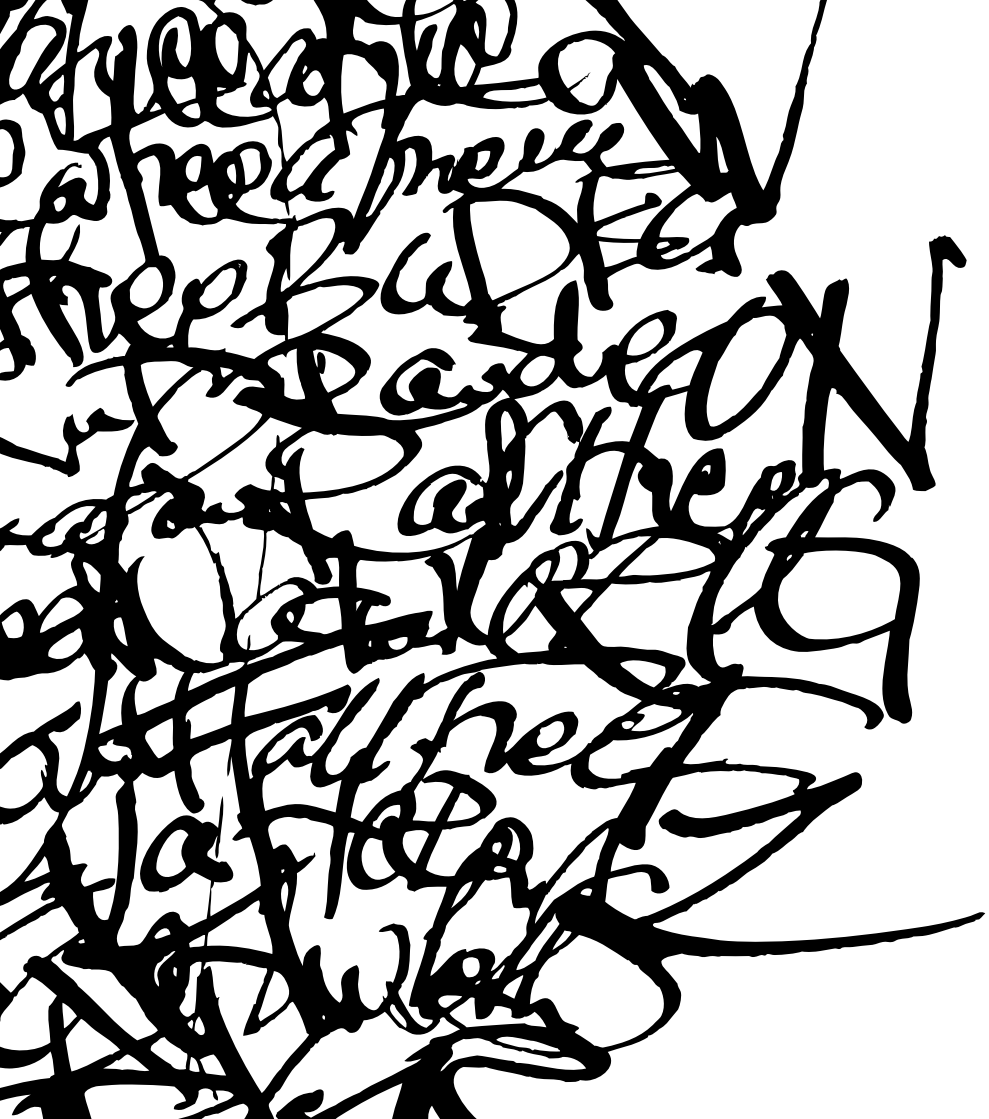
ŚWIATŁOCIEŃ

XI



XI

ŚWIATŁOCIEŃ

Słowo tak potrzebne w ucieczce
od dosłowności, najczęściej używane
w odniesieniu do malarstwa, ale także
przetworzone przez naszą wrażliwość
i obecne w naszej codzienności.
Światłocień, kontrast, różnica,
zmiana, przetworzenie, ruch, zapach.
Wymyślajmy słowa, które opisują
nas, wymyślajmy słowa, które
opisują koniec lipca w Świdnicy.

