygent doprowadził ponadto do pierwszych wykonań i rejestracji licznych utworów muzyki staropolskiej (opera „Agatka” Hollanda, oratorium „Christiani poenitentes ad sepulchrum Domini” Żebrowskiego, utwory Wronowicza, Cichoszewskiego i in.).

Studia ukończył w Akademii Muzycznej w War-

szawie (organy – Józef Serafin, klawesyn – Leszek Kędracki), następnie doskonalił swe umiejętności we Francji (Strasbourg), Niemczech (Saarbrücken) i Holandii (Amsterdam), pracując pod kierunkiem Aline Zylberajch i Boba van Asperen (klawesyn) oraz Daniela Rotha (organy). Otrzymał Pierwsze Nagrody Konserwatorium w Strasbourgu w dziedzinie organów i klawesynu oraz dyplom koncertowy Musikhochschule des Saarlandes (organy). W późniejszym okresie studiował również improwizację organową pod kierunkiem Juliana Gembalskiego (w Akademii Muzycznej w Katowicach). Wiele zawdzięcza również kontaktowi ze znakomitym pianistą, Kajetanem Mochtakiem.

Koncertuje w Polsce i za granicą, dokonał kilkunastu nagrań płytowych w Polsce, Niemczech i we Francji. Prowadzi klasę klawesynu w Akademii Muzycznej w Katowicach, pełniąc również funkcję prorektora tej uczelni.

BACH ON TOUR**Johann KUHNAU****Gott, sei mir gnädig nach deiner Güte**

- Sonata i Chór: Gott, sei mir gnädig
- Aria: Wasche mich wohl
- Recitativo: Denn ich erkenne meine Missetat
- Recitativo i Chór: An dir allein, hab ich Gesundiget
- Arioso: Siehe, ich bin aus sundlichem samen Gezeugt
- Chór: Entschuldige mich mit Isopen
- Arioso i Chór: Lass mich hören Freud und Wonne

Johann Sebastian BACH**Jesus nahm zu sich die Zwölfe (BWV 22)**

- Jesus nahm zu sich die Zwölfe
- Aria (alt): Mein Jesu, ziehe mich nach dir
- Recitativo (bas): Mein Jesu, ziehe mich
- Aria (tenor): Mein alles in allem
- Corale: Ertöt uns durch dein Güte

Du wahrer Gott und Davids Sohn (BWV 23)

- Aria Duetto (sopran, alt): Du wahrer Gott und Davids Sohn
- Recitativo (tenor): Ach! gehe nicht vorüber
- Chorus: Aller Augen warten, Herr
- Corale: Christe, du Lamm Gottes

Iwona Leśniowska – sopran**Piotr Olech – alt****Maciej Gocman – tenor****Andrzej Zawisza – bas****Marek Niewiedział Marta Bławat – oboje****Krzysztof Lewandowski – fagot****Teresa Piech Katarzyna Helwing-Osuch****Joanna Huszcza Jacek Kurzydło – skrzypce****Piotr Chrupek Jacek Kurzydło – altówki****Agnieszka Oszańca – wiolonczela****Daniel Zorzano – kontrabas****Marcin Szelest – organy, kierownictwo artystyczne**

Trzy prezentowane kantaty ilustrują ważny moment w rozwoju gatunku, wiążąc ze sobą dwóch twórców, połączonych następstwem na istotnym stanowisku muzycznych Niemiec. Autorem pierwszej jest Johann Kuhnau (1660-1722), który pośród swych licznych zajęć i zainteresowań (był nie tylko muzykiem, lecz matematykiem, lingwistą i prawnikiem), pełnił też funkcję kantora w kościele św. Tomasza w Lipsku (od 1684 r.). Autorem dwóch dalszych jest jego następca, Johann Sebastian Bach (1685-1750) – są to kantaty, z którymi Bach przybył do Lipska, by przedstawić je na konkursie na stanowisko zwolnione po śmierci Kuhnaua. Kompozycje musiały więc powstać wcześniej, należą zatem do jego najwcześniejszych kantat kościelnych, czerpiąc jeszcze wiele z komponowanych na dworze w Koethen kantat świeckich. Zestawienie utworu poprzednika Bacha z wczesnymi w tym gatunku dziełami Jana Sebastiana, przed którym dopiero otwierała się droga ewolucji przez wieloletnią służbę muzyce liturgicznej, ukazuje nie tylko wszelkie różnice stylu – będące też różnicami pokoleń (znacznie bogatsza i swobodniejsza orkiestracja, stosowanie różnorodnych rytmów, wyraziste podkreślanie afektów w ariach o śmiałej melodyce, konstruowanie napięć, przy których dzieło Kuhnaua wydaje się statyczne), ale i ustawia twórczość Bacha w perspektywie muzyki niemieckiej jego czasów. Trudno znaleźć lepszy punkt wyjścia do refleksji nad fenomenem Bacha, niż dzieło jego poprzednika.

Kantata Kuhnaua, podzielona na skromne ariosa i chóry, oraz równie skromnie orkiestrowana, oparta jest na Psalmie 51: „Zmiłuj się nademną, Boże! według miłosierdzia twego; według wielkich litości twoich zgładź nieprawość moje. Omyj mię doskonale od nieprawości mojej, a od grzechu mego oczyść mię. Albowiem ja znam nieprawość moją, a grzech mój przedemną jest zawždy. Tobie, tobiem samemu zgrzeszył, i złem przed oczyma twemi uczyniłem, abyś był sprawiedliwy w mowie twojej, i czystym w sądzie twoim. Oto w nieprawości poczęty jestem, a w grzechu poczęła mię matka moja. Oto się kochasz w prawdzie wewnętrznej, a skrytą mądrość objawiłeś mi. Oczyść mię isopem, a oczyszczon będę; omyj mię, a nad śnieg wybielony będę. Daj mi słyszeć radość i wesele, a niech się rozradują kości moje, któreś pokruszył.” (wg Biblii Gdańskiej).

Kantaty Bacha łączą tekst czytanej w trakcie liturgii Ewangelii z kometarzem (w tym wypadku nieznanymi autorów), co jest stałą praktyką kompozytora, rozbudowującą dzieło dramatycznie i aktualizującą jego zasadniczą treść. Komentarze, pisane z pozycji współczesnego wiernego, wyciągającego dla siebie wnioski z lektury Pisma, otrzymują formę arii i recytatywów, w których głosy wyrażają pragnienie podążania za Jezusem lub też kierują do niego prośby. W końcowych ogniach Bach nie zapomina o odpowiednio rozbudowanym chorale, odwołującym się do właściwego śpiewu gminy.

Punktem wyjścia są dwa wątki, widoczne w wersetach 31-43 XVIII rozdziału Ewangelii wg św. Łukasza: „A wzięwszy z sobą onych dwunastu, rzekł im: Oto wstępujemy do Jeruzalemu, a wypełni się wszystko, co napisano przez proroki o Synu człowieczym. Bo będzie wydany poganom, i będzie naśmiewany, i zelżony, i uplwany: A ubiczowawszy zabiją go; ale dnia trzeciego zmartwychwstanie. Lecz oni z tego nic nie zrozumieli, i było to słowo zakryte przed nimi, i nie wiedzieli, co mówiono. I stało się, gdy się on przybliżał do Jerycha, ślepy niektóry siedział podług drogi, zebrząc. A usłyszawszy lud przechodzący, pytał, co by to było? I powiedziano mu, iż Jezus Nazareński tędy idzie. I zawołał, mówiąc: Jezusie, Synu Dawidowy! zmiłuj się nade mną. Lecz ci, co szli wprzód, gromili go, aby milczał. Ale on tem więcej wołał: Synu Dawidowy! zmiłuj się nade mną. Zastanowiwszy się tedy Jezus, kazał go przywieść do siebie; a gdy się przybliżył, pytał go, mówiąc: Co chcesz, abym ci uczynił? A on rzekł: Panie! abym przejrzał. A Jezus mu rzekł: Przejrzyj, wiara twoja ciebie uzdrowiła. I zarazem przejrzał, i szedł z nim, wielbiąc Boga. Co wszystkim lud widząc, dał chwałę Bogu.” (Biblia Gdańska)

W kantacie BWV 22 Bach opracowuje pierwsze opisane tu wydarzenie – zapowiedź męki Chrystusa, w BWV 23 – uzdrowienie niewidomego.

HARMONIA SACRA – zespół grający na historycznych instrumentach, którego repertuar obejmuje muzykę późnego renesansu i baroku. W ciągu szesnastu lat działalności wystąpił na wielu festiwalach w Polsce i za granicą, chętnie prezentując mało znane obszary repertuarowe w formie licznych programów monograficznych, poświęconych m.in. twórczości kompozytorów polskich czy północnoniemieckich oraz kantatom Jana Sebastiana Bacha. Ze szczególnym upodobaniem sięga po koncertującą muzykę wokально-instrumentalną; jako jeden z pierwszych w Polsce odrzucił chóralno-orkiestrową tradycję wykonywania utworów przeznaczonych dla zespołu solistów, eksplorując potencjał osobistej ekspresji w ramach ansamblowego współdziałania i zasypując przepaść dzielącą muzykę o kameralnej, kilkuosobowej obsadzie od „monumentalnych” bachowskich partytur.

MARCIN SZELEST – ukończył studia w zakresie gry organowej w Akademii Muzycznej w Krakowie, w klasie prof. Mirosławy Semeniuk-Podrazy (dyplom z wyróżnieniem, 1997), oraz – jako stypendysta Fulbrighta w latach 1997-98 – w The Boston Conservatory (USA), w klasie prof. Jamesa Davida Christie (Artist Diploma in Organ Performance, 1999).

W 1995 roku zdobył I nagrodę na II Międzynarodowym Konkursie Organowym im. J. P. Sweelincka w Gdańsku. Jego działalność koncertowa w kraju i za granicą obejmuje

zarówno recitale organowe, jak i występy z zespołem muzyki dawnej Harmonia Sacra, którego jest współzałożycielem i kierownikiem artystycznym, a także z licznymi solistami, chórami, orkiestrami i zespołami historycznych instrumentów (m. in. Symphony Orchestra, Silesia, Cracoviensis, Abendmusik, Jasnogórska, kowski Chór Kameralny, Barokowa Europy Środkowej, Bach Ensemble, ławska Orkiestra Barokowa) pod batutą takich dyrygentów, jak Manfred Cordes, Paul McCreech, Paul Esswood, Barthold Kuijken, Seiji Ozawa czy Joshua Rifkin.