www.bach.pl

XI Festiwal Bachowski

24 VII - 1 VIII 2010 | ŚWIDNICA

DYREKTOR ARTYSTYCZNY JAN TOMASZ ADAMUS

Muzyka łagodzi obyczaje, a Bach uosabia i wywołuje najlepsze z nich. Na świdnickim Festiwalu Bachowskim można tych najlepszych obyczajów doświadczyć. Słuchanie muzyki wraz z innymi miłośnikami barokowych dźwięków w wyjątkowych wnętrzach Kościoła Pokoju czy kościoła św. Katarzyny w Makowicach to bezsprzecznie dobry obyczaj. Podczas tegorocznej edycji festiwalu melomani tradycyjnie będą mogli wysłuchać wielu utworów samego mistrza Jana Sebastiana Bacha. Obok niego w repertuarze znajdzie się opera Georga Friedricha Händla, utwory Monteverdiego, Frescobaldiego, Bibera, Purcella i wielu, wielu innych.

Zapraszam na tę muzyczną ucztę do Świdnicy
i życzę niezapomnianych wrażeń.

WOJCIECH MURDZEK PREZYDENT ŚWIDNICY

sobota 24 VII
17.00 ŚWIDNICA Kościół Pokoju
inauguracja festiwalu
inauguration of the festiwal
uroczysta próba kantaty z omówieniem dla publiczności

19.30 ŚWIDNICA Kościół Pokoju
światłocień. śladami caravaggia
clairobscur. dans le sillage du caravage.
LES SACQUEBOUTIERS DE TOULOUSE Jean-Pierre Canihac

niedziela 25 VII
10.00 ŚWIDNICA Kościół Pokoju
nabożeństwo kantatowe
sacred service with cantata
bach missa f-dur & kantata 79
FESTIVAL ENSEMBLE Marcin Szelest

19.30 MAKOWICE kościół św. Katarzyny
recital. angielska i francuska muzyka na teorban
english and french music for theorbo
Ophira Zakai teorban

poniedziałek 26 VII
19.30 ŚWIDNICA kościół św. Krzyża
sonata w XVII wieku
sonata in the 17th century
Alberto Stevanin Elisa Imbalzano skrzypce
Marco Testori wiolonczela Nicola Barbieri violone
Craig Marchitelli teorban/chitarra Matteo Riboldi klawesyn

wtorek 27 VII
19.30 ŚWIDNICA kościół św. Krzyża
recital bachowski. bach-recital
Marcin Świątkiewicz klawesyn

środa 28 VII
19.30 ŚWIDNICA katedra
antico–moderno: frescobaldi – monteverdi
HARMONIA SACRA Marcin Szelest

czwartek 29 VII
19.30 ŚWIDNICA Kościół Pokoju
bach i händel - muzyka orkiestrowa
bach i händel - orchestral music
Akademie für Alte Musik Berlin

piątek 30 VII
19.30 ŚWIDNICA Kościół Pokoju
złoty wiek oboju i fagotu.
the golden age of oboe and bassoon
ENSEMBLE ZEFIRO Alfredo Bernardini

sobota 31 VII
18.00 ŚWIDNICA Kościół Pokoju
händel – opera: amadigi di gaula
Steve Wächter Marzena Lubaszka
Katarzyna Oleś-Blacha Ewa Krzak
CAPPELLA CRACOVIENSIS Jan Tomasz Adamus

niedziela 1 VIII
10.00 ŚWIDNICA Kościół Pokoju
nabożeństwo kantatowe sacred service with cantata
bach magnificat & kantata 195
FESTIVAL ENSEMBLE Andrew Parrott

18.00 ŚWIDNICA Kościół Pokoju
händel – opera: amadigi di gaula
Steve Wächter Marzena Lubaszka
Katarzyna Oleś-Blacha Ewa Krzak
CAPPELLA CRACOVIENSIS Jan Tomasz Adamus

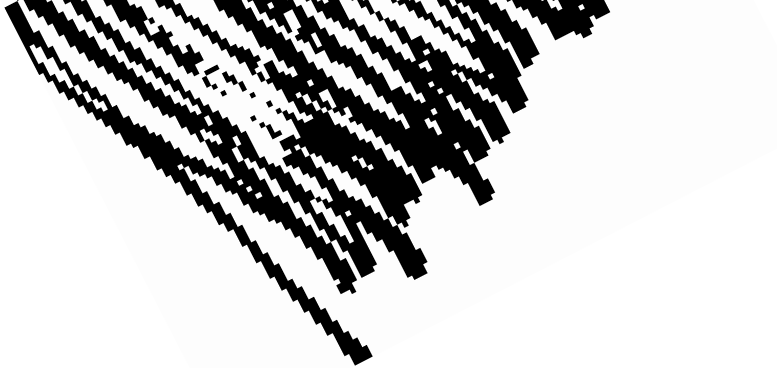
XI

STAN NATURALNY

XI

Okres XVII-XVIII wieku to czas muzyki. Po zejściu ze sceny – czy raczej sprzed ołtarza – skomplikowanej polifonii późnego renesansu, od początku baroku wybucha nowy styl: nowy pod względem formalnym, technicznym, estetycznym. Źródłem jest dla niego próba rekonstrukcji muzyki antycznej – monodia akompaniowana, z której wyrasta podstawowa dla baroku metoda prowadzenie głosów melodycznych, często wirtuozowskich, na podstawie *basso continuo*. To jednocześnie epoka nowego rodzaju zapotrzebowania na muzykę, która służyć będzie już nie tylko nabożeństwom (muzyka sakralna) i – z drugiej strony – czystej rozrywce (muzyka taneczna), ale będzie też uświetniać uroczystości świeckie, jak triumfalne parady albo urodziny czy wesela możnowładców. W tym ostatnim kręgu narodzi się nowy gatunek – opera – która następnie wpływać będzie na kształtowanie pozostałych rodzajów muzyki, wprowadzając do kościołów a niekiedy nawet do luterańskich zborów nowe techniki śpiewu i gry, nowe estetyczne postulaty, wyrażające wrażliwość nowoczesnego, barokowego człowieka. Liturgia nie tylko nabierze niespotykanego dotąd blasku; będzie też potrafiła w niezwykły sposób angażować wiernych emocjonalnie. Muzyka płynąca z Włoch, choć wspierająca wpierw kontrreformację (jak umiejętnie potrafili korzystać z tego środka jezuici!), znalazła więc sobie miejsce i po drugiej stronie bariery religijnej. Każdy ze światów, mimo wierności właściwym dla siebie formom (nie zapomniano przecież ani w katolicyzmie o chorale gregoriańskim, ani w protestantyzmie o chorałach luterańskich), jednocześnie nauczył się korzystać ze stylistycznego skarbca „nowej muzyki" (*Nuove musiche* – jak zatytułował swój zbiór Caccini już w 1602 r.), szybko go wzbogacając. To właśnie na terenie muzyki najprędzej może przywrócona została jedność zachodniej oikumene.

Nie byłoby tej jedności, gdyby nie rozwijający się analogicznie po obu stronach Alp system patronatu. Sam pomysł nowej muzyki urodził się w grupie humanistów zgromadzonych we florenckiej Cameracie Bardiego, jednak rozkwit wyniknął bezpośrednio z międzynarodowego zapotrzebowania. Wprawdzie samo miejsce narodzin było pomocne: świat wnikliwie przyglądał się osiągnięciom florenckich Medyceuszy, wówczas już książąt Toskanii, których córki zasiadały na tronie Francji... Muzyka sprawdziła się jako atrakcja



w nowym rodzaju uroczystości dworskich, które mogły być podziwiane przez gości Medyceuszy – czy we Florencji, czy w Rzymie, gdzie synowie rodu trzykrotnie zasiadali na tronie Piotrowym. Do Włoch, na studia lub na Watykan, wciąż jeszcze podróżowała większa część Europy. To we Florencji właśnie np. królewicz Władysław Waza miał okazję poznać świeżo powstałą *dramma per musica*: jedna opera, podziwianej Franceski Caccini, została wystawiona na jego cześć, druga – samego Kapspergera w Rzymie – wręcz została mu poświęcona (*La vittoria del principe Vladislao in Valacchia* – królewicz był fetowany jako zwycięzca Turków pod Chocimiem). Za przykładem królewskim podążali książęta i hrabiowie – w Rzeczypospolitej np. Lubomirscy, w Niemczech rzesza książąt Rzeszy. Ci mecenasi, fundatorzy, tworzą międzynarodową wspólnotę gustów, wspólnotę zapotrzebowania, które pozwala wszelkim artystom włoskim lub we włoskim stylu tworzącym wszędzie w Europie czuć się niemal jak u siebie w domu: od Marca Scacchiego i Tarquinio Meruli (by wymienić same znakomitości) na warszawskim dworze Wazów poczynając, kończąc na protestanckim Niemcu Händlu, tworzącym w Londynie włoskie opery, dla włoskich śpiewaków i angielskiej arystokracji – oraz na innym słynnym Niemcu, Johannie Adolphie Hasse, który swoje opery pisał we Włoszech. Muzyka jest eksportowana z Włoch jednak nie tylko w osobach muzyków, ale i w kufrach podróżnych – kupowane w Wenecji partytury, znajdujące się wśród bagaży powracających do domu z nauk paniczów, tworzą w tej chwili przebogate zbiory północnych bibliotek. Nie szukając daleko – jedną z najciekawszych, pełną niespotykanych gdzie indziej włoskich utworów, jest kolekcja muzykaliów Biblioteki Uniwersytetu Wrocławskiego. Dopiero romantyzm zmieni tę trwającą pełne 200 lat konstelację.