Marcin Szelest prowadzi klasę organów w Akademii Muzycznej w Krakowie. Jego praca habilitacyjna *Przemiany stylistyczne we włoskiej muzyce organowej przełomu XVI i XVII stulecia* (2007) została wyróżniona nagrodą Prezesa Rady Ministrów. Jest również prezesem Polskiego Towarzystwa Muzyki Dawnej i organistą kościoła Świętego Krzyża w Krakowie, gdzie gra na odrestaurowanym instrumencie z 1704 roku.



środa 9.00 ŚWIDNICA sala cysterska MBP / 22.30 ŚWIDNICA Kościół św. Krzyża

BACH&BREAKFAST / RECITAL KLAWESYNOWY

9.00

BACH Suita francuska h-moll BWV 814

Allemande – Courante – Sarabande – Anglaise – Menuet
– Trio – Gigue

prowadzenie kursu: Marek Toporowski – repertuar solowy
Lorenzo Feder – basso continuo i muzyka kameralna

22.30

Johann Jakob FROBERGER Suite XVII F-dur

Allemande – Gigue – Courante – Sarabande

Johann Sebastian BACH Partita III a-moll, BWV 827

Fantasia – Allemande – Corrente – Sarabande – Burlesca
– Scherzo – Gigue

Carl Philipp Emanuel BACH Variations on Folies d'Espagne

Baldassarre GALUPPI Toccata F-dur

Arpeggio – Allegro – Allegro

Lorenzo Feder

LORENZO FEDER – należy do najbardziej rozpoznawalnych klawesynistów włoskich młodego pokolenia. Urodzony w 1980 roku, rozpoczął naukę muzyki w wieku ośmiu lat w klasie fortepianu Renato Maioli. Studia klawesynewe podjął w roku 2000 w klasie Patrizii Marisaldi w Konserwatorium w Vicenzy, a kontynuował je w Królewskim Konserwatorium w Hadze z Tonem Koopmanem, Tini Mathot i Patrickiem Ayrtonem.

Lorenzo Feder regularnie koncertuje jako solista i muzyk sekcji basso continuo podczas festiwalu w Europie, Meksyku i Chinach, współpracując z wybitnymi solistami (m.in. Emma Kirkby, Peter Kooy, Michael Chance, Monica Hugget) i zespołami (Sette Voci, I Musicali Affetti, Il Tempio Armonico, Venice Baroque Orchestra). Dokonał wielu nagrań dla Dynamic, Stradivarius, CPO oraz dla radia i telewizji w Holandii, Niemczech i Meksyku.

czwartek 19.30 ŚWIDNICA Kościół Pokoju

LA BELLA PIÙ BELLA

Giulio CACCINI

- Dolcissimo sospiro
- Torna, Deh torna
- Dalla porta d'oriente

Girolamo KAPSPERGER

- Capona

Giacomo CARISSIMI

- Piangete aure, piangete

KAPSPERGER

- Kapsberger

Luigi ROSSI

- La bella più bella
- Mio core languisce
- A quel dardo

KAPSPERGER

- Arpeggiata
- Sigismondo d'INDIA
- Intenerite voi lagrime

- Cruda Amarilli

Alessandro PICCININI

- Toccata

- Chiaccona

Claudio MONTEVERDI

- Eri già tutta mia
- Ecco di dolci raggi
- Quel sguardo sdegnosetto
- Si dolce il tormento

Roberta Invernizzi – soprano

Craig Marchitelli – teorba

Łatwo współcześnie nie docenić repertuaru, który składa się na dzisiejszy program. W końcu jedynym nazwiskiem opromienionym powszechną sławą, równym Bachowi i Mozartowi, jest tutaj Claudio Monteverdi. A jednak całość wieczoru składa się z dzieł rewolucyjnych. Koniec XVI i początek XVII wieku – okres, w którym powstały wszystkie prezentowane utwory – to moment największego przełomu w dziejach muzyki. Zbiór „Le Nuove Musiche” Giulia Cacciniego (1602), od którego rozpoczyna się dzisiejszy koncert, jest już świadectwem zmierzchu tradycji średniowieczno-renesansowej (w muzyce te okresy są najściślejszą kontynuacją) oraz świtu muzyki nowożytnej. Będąca w szczytowej fazie rozwoju wokalna polifonia *a cappella*, wyrosła z polifonii średniowiecznej, będącej skutkiem ewolucji wywodzącego się z chorału gregoriańskiego śpiewu Kościoła Rzymskiego, zaczyna ustępować pola muzyce nowej (*vide* tytuł zbioru Cacciniego), będącej świadomym zaprzeczeniem wszystkich dotychczas obowiązujących reguł. Dotąd panowała wielogłosowość – teraz monodia. Śpiew w klasycznym założeniu wykonywany był *a cappella* – monodia posiada instrumentalny akompaniament, tworzący jej podstawę harmoniczną. Nakładające się kunsztowne polifoniczne struktury zacierały brzmienie słów, a konwencje kompozytorskie przywiązywały znikomą wagę do ich znaczenia – teraz muzyka ma nie

tylko być najściślej zespolona ze słowem, ale wręcz wyrastać z niego, tworząc recytatyw (*stile recitativo*), który jednak ma oddawać wszystkie ukryte w tekście emocje. Wcześniej muzyka miała uwznioślać i w swej harmonii odzwierciedlać harmonię sfer, teraz ma być mową dźwięków, ma poruszać, skierowana jest więc na człowieka i jego przeżycia. Ten ostatni aspekt wiąże się także z możliwościami: potrydencki Kościół nie jest skłonny wpuszczać nowinek do liturgii, siłą rzeczy więc polem rozwojowym jest muzyka świecka. Pole to zresztą znakomite, gdyż muzyka uświetnia najciekawsze uroczystości dworskie, skupiając się oczywiście na tym, co najbardziej interesuje świeckich – na miłości.

Łatwo w tych postulatach estetycznych odnaleźć ducha zbliżającej się teatralnej epoki baroku, podłoże zmian jest jednak dogłębnie renesansowe. Inicjowane są one we Florencji, tym samym mieście, które w początku XV wieku dało światu odrodzenie sztuk wedle wzorca antycznego – i mają ten sam cel. Grupa filozofów i muzyków skupiona wokół hrabiego Giovanniego de’ Bardi, zwana Camerata (Florencką lub Bardiego), poszukuje ideału muzyki antycznej. Ich postulaty estetyczne są wnioskami podbudowanymi historycznie: w ten sposób muzykę uprawiali Grecy, trzeba więc przywrócić greckie zasady, aby odrodzić muzykę zagubioną w komplikacjach polifonii. Powstaje nowy styl – skupiony na emotywniej i retorycznej stronie tek-

stu – *stile nuovo*. Wszakże stara szkoła nie jest skłonna się poddać, posiadając doprowadzony do doskonałości oręż w postaci wielogłosowego madrygału, ze swoją komplikacją idealnie pasujący do modnego wówczas manieryzmu – toteż większość twórców, którym obca była dogmatyka florenckich odkrywców, zaczyna uprawiać oba style. Rodzi się pojęcie *prima* (pierwsza – dawniejsza) i *seconda pratica* (druga – nowoczesna). Akuszerem jest zaś największy kompozytor epoki, który – choć mistrz nad mistrze madrygału – ugruntowuje ostateczny triumf nowej szkoły, dostarczając zestawu opromienionych sławą arcydzieł: Claudio Monteverdi.

Monteverdi, nie związany z Florencją, pracujący na dworze Gonzagów w północnowłoskiej Mantui oraz w Wenecji, także i w swoim środowisku nie działa w próżni. U szeregu kompozytorów odkrywa się te same melodie, podobne opracowania: kompozytorzy biorą na warsztat tematy obiegowe, poziom twórczości jest ogólnie wysoki i wyrównany. Cień rzucany przez Monteverdiego jest zresztą krzywdzący – zagadką, a może świadectwem już naszego lenistwa, jest niemożność wydobycia z niego tak niezwyklej postaci, jak Sigismondo d’India – od stulecia stawiany w historii muzyki obok Monteverdiego, a jednak wciąż spotykany jedynie sporadycznie w programach koncertowych i na płytach. Możliwe zresztą, że to skutek ciągłego królowania wyrosłej właśnie w baroku magii ope-

ry, jako że sława Monteverdiego – może nawet przed madrygałami czy wielkim cyklem Nieszporów z 1610 r. (któremu można skompletować wenecką konkurencję) – wyrasta z faktu, że jest autorem pierwszych nieśmiertelnych oper. Zarówno wczesny, wyprowadzony z florenckiej techniki monodii akompaniowanej „Orfeo”, jak i późniejsza, stanowiąca skok ewolucyjny, wczesnobarokowa wenecka „grand opéra” – „L’incoronazione di Poppea” (a do tego nieco wątpliwy „Il ritorno d’Ulisse in patria”) pozostają żelaznymi pozycjami repertuarowymi, podczas gdy niewiele wyprzedzające „Orfeusza” dzieła florentczyków (pierwsze utwory uważane za opery: „Euridice” Jacopo Periego i... „Euridice” Cacciniego, obie z 1600; wydawać się może, że początki opery były dość monotematyczne – ale cóż to był za temat!) w zasadzie nie wzniosły się ponad poziom eksperymentu i mają dziś wartość ciekawostki.

Mimo konserwatyzmu instytucji Kościoła nowa estetyka zadomawia się także w Rzymie – nic dziwnego, gdyż dwory prześcigających się w splendorze kardynałów są najbardziej dynamicznymi ośrodkami kulturalnymi Italii (tzn. świata). To tutaj powstaje nowy język malarstwa (późny Michał Anioł, następnie kariery Carraccich, Caravaggio), rzeźby (Bernini), architektury (renesansowy szczyt Bramantego, znowu Michał Anioł, dalej Vignola, della Porta, wreszcie Bernini i Borromini). Tutaj też powstaje nowy gatunek muzyczny – stworzone przez

Giacomo Carissimiego oratorium (biorące nazwę od miejsca wykonania: Oratorium św. Filipa Nereusza) oraz przyjmuje się opera – w wersji wprowadzie tematycznie odmiennej od północno włoskiej, gdyż opowiadająca historię świętych (klasykiem tego repertuaru jest „Il Sant’Alessio” Landiego) i z założenia śpiewana wyłącznie przez mężczyzn, ale eksperymentująca z tymi samymi technikami. Tutaj też działa jedna z największych ówczesnych muzycznych sław, Girolamo Kapsperger (lub: Kapsberger), dziś – z powodu zaginięcia znacznej części jego twórczości – znany jako autor utworów na teorbany (zachowały się tabulatury) i teoretyk, jednak w rzeczywistości kompozytor bardzo uniwersalny. Podobnie do niego prezentuje się dziś Piccinini, również wirtuoz lutni i chitarrone (a także ich modernizator; swoją drogą te powiększane coraz bardziej instrumenty akompaniujące śpiewowi, właśnie dzięki takim mistrzom wyrosły do rangi wirtuozowskiego instrumentu solowego). Nie można wreszcie nie zwrócić uwagi na swobodę, z jaką śpiewną frazę potrafił kształtować inny rzymski mistrz, przyćmiony z kolei przez Landiego, Luigi Rossi. Czy dla takiej pieśni, jak „La bella più bella”, można znaleźć lepsze określenie, niż dolce stil nuovo?