Te dwa wieki wywarły trwały wpływ na obraz muzyki europejskiej – i taki mozaikowy, ale koherentny obraz jest przedmiotem tegorocznego Festiwalu Bachowskiego: formy włoskie w opozycji stylów *antico* i *moderno*, w dialogu z retoryczną muzyką niemieckich ewangelików, w rozprzestrzenieniu *sonaty da camera* i *sonaty da chiesa* od ukraińskich stepów po Szkocję. Mimo różnic a nawet krwawych zatargów – kulturowa wspólnota Europy. Jej stan naturalny.

INAUGURACJA FESTIWALU
INAUGURATION OF THE FESTIWAL
Uroczysta próba z omówieniem dla publiczności

XI

so 24 VII
świdnica 17.00
kościół pokoju

Missa F-dur, BWV 233
Chór *Kyrie*
Chór *Gloria*
Aria *Domine Deus* (bas)
Aria *Qui tollis* (sopran)
Aria *Quoniam* (alt)
Chór *Cum Sancto Spiritu*

Kantata na Święto Reformacji
Gott der Herr ist Sonn und Schild, BWV 79
Chór *Gott der Herr ist Sonn und Schild*
Aria *Gott ist unsre Sonn und Schild* (alt)
Chorał *Nun danket alle Gott*
Recytatyw*Gottlob, wir wissen den rechten Weg zur Seligkeit* (bas)
Aria *Gott, ach Gott, verlaß die Deinen nimmermehr* (sopran, bas)
Chorał *Erhalt uns in der Wahrheit*

omówienie □ str. 14

Marzena Michałowska – sopran
Piotr Olech – alt
Piotr Szewczyk – tenor
Andrzej Zawisza – bas

orkiestra festiwalowa
Marek Niewiedział, Aleksandra Mutwicka – oboje
Kamila Marcinkowska-Prasad – fagot
Krzysztof Stencel, Dominika Stencel – rogi
Ryszard Haba – kotły
Teresa Piech, Katarzyna Helwing, Joanna Huszcza, Martyna Pastuszka – skrzypce
Piotr Chrupek – altówka
Agnieszka Oszańca – wiolonczela
Daniel Zorzano – violone
Marcin Szelest – organy, kierownictwo artystyczne

CLAIR-OBSCUR, DANS LE SILLAGE DU CARAVAGE
ŚWIATŁOCIEŃ. ŚLADAMI CARAVAGGIA

Musiques italiennes sacrées et profanes au XVIIe siècle
Sakralna i świecka muzyka włoska XVII wieku

Girolamo Frescobaldi	Canzona *La Bianchina* ze zbioru Canzoni da sonare, Rzym, 1628
Claudio Monteverdi	*Laudate Dominum* z *Selva morale*, Wenecja, 1641
Ignatio Donati	*O Gloriosa Domina*, z *Concerti ecclesiastici*, Wenecja, 1624
Giovanni Paolo Cima	Sonata G-dur, Sonata A-dur, Mediolan, 1610
Michelangelo Rossi	Septima toccata, 1657 (organy)
Tarquinio Merula	*Su la cetra amorosa* z *Canzoni e Sonate*, Wenecja, 1637
Giovanni Battista Fontana	Sonata nr 11 z Sonate a 1,2,e 3 voce, Wenecja, 1641
Claudio Monteverdi	*La lettera amorosa* z *VII Księgi madrygałów*, Wenecja, 1641
Dario Castello	Canzon prima z *Sonate Concertate*, Wenecja, 1644
Claudio Monteverdi	*Zefiro torna* z *IX Księgi madrygałów*, Wenecja, 1632
Heinrich Ignaz Franz Biber	Sonata I ze zbioru *Sonat Różańcowych (Rosenkranz-Sonaten)*, Salzburg, 1684
Claudio Monteverdi	*Confitebor* z *Selva morale*, Wenecja, 1641

Adriana Fernandez – sopran
Hélène Médous – skrzypce
Jean-Pierre Canihac – cornet à bouquin
Daniel Lassalle – sacqueboute (puzon)
Yasuko Uyama-Bouvard – klawesyn, organy

XI

so 24 VII
świdnica 19.30
kościół pokoju

XI

so 24 VII
świdnica 19.30
kościół pokoju

Caravaggio – czyli Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) – przeciwstawił akademizmowi bezpośredni naturalizm, w swojej epoce rewolucyjny, rozgrywany gwałtownymi kontrastami cienia i światła, na postaciach najczęściej pochodzących z ludu. Jawi się nam jako jeden z najważniejszych włoskich malarzy, dających możliwość zilustrowania muzyki największych kompozytorów początku XVII wieku.

„... to dla tych, którzy na kornecie doskonale grają, jego głos łagodnie kształtując tak jak to tylko możliwe, aby uzyskać kadencję zarazem słodszą i przyjemniejszą, która naśladuje głos (ludzki) i najznakomitszą metodę pięknego śpiewu..."
Marin Mersenne, Paris 1636

„Ze wszystkich instrumentów dętych kornet najlepiej nadaje się do naśladowania głosu ludzkiego"
Girolamo dalla Casa, Wenecja 1638

„Kornet i sacqueboute (puzon) są instrumentami, które więcej niż inne mają wspólnego z głosem człowieka (...) aby wykształcić dobrego muzyka grającego na instrumencie dętym, trzeba, by imitował ludzki głos najbardziej, jak to możliwe"
Giovanni Bassano, Wenecja 1591

„Muszę uprzedzić, że dzieło to nadaje się dla takich instrumentów, jak kornet, flet, puzon (sacqueboute), na których trzeba tak grać, jak śpiewa dobry śpiewak..."
Antonio Brunelli, Wenecja 1584

Powyższe cytaty wskazują, że najwięksi kompozytorzy włoscy XVII wieku uważali kornet i sacqueboute (puzon) za instrumenty najlepiej dostosowane do naśladowania głosu ludzkiego. Przede wszystkim z powodu barwy i tessitury (kornet odpowiada więc sopranowi, a sacqueboute tenorowi), następnie z powodu sposobu wydobycia dźwięku – w obu wypadkach za pomocą współdziałania języka i oddechu, dzięki którym instrumentalista może artykułować dźwięki, tworząc wrażenie słów. W epoce, w której Claudio Monteverdi wynajduje „recitar cantando" (zakładające nadrzędne znaczenie tekstu wobec muzyki), waga gry instrumentalnej naśladującej mowę była zasadnicza. Nad techniką tą pracowali wszyscy kompozytorzy.

Do programu wybraliśmy dzieła, które wydają nam się najbardziej reprezentacyjne dla tej szkoły, a które zarazem nie marginalizują wirtuozowskiego aspektu kompozycji instrumentalnych (Sonata Giovanniego Battisty Fontany czy Daria Castello). Aby podkreślić dialog z głosem solisty w „Laudate Dominum" Claudia Monteverdiego, użyliśmy natomiast puzonu (sacqueboute) w basso continuo. Podobnie zastosowaliśmy kornet jako drugi głos w „Zephiro torna".
Specyficzną akustykę kościołów weneckich wykorzystywała ulubiona przez wielu kompozytorów technika „echa" – jak w przypadku „O gloriosa Domina" Ignazia Donatiego, muzyka związanego z Pałacem Dożów w 1618 r.
W XVII w. ornamentacja zajmowała w muzyce eksponowane miejsce – podobnie jak w malarstwie lub architekturze. Swoją pełnię uzyskiwała w formie improwizacji prowadzonej (diminucji). Jednym z najznakomitszych przykładów tej praktyki jest błyskotliwa *Ciaccona* Tarquinia Meruli.