ROBERTA INVERNIZZI – jedna z najbardziej poszukiwanych dziś śpiewaczek muzyki klasycznej i barokowej. Początkowo kształciła się w grze na fortepianie i kon-

trabasie, wokalistyce poświęciła się w dalszej kolejności, studiując pod kierunkiem Margaret Heyward.

Występowała w głównych włoskich, europejskich i amerykańskich teatrach i salach koncertowych, pod dyrekcją m.in. Nikolausa Harnoncourta, Ivora Boltona, Tona Koopmana, Gustava Leonhardta, Hansa Brüggena, Jordiego Savalla, Giovanniego Antoniniego, Fabio Biondiego, Antonio Florio, Rinaldo Alessandrini, Ottavio Dantone. Współpracuje regularnie z Concentus Musicus Wien, Accademia Bizantina, Giardino Armonico, Cappella de la Pietà dei Turchini, Concerto Italiano, Europa Galante, Ensemble Matheus, Venice Baroque Orchestra, La Risonanza, Archibudelli oraz RTSI Lugano, śpiewając najważniejsze role i partie barokowego repertuaru operowego i oratoryjnego.

Jej dyskografia obejmuje ponad 60 płyt (dla wytwórni Sony, Deutsche Grammophon, EMI/Virgin, Naïve, Opus 111, Symphonia, Glossa), wyróżnionych licznymi nagrodami Diapason D’Or de l’année, Choc du Monde de la Musique, Goldberg 5 stars, Grammophone Awards i Deutsche Schallplatten Preis. Jej solowa płyta „Dolcissimo Sospiro” otrzymała także Midem Classical Awards 2007, a w tym samym roku inna solowa płyta (wyd. Glossa) zdobyła Stanley Prize dla najlepszego händlowskiego nagrania roku.

Zajmuje się także dydaktyką, prowadząc kursy mistrzowskie w Scuola civica w Mediolanie.

CRAIG MARCHITELLI – urodzony w Brooklynie, po studiach lutni i teorbenu w Ameryce, uwieńczonych Master's Degree Uniwersytetu w Indiana, kontynuował naukę w mediolańskiej Accademia Internazionale della Musica u Paula Beiera. Od 1998 r. mieszka we Włoszech, biorąc aktywny udział w europejskim życiu koncertowym: regularnie występuje z Concerto Italiano, współpracuje m.in. z L'Accademia Bizantina, La Cappella della Pietà de' Turchini, Il Complesso Barocco, Divine Armonie. Uczestniczył w licznych festiwalach i produkcjach operowych: w La Scali w Mediolanie, Norske Opera i Opéra National du Rhin w Strasburgu, Wiener Konzerthaus, w Festiwalu Saint-Denis, Festival de Musique de Strasburg, Oude Muziek Festival w Utrechcie, Festival di Cremona, Bologna Festival, Musikfestspiele Potsdam Sanssouci, Early Music Weekend Royal Festival Hall w Londynie i innych. Nagrywa z Concerto Italiano (dla Naïve), a także z L'Accademia Bizantina, Virtuosi delle Muse (Divox), l'Ensemble Galatea, La Sfera Armoniosa, l'Ensemble Le Musiche da Camera i w duecie z Paulem Beierem (Tactus).



czwartek 9.00 ŚWIDNICA sala cysterska MBP / 22.30 ŚWIDNICA Kościół św. Krzyża

BACH&BREAKFAST / RECITAL KLAWESYNOWY

9.00

BACH Suita lutniowa e-moll BWV 996

Preludio (Passagio Presto) – Allemande – Courante

– Sarabande – Bourree – Gigue

C.P.E. BACH I Sonata Pruska F-dur

Poco Allegro – Andante – Vivace

prowadzenie kursu:**Lorenzo Feder – basso continuo i zespoły kameralne****Blandine Rannou – repertuar solowy**

22.30

Jean Henri d'ANGLEBERT Suita d-moll

Prelude – Allemande – Courante – Sarabande – Gigue

Jan Pieterszoon SWEELINCK Fantasia Chromatica

Johann Sebastian BACH Partita I B-dur, BWV 825

Prelude – Allemande – Courante – Sarabande

– Menuett I – Menuett II – Gigue

Domenico SCARLATTI Sonata d-moll K.9

SCARLATTI Sonata d-moll K.10

Marcin Świątkiewicz

MARCIN ŚWIĄTKIEWICZ – wszechstronny muzyk, zajmujący się zarówno historycznymi instrumentami klawiszowymi, jak i improwizacją – solową i zespołową – w dawnej i współczesnej stylistyce, a także kompozycją. Swoje umiejętności rozwijał podczas studiów w Akademii Muzycznej w Katowicach i w Królewskim Konserwatorium w Hadze. Ważną inspiracją są dla niego źródła historyczne oraz współczesne studia muzykologiczne. Bliski jest mu ideał muzyka sprzed okresu rewolucji industrialnej: kompozytora-wykonawcy-teoretyka-pedagoga. Jako solista, kameralista i członek orkiestr, często koncertuje w Europie i obu Amerykach. W 2008 roku nagrał wydaną przez Polskie Radio Katowice solową płytę „Musikalisches Vielerley” z niemiecką barokową muzyką klawiszową. Od 2007 roku regularnie bierze udział w nagraniach kameralnych i orkiestrowych. Jest finalistą I Międzynarodowego Konkursu Klawesynowego im. Wolkońskiego w Moskwie (2010) i IV Międzynarodowego Konkursu im. Telemanna w Magdeburgu (2007, z zespołem Haagsche Hofmuzieck).

piątek 19.30 ŚWIDNICA kościół św. Krzyża

À L'EST DE PARIS

Jean-Joseph Cassanéa de MONDONVILLE

Sonata triowa c-moll op. 2 nr 6

adagio – fuga. allegro ma poco – largo sempre piano – allegro

Charles Henri de BLAINVILLE Sonata G-dur Nr 1

na wiolonczelę i basso continuo

allegro – aria gracioso – rondeau. allegretto

Georg Philipp TELEMANN Sonata nr 1 d-moll

na skrzypce i basso continuo TWV 41:g1

adagio – allegro – adagio – vivace

Carl Philipp Emanuel BACH Sonata triowa D-dur (BWV 1036)

adagio – allegro – largo – vivace

MONDONVILLE Sonata triowa B-dur op. 2 nr 2

adagio – fuga allegro – gracioso – allegro

Johann Georg PISENDEL Sonata na skrzypce

i basso continuo c-moll (BWV 1024)

adagio – presto – affettuoso – vivace

Johann Gottlieb GOLDBERG Sonata triowa C-dur (BWV 1037)

adagio – alle breve – largo – gigue. presto

ENSEMBLE DIDEROT

Johannes Pramsohler Anna Nowak – skrzypce

Tomasz Pokrzywiński – wiolonczela

Marcin Świątkiewicz – klawesyn

W 1703 r. Sebastien de Brossard, autor pierwszego dużego leksykonu muzycznego, stwierdzał: „Sonaty istnieją od jednoczęściowych, do siedmio i ośmioczęściowych, ale zazwyczaj są one wykonywane przez pojedyncze skrzypce lub przez dwoje skrzypiec i głęboki bas na klawesynie, a często bardziej ozdobny bas na violon.” W ten sposób przedstawia się współczesny opis najpopularniejszej formy epoki – czy może wówczas raczej najpopularniejszego gatunku: sonaty triowej.

Sonaty – czyli właściwie wszelkie utwory instrumentalne, jako że w baroku dopiero od początku XVIII w., od publikacji zbiorów Corellego, nazwa zaczyna się wiązać z bardziej określoną formą – pisane były przez większość kompozytorów i rozprzestrzeniały się prędko po całej Europie (powstawały nie tylko jako muzyka dla profesjonalistów, lecz i dla amatorów). Określenie „triowa” odnosi się przy tym nie do ilości wykonujących ją instrumentalistów, lecz głosów: jest to sonata na dwa instrumenty melodyczne (najczęściej skrzypce, ale – zwłaszcza wcześniej – były to też instrumenty dęte: flety, cynki, nawet trąbki) oraz basso continuo, które realizowane jest zazwyczaj przez klawesyn i wiolonczelę lub violę da gamba, albo fagot (dulcjan). W niektórych wypadkach wszakże klawesyn spełniał zarazem funkcję instrumentu melodycznego (jedna z partii w wysokim rejestrze), jak i b.c. (partia w niskim); w skrajnych przypadkach sonaty triowe mogły nawet być przeznaczone na jeden instrument o odpowied-

nie dużych możliwościach: organy, w których partia b.c. umieszczana była w pedale.

W dzisiejszym koncercie mamy jednak do czynienia z najbardziej typowym – można powiedzieć klasycznym zestawem instrumentów, jednak bynajmniej nie z typowym repertuarem. Po pierwsze uderzający jest brak kompozytorów włoskich: wskazówka, że w XVIII w., z którego pochodzą prezentowane utwory, sonaty (nie tylko triowe) przestały być domeną Włochów. Po drugie, program rozpoczyna się od sonat francuskich – a choć Mondonville (1711-1772) nie był jedynym francuskim twórcą sonat (zdarzyły się nawet Couperinowi), to jednak istnieje przekonanie, że we Francji gatunek ten nie przyjął się tak, jak gdzie indziej. Mondonville zaświadcza jednak o jego obecności w samym sercu francuskiego życia muzycznego – wśród muzyków królewskich, podczas gdy wiolonczelowa Sonata Blainville’a przypomina, że sonata funkcjonowała i poza tym elitarnym (choć szerokim – dwór korzystał z całej armii muzyków) środowiskiem. Sam Blainville (ok.1710-77) jest zresztą interesującą postacią, w historii odnotowywaną jednak raczej jako dość dyskusyjny teoretyk (twierdził, że wynalazł nowy styl kompozycji, napisał również historię muzyki), niż kompozytor (tu w zasadzie okazuje się konserwatywny).