Jean-Pierre Canihac

Kościół Pokoju i Caravaggio. Zaskakujące połączenie – arcydzieło architektury protestanckiej i twórca malarstwa, którego styl stał się orężem kontrreformacji. Drewniana budowla, skonstruowana za pomocą najuboższych środków, i malarstwo, które zamieniło przepych manieryzmu na pojedyncze detale ukazane na tle ciemności, uderzające realizmem. To już nie światło i cień – to jakby z dwóch różnych punktów oglądana ta sama strona medalu, przedstawiającego barokową pobożność.

Ślady Caravaggia – w wypadku tego malarza wydaje się, że można by traktować je dosłownie, jak ślady pędzla na płótnie, fakturalnie kształtujące malaturę. Ciemność jest tu opozycją dla światła, którego snopy tworzą obraz, wyławiając z mroku szczegóły: wcale niekoniecznie twarze, gdyż bardziej uderzające okazują się dłonie, stopy, kosz z owocami. Gest i jego dynamika. Wyciągnięta dłoń Chrystusa wskazującego liczącego pieniądze Mateusza, rozwarte ramiona wstrząśniętego ucznia, który rozpoznał Jezusa podczas wieczerzy w Emaus, niemo krzyczące dłonie, wirujące wokół składanego do grobu ciała Zbawiciela.

Poświęcony malarzowi akapit tekstu Jean-Pierre'a Canihaca pozwala zrozumieć tytuł koncertu, choć można z nim polemizować. Caravaggio, którego 400. rocznicę śmierci świat obchodzi w tym roku, niewątpliwie był rewolucjonistą – nie tylko w malarstwie, ale i w samym sposobie patrzenia na świat – być może jednak jego reakcja na akademizm nie była tak jednoznaczna, jak się zwykło uważać; na pewno też zwrot „ku naturze", czy wręcz „ku naturalizmowi" jest po części anachroniczną projekcją naszych własnych doświadczeń. Był jednak Caravaggio najważniejszym malarzem swojej epoki, którego bezpośredni wpływ sięgnął głęboko i daleko, przemieniając sztukę. Co ciekawe, zdobycze Caravaggia, cała jego nowatorska estetyka, doskonale współgrały z rozkwitającą kontrreformacją – o ile więc nie dziwi kształtowanie według jego kategorii sztuki katolickiej (Zurbaran i rzesze innych), o tyle tenebryzm może zaskakiwać u artystów północnych, jak najbardziej protestanckich – choćby we Flandrii i Niderlandach. Światło i cień, właściwie ciemność, z której wyłaniają się malowane w świetle detale obrazów Caravaggia, określają jednak nową metafizykę baroku, rozumianą na całym kontynencie.

Caravaggio był też malarzem wyjątkowo związanym z muzyką – choć tylko w pierwszym okresie samodzielnej twórczości. Przypadł on na rozkwit oratoriów w Rzymie – w tym samym środowisku kardynałów-mecenasów, którzy byli opiekunami niespokojnego malarza. Dla kardynała del Monte powstał też szereg obrazów przedstawiających muzykujących paziów (co niekoniecznie miało wówczas tak jednoznaczne skojarzenia erotyczne, jak dzisiaj; obrazy te można tłumaczyć symbolicznie), stawiających Caravaggia w czołówce malarzy podejmujących wątki muzyczne. Muzyka dla Caravaggia to dzieła późnych manierystów i ewentualnie rzymskich kompozytorów w stylu Carissimiego i Landiego, muzyka chromatycznej palety odcieni, które wypełniają jeszcze jego wczesne, dworskie obrazy. Utwory prezentowane na dzisiejszym koncercie pochodzą z Wenecji, być może lepiej pasowałby więc do nich Tycjan lub Tintoretto. Przywołanie malarstwa surowej rzymskiej kontrreformacji w kontekście pełnej splendoru muzyki weneckiej i barokowej architektury Kościoła Pokoju, będącej genialnym przezwyciężeniem narzuconych ograniczeń materii – w tym

XI

so 24 VII
świdnica 19.30
kościół pokoju

wypadku wszystkie elementy koncertu zamiast kontrastować, uzupełniają się, tworząc jedyną w swoim rodzaju mozaikę wyrażonej przez sztukę XVII-wiecznej duchowości.