Zgodnie z tytułem programu przenosimy się następnie na wschód od Paryża: poprzez asymilującego i przetwarzającego wpływy francuskie najśłynniejszego kompo-

zytora XVIII-wiecznych Niemiec, Georga Philippa Telemanna (1681-1767), zmierzamy jednak w miejsce bardzo konkretne – do kręgu Johanna Sebastiana Bacha. Kolejne prezentowane sonaty to utwory długo przypisywane kantorowi od św. Tomasza, zapisane jako jego dzieła w katalogu Schmiedera. Pierwsza pomyłka jest zupełnie naturalna: Carl Philipp Emanuel Bach (1714-88), drugi syn Jana Sebastiana (z pierwszego małżeństwa) uczył się u ojca i przez długi czas nie tyle może pozostawał pod jego wpływem, ile częściowo zmuszony był tworzyć w dość zachowawczym, tradycyjnym stylu. Będąc jednym z muzyków na berlińskim dworze króla Fryderyka Wielkiego swój własny, nowoczesny idiom musiał budować stopniowo, a jego najbardziej wyraziste dzieła, stanowiące najdoskonalszy, najbardziej konsekwentny przykład *Empfindsamer Stil*, pochodzą głównie z późniejszych, hamburskich lat.

Johann Georg Pisendel (1687-1755) był natomiast rówieśnikiem Johanna Sebastiana, którego spotkał w Weimarze w 1709 r., głębsze związki utrzymywał jednak z Vivaldim i kompozytorami włoskimi, szereg lat spędził bowiem w Italii. Pisendel był uważany za najznakomitszego skrzypka niemieckiego swego pokolenia, a choć nie pozostawił po sobie wielu utworów, zwraca się uwagę na ich wysoką jakość. Co ciekawe, wbrew przypisaniu jednego z jego nielicznych utworów Bachowi, to właśnie Pisendel mógł wyrzec wpływ na lipskiego kantora, poprzez swoją sonatę na skrzypce solo.

Odwrotnie sprawa ma się z młodo zmarłym wybitnym klawesynistą Johannem Gottliebem Goldbergiem (1727-1756), którego postać otoczona jest jednak legendą narosłą wokół związków z Bachem i jego arcydziełem – Arią z 30 wariacjami, znaną powszechnie jako *Wariacje Goldbergowskie*. Forkel, pierwszy biograf Bacha, twierdzi, że 10-letni chłopiec z Gdańska odznaczał się taką biegłością w grze, że hrabia Keyserlingk, rosyjski ambasador (to dla niego miałyby być później przeznaczone słynne *Wariacje*, grane mu przez młodzieńckiego geniusza klawiatury), zabrał go do Lipska, gdzie miał się on uczyć u Jana Sebastiana – a może u Wilhelma Friedemanna Bacha? Jednocześnie Forkel uważa, że młodzieniec nie miał specjalnych zdolności do kompozycji, czemu zdaje się jednak przeczyć zachęta udzielona mu przez Bacha do pisania kantat kościelnych. W każdym razie zachowane kompozycje Goldberga pozostają utrzymane w stylu Bachowskim – dawna pomyłka atrybucji (jeśli jeszcze uwzględni się presję legendy) nie wydaje się więc aż tak bardzo zaskakująca.

ENSEMBLE DIDEROT – zespół, założony w 2008 roku przez włoskiego skrzypka Johannesesa Pramsohlera i polskiego wiolonczelistę Tomasza Pokrzywińskiego, specjalizujący się w wykonywaniu muzyki XVII i XVIII wieku. Centrum zainteresowań, jak również poszukiwań i dociekań muzykologicznych grupy, stanowi so-

nata triowa – najważniejsza forma kameralnej muzyki barokowej. Podstawowym składem Ensemble Diderot jest zatem dwoje skrzypiec, wiolonczela i klawesyn.

Członkowie zespołu zgłębiali tajniki wykonawstwa historycznego w renomowanych europejskich uczelniach (Konservatorium Paryskie, Królewskie Konservatorium w Hadze, Londyńska Guildhall School of Music and Drama), a obecnie występują na co dzień z czołowymi orkiestrami muzyki dawnej (mi.in.: Orkiestra Wieku Oświecenia, Academy of Ancient Music, Le Concert d’Astree, Concerto Köln, Divino Sospiro, Arte dei Suonatori). Znakiem rozpoznawczym Ensemble Diderot jest dbałość o intensywne, bogate i wyraziste brzmienie, zainspirowane wiedzą i poszanowaniem dla źródeł historycznych. Członkowie zespołu skrupulatnie przeszukują biblioteki oraz archiwa i starają się wydobywać na światło dzienne zaginione perły muzyki baroku, nie zapominając jednocześnie o znanych kompozycjach głównych kompozytorów tej epoki. Takie podejście zaowocowało licznymi zaproszeniami na koncerty w wielu krajach Europy, m.in. w Wielkiej Brytanii, Francji, Włoszech, Hiszpanii, Niemczech oraz Austrii.

W tym roku zespół po raz pierwszy występuje w Polsce. Program przygotowany na letnie tournée Ensemble Diderot zawiera, oprócz utworów znanych kompozytorów, bardzo ciekawe sonaty zapomnianego wirtuoza

skrzypiec XVIII-wiecznego Paryża – Jean-Josepha Cassanea de Mondonville. Utwory te wykonywane są niezwykle rzadko, a sonaty triowe wybrane na dzisiejszy koncert nie zostały jeszcze ani wydane, ani nagrane – najprawdopodobniej będą Państwo świadkami ich polskiego prawykonania.

piątek 9.00 ŚWIDNICA sala cysterska MBP / 22.30 ŚWIDNICA Kościół św. Krzyża

BACH&BREAKFAST / RECITAL KLAWESYNOWY

9.00

COUPERIN Les Folies Francoises, ou les dominos

- La Virginite' sous le domino couleur d'invisible
- La Pudeur sous le domino couleur de roze
- L'Ardeur sous le domino jncarnat
- L'Esperance sous le domino vert
- La Fidelite sous le domino bleu
- La Perseverance sous le domino gris de lin
- La Langueur sous le domino violet
- La Coqueterie sous diferens dominos
- Les Vieux Galans et les tresorieres suranees sous des dominos pourpres et
- Feuilles mortes
- Les Coucous benevoles sous des dominos jaunes
- La Jalouise taciturne sous le domino gris de maure
- La Frenesie, ou le desespoir sous le domino noir

ROYER Le Vertigo

La marche des Scythes

**prowadzenie kursu: Blandine Rannou – repertuar solowy
Marcin Świątkiewicz – basso continuo, partimento
i zespoły kameralne**

22.30

Johann Sebastian BACH Partita nr 2 c-moll BWV 826

Sinfonia – Allemande – Courante – Sarabande

– Rondeau – Capriccio

Antoine FORQUERAY Suita nr 5

La Rameau – La Boisson – La Montigni – La Sylva – Jupiter

Blandine Rannou

BLANDINE RANNOU – jedna z najwybitniejszych klawesynistek francuskich, absolwentka Konserwatorium Paryskiego, którego obecnie jest profesorem. Studiowała także w klasie Boba van Asperen w Konserwatorium im. Sweelincka w Amsterdamie. W 1992 została laureatką klawesynowego konkursu w Brugii.

Jej wykonania solowej muzyki klawiszowej bywają określane przez krytyków mianem rewolucyjnych, a nagrania dla Zig-Zag Territoires były wielokrotnie nagradzane. Blandine Rannou współpracuje z Concert Spirituel, Il Seminario Musicale i Les Basses Réunies. Często zapraszana jest do jury międzynarodowych konkursów klawesynowych. Regularnie koncertuje na całym świecie.

BACH ON TOUR

Johann Sebastian BACH Sonata G-dur na skrzypce i b.c. BWV 1021

adagio – vivace – largo – presto

Jean-Marie LECLAIR Sonata D-dur na flet skrzypce i b.c.

adagio – allegro – sarabande – allegro

Georg Friedrich HÄNDEL Sonata h-moll na flet i b.c. op.1

nr 9 HWV 367

largo – vivace – presto – adagio – alla breve – andante

– a tempo di minuet

BACH Sonata G-dur na flet skrzypce i b.c. BWV 1038

largo – vivace – adagio – presto

ENSEMBLE DIDEROT

Karolina Zych - flet traverso

Johannes Pramsohler - skrzypce

Tomasz Pokrzywiński - wiolonczela

Marcin Świątkiewicz - klawesyn



Kolejna odsłona niezgłębionego archiwum barokowej muzyki kameralnej (→ notka do koncertu Ensemble Diderot 29 VII, str. 53). Tym razem instrumenty melodyczne wzbogacone zostaną o brzmienie fletu traverso – czyli barokowego fletu poprzecznego, chętnie wykorzystywanego w XVIII wieku, ze względu nie tylko na wszelkie brzmieniowie zalety, lecz i na rosnące wraz z rozwojem konstrukcji możliwości. Flet cieszył się szczególną popularnością na wspomnianym wcześniej dworze berlińskim (grał na nim sam król, ale na służbie był też słynny wirtuoz Johann Joachim Quantz) – w repertuarze kameralnego muzykowania w pałacu Sanssouci mogły więc pojawiać się wszystkie wykonywane dzisiaj kompozycje. Oczywiście w pierwszej kolejności wskazać trzeba obie Sonaty Jana Sebastiana Bacha – Bach był kompozytorem dobrze znanym w Berlinie, tym bardziej, że przez dwie dekady muzykiem królewskim był jego syn, Carl Philipp Emanuel. Utwór Jean-Marie Leclaira przywołuje wspomnienie o francuskich sympatiach króla, natomiast Händel był po prostu światową gwiazdą.

Kompozycje te miały szanse być grywane także w eleganckim i modnie wykończonym pałacu w Peterswaldau, czyli dzisiejszych Pieszycach – gdyż właśnie do wykonywania w takich wnętrzach były przeznaczone. To muzyka kameralna – *sonate da camera*, czyli „pokojowe” lub też „komnatowe”. Termin ten narodził się wprawdzie na początku kariery gatunku, gdy pojawił się podział na sonaty

da chiesa i da camera (pierwsze mogły być wykonywane w kościele, drugie – posiadające w swej strukturze nazwy tańców – z założenia miały przeznaczenie świeckie), wyuczucie tego wątpliwego rozróżnienia prędko jednak zatarło się. Dziś, gdy nikt nie uprawia muzyki „na pokojach”, pozostała po nim przede wszystkim „muzyka kameralna”, rozumiana jako muzyka na małe składy.

Wart szczególnej uwagi jest także sam pałac, zbudowany w XVII w. ale dostosowany do gustu modnych gospodarzy na początku wieku XVIII (co przypominają prace remontowe podjęte trzy stulecia później), w typowych ówczesnych formach architektonicznych (wywodzących się z pałaców Rzymu) i w obowiązującym powszechnie francuskim układzie *entre cour et jardin*.

Ensemble Diderot
notka do koncertu Ensemble Diderot 29 VII, str. 54

HAUT COUTURE

Antonio VIVALDI Sinfonia per archi C-dur
allegro-andante-presto

VIVALDI „Ombre vane” z opery „Griselda”

Johann Adolph HASSE „Generoso risvegliati mio core”
z opery „Cleofide”

Alessandro SCARLATTI Concerto grosso nr 3 F-dur
(„Concerti a sette parti”, 1724)

allegro – largo – allegro – largo – allegro

VIVALDI „Sposa son disprezzata” z opery „Bajazet”

VIVALDI „Gelosia” z opery „Ottone in villa”

HASSE Uwertura do opery „Euristeo”

[grave] - allegro assai - allegro „la minuetta”

Attilio ARIOSTI „Fortunate passate mie pene” z opery „Artasense”

VIVALDI „Anche il mar par che sommerga” z opery „Bajazet”

Tommaso ALBINONI Concerto con due violini concertanti G-dur
allegro – adagio – allegro

Nicola PORPORA „Alto Giove” z opery „Polifemo”

Francesco ARAJA „Cadrò, ma qual si mira” z opery „Berenice”

Marzena Lubaszka – sopran

I FILOMUSI & CAPELLA CRACOVIENSIS

Alberto Stevanin – koncertmistrz / kierownictwo muzyczne

Natalia Moszumańska

Viola Szopa Marta Mamulska – I skrzypce

Elisa Imbalzano Adam Pastuszka

Katarzyna Solecka Jadwiga Czepielowska – II skrzypce

Dymitr Olszewski Anna Nowak – altówki

Marco Testori – wiolonczela

Nicola Barbieri – violone

Craig Marchitelli – teorba

Marek Toporowski – klawesyn

Haut couture jest czymś niecodziennym. To nie zwykle krawiectwo, nawet nie tylko krawiectwo najbardziej ekskluzywne – to szczególna ekstrawagancja, wirtuozeria form, estetyczne wysmakowanie. Z jednej strony eleganckie – z drugiej wyzywające. Najciekawsze modele oznaczają przekraczanie dotychczasowych możliwości, pokonywanie barier przyzwyczajęń. Jednocześnie to ogromna presja i dynamika – sezonowa zmienność, ciągły głód nowych zestawów, zmuszający do nieustannej produkcji i nieustannych poszukiwań. W XVIII wieku analogia nasuwa się jedna: opera.

Nie da się mówić o europejskiej kulturze XVIII wieku, nie uwzględniając zjawiska opery. Był to teatr – ale nie wyłącznie teatr, był to też salon, w którym bogata arystokracja prezentowała się na tle pluszów i złocień – ale nie wyłącznie salon. Odpowiednik kina, dążącego do podporządkowania sobie wszystkich zmysłów i jak największego zadziwienia odbiorców – lecz gdzież kinu, w którym nic nie dzieje się naprawdę a każdy widz siedzi schowany w swoim fotelu w ciemności sali, do zaskoczeń gotowanych przez barokową operę! Opera miała wywoływać emocje skrajne, pokazywała dziwy: a to ludzi fruujących w powietrzu (dzięki maszinerii scenicznej; jeśli wierzyć dziennikom podróżnych to zresztą robiło największe wrażenie na Polakach oglądających spektakle we Włoszech), a to zjeżdżających z chmur; potwory i tonące statki, bohaterów, czary

i bogów. Wszystko w postaci niezwyklej, stanowiącej o ekstrawagancji operowego świata: śpiewające z niewyobrażalną wirtuozerią kobiety i mężczyźni – kastraci, odmienieni w sposób widoczny, napiętnowani wzrostem i tuszą gigantów.

Opera – konkretnie *opera seria* (gdyż komiczna, *buffa*, nie przyciągała podobnej uwagi) – tworzyła największe gwiazdy swoich czasów: słuchaczki mdlały słuchając dźwięków śpiewanych niekończącym się oddechem, entuzjazm eksplodował przy szaleńczym biegu głosu śpiewaka po coraz wyższych stopniach skali. XVIII wiek, stulecie oświecenia i powszechnego bogacenia się, stulecie wielkiego handlu, narodzin przemysłu i rozwoju miast, potrzebował opery, jak świat antyczny potrzebował cyrku a średniowiecze religijnych procesji: instytucji, które gromadziły całe społeczności, konstytuując je w oczach własnych i publiczności, jednocześnie zapewniając rozrywkę i dostarczając rozkoszy estetycznych, mnożonych w zbiorowych emocjach.

Celem opery *seria* było więc wywoływanie owych emocji: transcendencją wirtuozerii, uwodzicielską siłą melodii, akcją pełną niespodzianek, odmian, poruszającymi tekstami. W „Griseldzie” Vivaldiego tytułowa bohaterka wystawiana jest na isticie hiobową w swym okrucieństwie próbę wierności małżeńskiej; także jej pozorna konkurentka, Costanza, poddana jest uczuciowym torturom. Recytatywy i aria „Posso Roberto amar...

Ombre vane” jest momentem odprężenia: oto Costanza może wreszcie wrócić do ukochanego Roberta, nie będzie żoną Gualtieri – niepotrzebne były jej mężarnie.

Postać Vivaldiego wraca parokrotnie w dzisiejszym programie, przypominając o tej bezcennej zdobyczy ostatnich dwóch dekad poszukiwań repertuarowych. Na naszych oczach Vivaldi, jeden z kompozytorów najpopularniejszych, lecz znany do niedawna wyłącznie z koncertów instrumentalnych, przemienia się w kompozytora operowego. Dziś częściej chyba wykonawcy sięgają po jego teatralną twórczość, niż nawet po „Cztery pory roku”.

Kolejnym łączonym z nim dziełem jest opera „Bajazet” (mimo wątpliwości co do autorstwa części arii) – znowu pomieszanie polityki i problemów miłosnych. W arii „Sposa son disprezzata” Irene rozpacza: „Małżonką jestem zlekceważoną / choć wierną – żelzną / Niebios, cóż mi teraz czynić?”, natomiast w wybitnie popisowej „Anch’il mar par che sommerga” (o wyrazistej strukturze *arii da capo*, czyli z częścią środkową będącą refleksyjnym przełamaniami, po którym następuje powrót początku z dodatkową porcją wirtuozerii) inna bohaterka, Idaspe, rysuje dramatyczny obraz: „Także morze zda się zalewać ten okręt, który widzisz rozbity przez burzę – potem znów go dostrzeżasz, i zda się wznosić do gwiazd”.

Charakterystyczne dla operowych bohaterów namięt-

ności targają Kajusem z „Ottone in villa” (to operowy debiut kompozytora): „Gelosia, tu già rendi l’alma mia / dell’Inferno assai peggior” – „Zazdrości, moją duszę czynisz gorszą od piekła, ale jeżeli pierwej nie dokonam zemsty, nie zabijesz mnie – nie, nie! – okrutny, gorzki ból”.

Opera włoska święciła triumfy na całym kontynencie, do jej najlepszych twórców należeli więc także kompozytorzy spoza Italii, jak Händel oraz Johann Adolph Hasse – również twórca pierwszej wielkości, dziś zadziwiająco odsunięty w cień. W „Cleofilde” król Poro, pokonany właśnie przez Aleksandra Wielkiego i chcący odzyskać królestwo, miota się jak zwykle między planami politycznymi, a problemami miłosnymi (podejrzewa swą ukochaną Cleofilde o niewierność – oczywiście miałyby się skłaniać ku zwycięzcy i oczywiście podejrzenia Porosa są niesłuszne). Magia opery wciągnęła nawet zakonnik, Attilia Ariostiego, który prowadząc żywot wędrownego muzyka dworskiego, ostatecznie osiadł w Londynie. Rozwinął tam ostatni etap swojej zadziwiającej kariery, uwieńczony m.in. operą „Artaserse”. Powstała ona, jak kilkadziesiąt procent ówczesnych oper, do libretta Metastasia – najpopularniejszego librecisty wszechczasów: sam tekst „Artaserse” wykorzystany był przynajmniej 90 razy!

Kolejną sławą swoich czasów był Nicola Porpora – sprowadzony do Londynu jako antidotum na monopo-

lizującego rynek Händla. Porpora upamiętnił się nie tylko jako twórca, ale i jako nauczyciel śpiewu – jego uczniem był m.in. do dziś legendarny kastrat Farinelli (Carlo Broschi). W melodyjnej muzyce Porpory widać wszakże, że autor miał do dyspozycji najlepszych śpiewaków, jacy kiedykolwiek stąpali po ziemi. Nawet słowa: „Najwyższy Jowiszu, to twoja łaska i twoja zasługa, że twój władczy gest ofiarowuje mi wielki dar nieśmiertelności” – w podniosłej, więc spokojnej arii – wymagają wyjątkowo kunsztownie wyrównanej emisji długich nut.

Oszałamiającymi kaskadami dźwięków (bohater śpiewa o swoim własnym upadku) imponuje wreszcie aria Francesco Araji. Pochodzi ona z opery „Berenice”, wystawionej w 1730 r. – na pięć lat przed niecodziennym angażem tego neapolitańskiego kompozytora, który na ćwierć wieku związał go z carskim dworem w Sankt Petersburgu. Nad Newą Araja nie tylko tworzył włoskie opera seria (pierwsza: „La forza dell’amore e dell’odio”, z librettem tłumaczonym jako „Сила любви и ненависти”, 1736), ale także skomponował pierwszą operę do rosyjskiego tekstu (choć oczywiście do tematu uniwersalnego, z Owidiusza: Цефал и Прокрис, 1755, sukces ogromny), przeznaczoną dla rosyjskich śpiewaków. Dalej włoska opera już chyba nie mogła się posunąć.