Adriana Fernandez – sopran. Absolwentka Akademii Muzycznej w rodzinnym Buenos Aires oraz Akademii Muzycznej w Genewie, którą ukończyła z najwyższą nagrodą. Występuje przeważnie w repertuarze oratoryjnym i operowym na estradach i scenach Europy (Palau de la Música i Auditorium w Barcelonie, Wiener Konzerthaus, Victoria Hall w Genewie) oraz Argentyny (Teatro Colón), pod dyrekcją takich dyrygentów, jak Kurt Masur, Peter Maag, Armin Jordan, Michel Corboz. Obecnie regularnie współpracuje z zespołami Le Concert des Nations i Capella Reial de Catalunya Jordiego Savalla, Ensemble 415 Chiary Banchini i The Rare Fruits Council Manfredo Kraemera. Nagrywała płyty dla wytwórni Alia-Vox, Pavane Records, Zig-zag territoires, Symphonia.

Les Sacqueboutiers de Toulouse – międzynarodowy zespół specjalistów w grze na historycznych instrumentach dętych blaszanych. Trzonem Sacqueboutiers pozostają kornety i puzony, do których zależnie od potrzeb dołączane są inne instrumenty i głosy. Zespół, występujący od przeszło trzech dekad na najważniejszych festiwalach europejskich, brał też udział w szeregu znakomitych nagrań, przyczyniając się do odrodzenia muzyki XVII wieku.

XI

so 24 VII
świdnica 19.30
kościół pokoju

NABOŻEŃSTWO KANTATOWE
SACRED SERVICE WITH CANTATA

XI

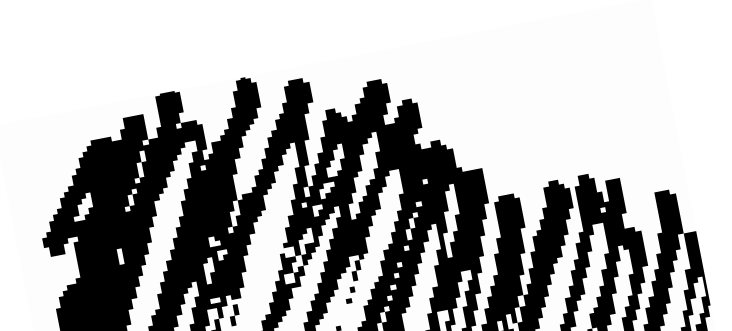
nd 25 VII
świdnica 10.00
kościół pokoju

Dzwony na rozpoczęcie nabożeństwa
Christian Erbach - Canzona (organy: Marcin Armański)
Powitanie - słowo wstępne

Pieśń zboru nr 299
Introit nr 63
Gloria Patri
Johann Sebastian Bach – Msza F-dur BWV 233:
- Kyrie eleison
- Gloria in excelsis Deo
Czytania biblijne
Credo-Wyznanie wiary
Pieśń zboru nr 687
Kazanie
Johann Sebastian Bach – Kantata 79
Spowiedź
Liturgia komunijna
Agnus Dei
Juan Cabanilles – Tiento Pange lingua (organy)
Liturgia końcowa
Błogosławieństwo
Pieśń zboru nr 593
Dietrich Buxtehude – Canzona C (organy)

Missa F-dur, BWV 233
Chór *Kyrie*
Chór *Gloria*
Aria *Domine Deus* (bas)
Aria *Qui tollis* (sopran)
Aria *Quoniam* (alt)
Chór *Cum Sancto Spiritu*

Kantata na Święto Reformacji
Gott der Herr ist Sonn und Schild, BWV 79
Chór *Gott der Herr ist Sonn und Schild*
Aria *Gott ist unsre Sonn und Schild* (alt)
Chorał *Nun danket alle Gott*
Recytatyw *Gottlob, wir wissen den rechten Weg zur Seligkeit* (bas)
Aria *Gott, ach Gott, verlaß die Deinen nimmermehr* (sopran, bas)
Chorał *Erhalt uns in der Wahrheit*



Marzena Michałowska – sopran
Piotr Olech – alt
Piotr Szewczyk – tenor
Andrzej Zawisza – bas

orkiestra festiwalowa
Marek Niewiedział, Aleksandra Mutwicka – oboje
Kamila Marcinkowska-Prasad – fagot
Krzysztof Stencel, Dominika Stencel – rogi
Ryszard Haba – kotły
Teresa Piech, Katarzyna Helwing, Joanna Huszcza, Martyna Pastuszka – skrzypce
Piotr Chrupek – altówka
Agnieszka Oszańca – wiolonczela
Daniel Zorzano – violone
Marcin Szelest – organy, kierownictwo artystyczne