Program uzupełniają utwory instrumentalne pocho-

dzące z biblioteki dworu drezdeńskiego – miejsca będącego jednym ze zworników dla losów większości prezentowanych dzisiaj twórców.

MARZENA LUBASZKA – studiowała śpiew solowy we wrocławskiej Akademii Muzycznej oraz filologię włoską na Uniwersytecie Wrocławskim. Pracowała pod kierunkiem Bogdana Makala, Olgi Pasiecznik i Pat MacMahon (Royal Scottish Academy of Music and Drama Glasgow). Uczestniczyła w kursach poświęconych operze barokowej i muzyce oratoryjnej w Karlsruhe, Freiburgu i Lipsku.

Nagrała kilkanaście płyt CD, m.in. solowe motety w stylu neapolitańskim w ramach cyklu „1000 lat muzyki we Wrocławiu” z zespołami Harmonologia i Concerto Palatino, dzieła Heinricha Schütza dla holenderskiej wytwórni Brilliant Classics z włoskim zespołem Cappella Augustana oraz muzykę polską XVIII i XIX wieku ze zbiorów Biblioteki Jasnogórskiej.

Szczególnie chętnie występuje z barokowym i klasycznym repertuarem operowym pisanym dla kastratów, ale wykonuje także pieśni romantyczne, muzykę oratoryjną oraz kompozycje współczesne.

I FILOMUSI – nazwa zespołu po grecku oznacza m.in. „kochających muzykę”; nazwa ta ma być także hołdem składanym noszącej to samo miano akademii, założonej w Bolonii w 1622 r., liczącej wśród swych członków

najwybitniejszych kompozytorów epoki, jak Adriano Banchieri, Tarquinio Merula i Claudio Monteverdi, który posiadał tytuł honorowy.

Grupa, kierowana przez Alberto Stevanina, wykonuje muzykę epoki baroku, poświęcając się szczególnie badaniom i rozpowszechnianiu muzyki włoskiej XVII w., w celu przybliżenia jej również publiczności nie specjalistycznej. Działając w przekonaniu, że każdy repertuar jest aktualny, jeśli wykonany będzie z inwencją i wyobraźnią (czyli z dala od „archeologii muzycznej”), Filomusi uważają używanie historycznych instrumentów i znajomość historycznych tekstów teoretycznych nie za ograniczenia, ale za niezastąpione źródło inspiracji. Wykształceni w najważniejszych europejskich instytucjach muzycznych, członkowie zespołu współpracują z najaktywniejszymi grupami muzyki dawnej (Accademia Bizantina, I Barocchisti, Il Giardino armonico, Complesso barocco, Concerto Italiano, El ayre Español, La Risonanza...), występując w salach koncertowych całego świata i nagrywając dla najważniejszych firm fonograficznych.

ALBERTO STEVANIN – po tradycyjnych studiach skrzypiec, doskonalili się pod kierunkiem Carla Chiarappy w Konserwatorium Szwajcarii Włoskiej w Lugano. Rozwijają działalność w grupach zajmujących się wykonywaniem repertuaru barokowego. Jako ich członek

występował w najważniejszych salach koncertowych (jak Carnegie Hall w Nowym Jorku, Musikverein w Wiedniu, Oji Hall w Tokio, Teatro Colon w Buenos Aires czy Concertgebouw w Amsterdamie) oraz zarejestrował liczne, często wysoko oceniane i nagradzane nagrania (dla wytwórni Decca, Teldec, Sony, Virgin Classic, Naxos, Brilliant, Amadeus...). Jest założycielem zespołu I Filomusi, z którym dokonał m.in. pierwszego nagrania zbioru Sonat op. 4 Giovanniego Bonaventury Vivianiego z 1678 r. („Capricci Armonici”). Od 2009 współpracuje regularnie z Capellą Cracoviensis, w której pełni funkcję koncertmistrza.

sobota 9.00 ŚWIDNICA sala cysterska MBP / 22.30 ŚWIDNICA Kościół św. Krzyża

BACH&BREAKFAST / RECITAL KLAWESYNOWY

9.00

grają uczestnicy kursu klawesynowego

**prowadzenie: Blandine Rannou – repertuar solowy
Marcin Świątkiewicz – basso continuo, partimento
i zespoły kameralne**

22.30

Improwizacja

Johann Sebastian BACH Partita nr 4 D-dur BWV 828
Ouverture – Allemande – Courante – Aria – Sarabande
– Menuett – Gigue

Patrick Ayrton

PATRICK AYRTON – jest dyrygentem i wirtuozem instrumentów klawiszowych: klawesynu, organów, fortepianu, fisharmonii i komputera. Choć urodzony w Londynie, naukę muzyki rozpoczął w Szwajcarii, pod kierunkiem organisty François'a Demierre'a, ucznia Marcela Dupré,

należącego do linii mistrzów i uczniów sięgającej Jana Sebastiana Bacha (kolejno poprzez Widora, Lemmensa, Hessego, Rinka, Kittela).

Dalsze studia zaprowadziły go do Wiednia (klasa organów Alfreda Mitterhofera i dyrygentury chóralnej Erwina Ortnera) i do Królewskiego Konserwatorium w Hadze, gdzie studiował klawesyn w klasie Tona Koopmana. Jest laureatem konkursów organowych w Brugii (1985) i Innsbrucku (1983).

Patrick Ayrton jest profesorem Królewskiego Konserwatorium w Hadze gdzie wykłada basso continuo, improwizację i muzykę kameralną. Prowadzi również kursy mistrzowskie w Moskwie (Konserwatorium im. Czajkowskiego), Seulu (Yonsei University) i Salzburgu (Mozarteum).

W ostatnim okresie koncentruje się przede wszystkim na działalności dyrygenckiej, prowadząc regionalne orkiestry w Niemczech i Francji. Jest założycielem zespołów Les Inventions i Ayrton Trio.

niedziela 10.00 ŚWIDNICA Kościół Pokoju

NABOŻEŃSTWO KANTATOWE

BACH Ich habe genug BWV 82a

**Marzena Lubaszka sopran
Orkiestra Festiwalowa**

Kantata „Ich habe genug” na głos solowy i orkiestrę skomponowana została na święto Oczyszczenia Marii Panny, 2 lutego 1727 r. Obok popularnej i podstawowej wersji na bas, istnieje także wersja na sopran (wykonana przez Bacha w 1730 lub 1731 r.). Kantata odwołuje się do Ewangelii mówiącej o prezentacji Jezusa w świątyni.



1. Aria

Oboe, Violino I/II, Viola,
Continuo

Ich habe genug,
Ich habe den Heiland, das Hoffen der
Frommen,
Auf meine begierigen Arme genommen;
Ich habe genug!
Ich hab ihn erblickt,
Mein Glaube hat Jesus ans Herze
gedrückt; Nun wünsch ich, noch
heute mit Freuden
Von hinnen zu scheiden.

2. Recitativo

Continuo

Ich habe genug.
Mein Trost ist nur allein,
Dass Jesus mein und ich sein eigen
möchte sein.
Im Glauben halt ich ihn,
Da seh ich auch mit Simeon
Die Freude jenes Lebens schon.
Laßt uns mit diesem Manne ziehn!
Ach! möchte mich von meines
Leibes Ketten Der Herr erretten;
Ach! wäre doch mein Abschied hier,
Mit Freuden sagt ich, Welt, zu dir:
Ich habe genug

Zadosyc ja mam.

Ja Zbawcę już mego, wzorem Symeona,
W stęsknione me wziętem nadziei ramiona.

Zadosyc ja mam!

Już Go zobaczyłem,
Jezusa do serca z wiarą przytuliłem;
Chciałbym dziś jeszcze z serdeczną radością
Rozstać się z doczesnością:
Zadosyc ja mam!

Zadosyc ja mam!

A w tym jedynie ma otucha cała,
Że Jezus jest mój, a ja
chcę być Jego.
Więc trzymam Go ramieniem wiary,
I widzę, jak widział Symeon stary,
Wspaniałą radość życia przyszłego.
Za mężem więc owym podążajmy!
Ach, gdybyż mnie Pan z łańcuchóć ciała
Zechciał wybawić!
Ach, gdybym dzisiaj już mógł być w niebie,
Z radością, świecie, rzekłbym do ciebie:
Zadosyc ja mam!

3. Aria
Violino I/II, Viola,
Continuo

Schlummert ein, ihr matten Augen,
Fallet sanft und selig zu!
Welt, ich bleibe nicht mehr hier,
Hab ich doch kein Teil an dir,
Das der Seele könnte taugen.
Hier muss ich das Elend bauen,
Aber dort, dort werd ich schauen
Süßen Friede, stille Ruh

4. Recitativo
Organo

Mein Gott! wann kömmt das schöne:
Nun! Da ich im Friede fahren werde
Und in dem Sande kühler Erde
Und dort bei dir im Schoße ruhn?
Der Abschied ist gemacht,
Welt, gute Nacht!

5. Aria
Oboe, Violino I/II, Viola,
Continuo

Ich freue mich auf meinen Tod,
Ach, hätt er sich schon eingefunden.
Da entkomm ich aller Not,
Die mich noch auf der Welt gebunden.

Zamknijcie się, oczy znękane
I zapadnijcie w błogi sen!
Świecie, już tu nie zostanę!
Nie daję przecież mi świat ten,
Nic, co by duszy mej służyło.
Tutaj w nędzy tylko płacę,
Tam natomiast, tam zobaczę
Pokój, słodycz, szczęście, miłość

Mój Boże, kiedyż to się stanie,
Że się w ostatnią udam drogę?
Tu w zimnym piasku spocząć mogę,
Lecz kiedyż u Ciebie spocznę, Panie?
Ze światem już się pożegnałem przecie:
Dobranoc, świecie!

Na śmierć się moją już raduję.
Ach! Już napotkać bym ją rad.
Śmierć mnie od biedy wyratuje,
Którą mnie związać pragnie świat.

Tekst nieznanego autora. Tłumaczenie Armina Teske (w *Teksty Kantat Jana Sebastiana Bacha w polskim przekładzie*, wyd. Polihymnia, Lublin 2004).

niedziela 18.00 ŚWIDNICA Kościół Pokoju

BACH SUITY ORKIESTROWE III & IV

Suita nr 3 D-dur BWV 1068

- ouverture
- air
- gavotte I i II
- bourée
- gigue

Suita nr 4 D-dur BWV 1069

- ouverture
- bourrée I i II
- gavotte
- menuet I i II
- réjouissance

ORKIESTRA FESTIWALOWA

Enrico Gatti

Suity to jedne z najpopularniejszych orkiestrowych utworów Bacha, lecz – czy aby na pewno „Suity”? A może „Uwertury”, jak zdarza się jeszcze niekiedy widzieć? Długi czas cztery zbiory tańców funkcjonowały właśnie pod tą drugą nazwą, niekiedy nawet doprecyzowywaną: „Uwertury francuskie”. Dlaczego? Pierwsza odpowiedź jest oczywista: w każdym cyklu pierwsza część nosi tytuł „Ouverture” – co bezpośrednio odnosi się do francuskiego orkiestrowego preludium, studiowanego nieco wcześniej przez Telemanna i w owym czasie już przez niego spopularyzowanego – w rozbudowanej formie – jako utwór koncertowy. Po drugie – z pomocą francuskiego tytułu, który oznaczał w swoim czasie i kręgu ogólnie „utwór orkiestrowy”, przywołuje się zasadniczo francuski charakter suit, składających się głównie z tańców kojarzonych z dworami nad Sekwaną: gawotów, kurantów, bourrées, giges, nawet staromodnej już forlany, by nie wspomnieć o eleganckim passepied. A jednak w suitach mnożą się też wpływy narodowych tańców niemieckich, a także słowiańskich, w tym polskich (słynny polonaise w Suicie

nr 2). Choć Fracja jest dla nich wyraźnie punktem odniesienia, suita „zakorzenione” są w środkowej Europie; brakuje w nich ponadto wielu francuskich cech, jak choćby ilustracyjności. Ostatecznie na korzyść określenia „suita” świadczy jego powszechnie przyjęte znaczenie (ułożony w następstwo zbiór tańców). Ten sam argument zwraca się przeciw stosowaniu określenia „uwertura”, którą w późniejszych czasach zwykło się nazywać wstęp do opery lub samodzielne dzieło koncertowe, posiadające programowy tytuł.

Komplet suit powstać musiał w trakcie służby Bacha w Köthen (1717-1723), wraz z innymi utworami orkiestrowymi (koncertami solowymi, Koncertami Brandenburskimi) czy raczej szerzej – świecką muzyką instrumentalną. Kompozytor miał tu do dyspozycji odpowiedni zespół, opowiednich instrumentalistów (o wiolonczeliście tej kapeli wspominamy w notce dotyczącej koncertu Paola Pandolfo, 23 VII) i odpowiedniego mecenasa – doceniającego jakość powstającej na jego dworze muzyki księcia Leopolda Anhalt-Köthen. Ostateczny kształt suity otrzymały w 1729 r., gdy Bach przejął po Telemannie kierownictwo lipskiego Collegium Musicum.

Suity stanowią zbiór nie tylko tańców wdzięcznych, lecz i spektakularnych – są szeroko zakrojone, rozwijają ciekawe koncepcje instrumentacyjne: słynna i popularna jest Suita nr 2, z koncertującym traktowanym fletem, ale szczególny splendor posiada Suita nr 3, z potrój-

ną obsadą trąbek i obojów, a do tego z kotłami i fagotem. Nie jest to muzyka, w której Bach stawiałby sobie nowe cele – należąc do konwencjonalnej twórczości rozrywkowej swojej doby, sięga jednak jej szczytów. Z dzisiejszego punktu widzenia można postawić tezę, że niebawem szczyty te okazały się niedosiężne. I ten stan okazał się trwały.

ORKIESTRA FESTIWALOWA – zespół najlepszych polskich i zagranicznych muzyków, tworzony specjalnie na potrzeby Festiwalu Bachowskiego. Orkiestra pozwala Festiwalowi na przygotowanie pod kierunkiem wybitnych dyrygentów specyficznych projektów związanych z konkretnym miejscem i wydarzeniem, instrumentalistom dając szansę na zdobywanie nowych doświadczeń i nawiązywanie kontaktów.

ENRICO GATTI – urodzony w Perugii w 1955, studiował u Arnaldo Apostolego (członka orkiestry I Musici, ucznia Remy Principe i Giocondy de Vito) oraz u Alfreda Fiorentiniego (ucznia André Gertlera w Brukseli). Po uzyskaniu dyplomu skrzypiec poświęcił się studiom nad repertuarem XVII i XVIII wieku – jako uczeń Chiary Banchini otrzymał dyplom skrzypiec barokowych w Conservatoire Populaire de Musique w Genewie, a następnie doskonalił się pod kierunkiem Sigiswalda Kuijkena w Conservatorio Reale de L'Aia.

W trakcie swojej działalności koncertowej występował w całej Europie, Kanadzie, USA, Ameryce Południowej, Rosji, Japonii, Korei i Australii, współpracując m.in. z La Petite Bande, Ensemble 415, Concerto Palatino, Hesperion XX, La Real Cámara, jako koncertmistrz Les Arts Florissants, Les Talens Lyriques, Taverner Players, The King's Consort, Ricercar Consort, Ensemble Accordone, Concerto Köln, z takimi dyrygentami jak Gustav Leonhardt i Ton Koopman. Sam kieruje zespołem Aurora, założonym przez siebie we Włoszech w 1986 r. Brał udział w licznych nagraniach dla Harmonia Mundi (francuskiej i niemieckiej), Accent, Ricercar, Fonit Cetra, Tactus, Symphonia, Arcana, Astrée, Glossa, a także dla wielu rozgłośni radiowych z Europy, Ameryki i Rosji. Jego wysoko oceniane przez krytykę płyty wielokrotnie zdobywały wyróżnienia (Diapason d'Or, międzynarodowa nagroda płytowa „Antonio Vivaldi” w 1993 i 1998 r.).

Aktywnie działa na polu badań nad dziedzictwem muzycznym Włoch, w ostatnich zaś latach wiele uwagi poświęca także dydaktyce, wykładając grę na skrzypcach barokowych w kilku europejskich konserwatoriach (m.in. Tuluza, Genewa, Schola Cantorum Basiliensis, Conservatorio Reale de l'Aia i uczelnie włoskie, w tym Conservatorio „Santa Cecilia” w Rzymie, gdzie obecnie jest kierownikiem katedry) oraz na licznych kursach. Jego sposób nauczania bazuje na włoskiej tradycji wiolinistycznej z XVII i XVIII wieku, przyciągając uczniów z całego świata.

+

Koncert na lunch. Konkurs zespołów muzyki dawnej



Koncerty konkursowe odbywają się od 25 do 29 VII, codziennie o godz. 13 w Świdnickim Muzeum, pod nazwą „koncert na lunch”.

Turniej młodych zespołów to nie tylko kolejna atrakcja Festiwalu. To forum wymiany doświadczeń i jedyna w swoim rodzaju okazja zaobserwowania, w jakich kierunkach podążają nowe grupy muzyki barokowej, będące dziełem pokolenia, które od urodzenia mogło przyglądać się praktyce *historically informed performance*, wyrastając w świadomości, że jest to już od dawna uznana i w zasadzie jedyna możliwa droga interpretacji muzyki sprzed okresu klasycyzmu.

Oczywiście „droga” – jak zwykle w wypadku sztuki – posiadająca nieskończenie wiele pasów i kierunków ruchu, zatoczek, odnóg: jednym słowem nie ograniczająca wykonawców, lecz mnożąca przed nimi nowe zadania, a przede wszystkim nowe możliwości.

25.07 Ensemble Cantate.Fr

Stefan Plewniak – skrzypec, Natalia Kawałek – sopran, Marta Vitale – wiolonczela, Marco Vitale – klawesyn

Girolamo FRESCOBALDI Toccata per spinettino e violino
Georg Friedrich HANDEL kantata „Un'alma innamorata”
Jean-Marie LECLAIR XII Sonate pour violon et b.c de IIIème livre
adagio – allegro ma non troppo – largo – ciaccona
Michel Pignolet de MONTECLAIR kantata „Le Dépôt gènèreux”

Specjalizujący się we francuskiej muzyce kantatowej zespół Cantate.fr tworzą: Stefan Plewniak, Natalia Kawałek, Marco Vitale, Marta Semkiw. Kierownik grupy, skrzypek Stefan Plewniak, jest absolwentem Akademii Muzycznej w Krakowie, Conservatoire Maastricht oraz Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Współpracuje z takimi zespołami, jak Les Arts Florissants Williama Christie oraz Le Concert des Nations Jordi Savalla, brał udział w realizacji „Semele” Händla w wiedeńskim Teater an der Wien ze światowej sławy śpiewaczką Ceciliją Bartoli.

Sopranistka Natalia Kawałek jest studentką V roku Uniwersytetu Chopina w Warszawie, w klasie śpiewu u prof. Izabelli Kłosińskiej. Studiowała również śpiew barokowy w ramach stypendium w Conservatorio di Santa Cecilia w Rzymie, w klasie prof. Sary Mingardo. Posiada szeroki repertuar, obejmujący muzykę od renesansowej do współczesnej i eksperymentalnej. Zadebiutowała w Warszawskiej Operze Kameralnej rolą Doriny w „L'amante di tutte” Galupiego.

Marco Vitale studiował fortepian, organy, klawesyn i kompozycję w Konserwatorium „Vincenzo Bellini” w Palermo, gdzie w 2001 r. otrzymał dyplom z fortepianu, a w 2002 r. dyplom z wyróżnieniem „Cum Laude” z organów. Brał udział w wielu międzynarodowych kursach mistrzowskich. Od 2002 studiował w Królewskim Konserwatorium w Hadze: organy w klasie Josa van der Kooy oraz klawesyn w klasie Tona Koopmana. Koncertował jako solista lub realizując basso continuo w najbardziej prestiżowych salach koncertowych i festiwalach muzycznych w Europie i na Bliskim Wschodzie. Występował w audycjach radiowych i telewizyjnych. Jest współzałożycielem i kierownikiem muzycznym orkiestry barokowej Contrasto Armonico. Prowadzi też kursy mistrzowskie muzyki barokowej we Francji, Niemczech, Czechach i Syrii. Jest kierownikiem artystycznym Damascus Baroque Soloists (Syria) i jest regularnie zapraszany do występów z „Le Concert des Nations” u boku Jordiego Savalla.

Marta Semkiw studiowała wiolonczelę na Akademii Muzycznej w Łodzi, otrzymując dyplom w 2002 r. Brała udział w „Academy of Ancient Music Oberlausitz w Goerlitz pod okiem Christine Kyprianidesa. W 2006 r. ukończyła studia gry na wiolonczeli barokowej w Konserwatorium w Hadze, w klasie Jaapa ter Linden. Rozpoczęła karierę od współpracy z artystami formatu Simona Standage'a, Tona Koopmana, Charles'a Toeta czy Jaapa ter Linden. Jest współzałożycielką zespołu Contrasto Armonico, z którym nagrywa serię kantat Händla dla holenderskiej wytwórni Brilliant Classics.

26.07 Laboratoire de la Musique

Karolina Jesionek – flet traverso, Marcin Tarnawski – skrzypce, Ewa Witczak – wiolonczela, Dorota Zimna – klawesyn

Georg Friedrich HÄNDEL Concerto a Quattro d-moll

adagio – allegro – largo – allegro

Johann Paul von WESTHOFF Sonata nr 2 a-moll (z Sonate a Violino solo con basso continuo)

largo – presto – imitazione del liuto. presto – aria. grave – finale

Johann Joachim QUANTZ Sonata e-moll

adagio – allegro – grazioso – allegro

Georg Philipp TELEMANN Quartett e-moll (Tafelmusik III/2)

adagio – allegro – dolce – allegro

WESTHOFF Sonata nr 3 d-moll (z Sonate a Violino solo con basso continuo)

grave – andante – grave – andante – largo – imitazione delle campane. adagio – allegro

TELEMANN Trietto Primo G-dur (Trietti methodichi)

allegro – grave – presto

Zespół Laboratoire de la Musique tworzą studenci i absolwenci Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Współpraca poszczególnych członków zespołu zaowocowała ideą stworzenia grupy wspólnie rozwijającej pasję jaką jest muzyka dawna.

Muzycy uczestniczyli w kursach wykonawstwa muzyki dawnej, pracując pod kierunkiem tak wybitnych pedagogów jak: Urszula Bartkiewicz, Michael Schmidt-Casdorff, Christine Schornsheim, Markus Möllenbeck, Pauline Nobes, Marten Root, Anton Birula, Nicolas Parle, Johann Plietzsch, Jadwiga Rappe, Jacqueline Ross, Marek Rzepka, Simon Standage.

Do największych osiągnięć zespołu zaliczyć można m.in. zdobycie II nagrody oraz Nagrody Publiczności na XI Międzynarodowym Konkursie im. Biagio Mariniego dla zespołów muzyki dawnej, który odbył się w 2010 r. w Neuburgu (Niemcy), cykl koncertów Alte Musique - Junge Energie (Niemcy), cykl koncertów w ramach projektu Ochrona Dziedzictwa Kulturowego Województwa Kujawsko-

Pomorskiego. Niestandardowy skład zespołu warunkuje zróżnicowanie programowe oraz skłania do prezentowania muzyki rzadko wykonywanej. Repertuar zespołu obejmuje barokowe dzieła instrumentalne oraz wokalnie-instrumentalne o charakterze świeckim i religijnym.

Pełen skład zespołu to: Lucyna Białas – sopran, Szymon Szetela – tenor, Karolina Jesionek - flet traverso, Łukasz Rafiński - trąbka barokowa, Marcin Tarnawski – skrzypce barokowe, Ewa Witczak – wiolonczela barokowa, Dorota Zimna – klawesyn.

Podczas Festiwalu Bachowskiego w Świdnicy prezentowana będzie muzyka instrumentalna, w składzie czteroosobowym.

27.07 Concerto da camera

Agnieszka Papierska Agnieszka Osiecka – skrzypce, Marek Szymański – wiolonczela, Maciej Wierchołowski – klawesyn

Andrea FALCONIERI Passacaglia, Orazio Gentileschi

Alessandro STRADELLA Sinfonia per violino e violoncello d-moll

Kaspar FÖRSTER Sonata La Sidon

Stanisław Sylwester SZARZYŃSKI Sonata in D-dur

Arcangelo CORELLI Sonata X a due violini e basso continuo, Op. IV

Bernardo STORACE Ciaconna

Tarquinio MERULA Ciaconna

Concerto Da Camera to działający od 2004 r. zespół, tworzony przez młodych ludzi zafascynowanych ideą stylowego wykonawstwa muzyki dawnej. Rozwijają oni swoje muzyczne pasje studiując w renomowanych europejskich uczelniach (Królewskie Konserwatorium w Hadze i w Brukseli) i doskonaląc swoje umiejętności pod opieką światowej sławy autorytetów w dziedzinie muzyki dawnej (Sigiswald Kuijken, Enrico Gatti, Kati Debretzeni, Lucia Swarts, Jacques Ogg, Ton Koopman, Peter Kooij, Michael Chance).

Zespół rozpoczął działalność od współpracy z Parafią Ewangelicko-Augsburską w Olsztynie oraz koncertów w ramach Olsztyńskiego Lata Artystycznego. Występuje w ramach festiwali muzyki dawnej w Polsce i za granicą, m.in. na Muzyce Młodych u Franciszkanów (Przemyśl-Sanok 2005/2006), L'Académie Internationale de Danses et de Musiques Anciennes (Praga 2007), Dniach Bachowskich (Kaków 2007), Forum Muzyki Dawnej (Warszawa 2007), Camerata Augustoviana (2008). Realizacja spektaklu baletowego Niebezpieczne związki w 2008 r. była okazją do twórczej współpracy z jednym z najlepszych w Polsce baletów dworskich Cracovia Danza. Obecnie Concerto Da Camera przygotowuje się do wzięcia udziału w przyszłorocznej edycji Oude Muziek Festival w Utrechcie. Concerto Da Camera występował wielokrotnie w pałacach i zamkach dawnych Prus Wschodnich, przyczyniając się do popularyzacji zabytków Warmii i Mazur.

28.07 Trio Procope

Anaïs Magnan, Jeanne Truong – flety proste, Ronan Khalil – klawesyn, Anton Baba – wiolonczela

Henry PURCELL Two in One Upon a Ground c-moll

Rigaudon g-moll

Georg Friedrich HÄNDEL I Sonata g-moll

andante – allegro – largo – allegro

Johann Sebastian BACH

Trionsonata B-dur

adagio – allegro ma non presto – adagio e piano – presto

John BLOW i Georg Friedrich HÄNDEL Suite nr 2 d-moll

andante – allegro ma non troppo – largo – allegro

Trio Procope zawiązało się w 2007 r., z inicjatywy Jeanne Truong, Anaïs Magnan (flety proste), Ronana Khalil (klawesyn) i Antona Baby (wiolonczela i viola da gamba). Ronan jest studentem **Conservatoire Supérieur de Paris**, a **Anaïs, Jeanne i Anton studiują w Koninklijk Conservatorium** w Hadze. Ich mistrzami są m.in. Sebastien Marq, Daniel Bruggen i Dorothea Winter (flety), Fabio Bonizzoni, Olivier Baumont i Ton Koopman (klawesyn) oraz Jaap ter Linden (wiolonczela) i Mienke van der Velden (gamba). Uczestniczyli w kursach mistrzowskich u Menno van Delft, Marion Verbruggen i Sebastiena Marqa.

Zespół, opracowujący własne transkrypcje, wykonuje przeważnie repertuar XVII i XVIII wieku na kopiach dawnych instrumentów. Występuje regularnie w Holandii i we Francji – w 2008 r. brał udział w „Koncertach Czerwonego Krzyża” w Lyonie, w 2009 w koncertach stowarzyszenia „Jeune talents” w Paryżu. Trio Procope występowało podczas Utrecht Early Music Festival (2009) oraz Reincken Early music Festival (2010).

29.07 Ensemble Barocum

Stefanie True – sopran, Patrycja Domagalska – klawesyn, Mateusz Kowalski – viola da gamba

Louis de Caix D'HERVELOIS z Troisième Oeuvre
prelude – fantaisie – gracieusment – rondeau

François COUPERIN 1. Leçon de ténèbre

Louis de Caix D'HERVELOIS Troisième Oeuvre
prelude – fantaisie – gracieusment – rondeau

Elisabeth de la GUERRE kantata „Joseph”

Louis COUPERIN Tombeau

Jean-Joseph Cassanéa de MONDONVILLE Pièces de clavecin avec voix ou violon op. 5

- Quare tristis es anima mea? Grave (Psalm 41, 6)

- Spera in Deo. Allegro (Psalm 41, 7)

Zespół muzyki dawnej założony przez troje młodych muzyków, którzy spotkali się w Królewskim Konserwatorium w Hadze (Holandia): Stefanie True – sopran, Mateusza Kowalskiego – viola da gamba oraz Patrycję Domagalską – klawesyn. Kształcili się u największych autorytetów w zakresie śpiewu barokowego i gry na instrumentach z epoki, m.in. u Michaela Chance'a, Jilla Feldmana, Phillipe'a Pierlot, Fabio Bonizzoniego oraz Patricka Ayrtona. Każdy z członków zespołu współpracuje z renomowanymi zespołami i orkiestrami muzyki dawnej, m.in. La Risonanza, European Union Baroque Orchestra, Nederlands Historisch Dans en Theaterensemble, Residentie Bach Ensembles, Vox Luminis, Dionysus Consort, Cracovia Danza, występując u boku takich dyrygentów, jak Fabio Bonizzoni, Ton Koopman czy Richard Egarr.

Repertuar zespołu obejmuje muzykę epoki baroku z szczególnym uwzględnieniem francuskiej muzyki na sopran solo, zarówno sakralnej jak i świeckiej (kantaty Brossarda, Campra, „Leçons de Tenebres” Couperina, motety Berniera), a także angielskie pieśni Purcella oraz utwory instrumentalne na gambę z towarzyszeniem b.c. (Marais, Schenck, Caix d'Hervelois) i solową literaturę klawesynową. Zależnie od potrzeb programu skład zespołu poszerzany jest nawet do rozmiarów małej orkiestry. Z takim większym składem Ensemble Barocum wykonywał m.in. arie Händla i Mozarta, Stabat Mater Pergolesi'ego, koncert klawesynowy Mozarta, „Pièces de clavecin” Rameau.

Zespół zadebiutował w serii koncertów „fringe” na Festiwalu Muzyki Dawnej w Utrechcie w 2007 roku oraz został zaproszony na fringe Musica Antigua Barcelona (2008). Występuje regularnie w Holandii i Polsce na festiwalach m.in.: Ars Musica, Europa Consociata, Incanto Middelburg. Organizuje również koncerty, promujące muzykę dawną na terenie Podkarpacia i Małopolski (Kraków, Krosno, Iwonicz-Zdrój, Lesko).