Marcin Armański – organy (w liturgii)

Muzyczna „msza" w pojęciu liturgii luterańskiej, to para Kyrie–Gloria. Takich Missae brevis Bach pozostawił po sobie cztery. Wszystkie one wykorzystują muzykę wcześniejszych kantat, niekoniecznie przejmując się – co dziwiło np. Schweitzera – dopasowaniem jej charakteru do słów. Jedyną oryginalną częścią jest tu Kyrie z Mszy F-dur, oparte na chorale Christe, du Lamm Gottes. Według Schweitzera był to też jedyny fragment z całego kompletu mszy, warty jakiegokolwiek omówienia.
„Małe Msze" pozostają zagadką. Po co i kiedy Bach je napisał? Dawniejsi badacze (Spitta, Schweitzer) uważali, że pochodzą z 1737 r., a skomponowane zostały jako msze katolickie, dla księcia elektora saskiego – w podzięce za przyznanie Bachowi tytułu nadwornego kompozytora. Schweitzer stwierdzał wręcz, że Kyrie Mszy F-dur „stawia wspaniały znak równości pomiędzy kościelną muzyką protestancką i katolicką". Jedynym, bardzo pośrednim jednak, potwierdzeniem ich ewentualnego katolickiego charakteru byłaby drezdeńska adnotacja, określająca Bacha jako „Kirchen-Compositeur".
W 1936 r. pojawiła się hipoteza, że Msze skomponowane zostały dla czeskiego hrabiego Sporcka. Być może jednak powstały dla Lipska, z przeznaczeniem do wykonywania liturgicznego? Żadnej tezy nie da się udowodnić, choć dwie ostatnie cieszą się obecnie większym uznaniem badaczy. Nie wiadomo również, kiedy Msze zostały napisane – nie wcześniej jednak, niż w latach 1723-26, z których pochodzą wykorzystane w nich kantaty. Niezależnie jednak od faktycznej genezy, istotne jest tradycyjne wykorzystywanie Mszy w liturgii luterańskiej (przy większych uroczystościach chętnie sięgano w niej i po łacinę). W takiej, właściwej dla siebie roli, pojawia się tutaj Msza F-dur.

XI

nd 25 VII
świdnica 10.00
kościół pokoju

XI

nd 25 VII
świdnica 10.00
kościół pokoju

Kantata *Gott der Herr ist Sonn und Schild* przeznaczona była na Święto Reformacji 1725 r. Tekst, nawiązujący do Psalmu nr 84, głosi wiarę w Bożą opiekę („Albowiem słońcem i tarczą jest Pan, Bóg...") i wyraża za nią wdzięczność. Końcowy chorał to prośba o dalszą opiekę w przyszłości: „W prawdzie chciej nas zachować,/Wolnością obdarować,/Bo wielbić chcemy Ciebie/Przez Chrystusa Pana w niebie". Usłyszymy wykonanie odpowiadające pierwszej wersji Bacha, bez dodanych później fletów (powtarzających linię obojów).

Włączenie nabożeństwa do festiwalu muzycznego może wydawać się pomysłem zaskakującym. Spotykają się tutaj dwie płaszczyzny – świecka i religijna, które zazwyczaj są od siebie odseparowane. Dzieła Bacha, jak wszystkich innych twórców, funkcjonują dziś niemal wyłącznie na koncertowych estradach – kantaty, msze i cała reszta muzyki religijnej wiodą dokładnie taki sam żywot, jak dawne obrazy ołtarzowe, podziwiane obecnie przez turystów na bielonych ścianach muzeów. Nie takie jednak było ich przeznaczenie. Powstawały jako elementy liturgii, które miały zbliżać ludzi do Boga, pomagać im przeniknąć i emocjonalnie przyswoić, zrozumieć Słowo Boże. Były muzyczną modlitwą, zgodnie z poleceniem psalmisty: Chwalmy Pana śpiewem. Dziś, gdy Kościoły w większości odrzuciły podobne ambicje – muzyka, by zaistniała w swej właściwej postaci – przywracana musi być z zewnątrz. Dla miłośników jest to bezcenne, gdyż dopiero, gdy pełni właściwą dla siebie rolę, można odczuć całe jej znaczenie i potęgę. Dla wiernych natomiast (niekoniecznie wiernych z ewangelickiej parafii w Świdnicy) jest to przynajmniej okazja do przemyśleń: czy w imię ułatwień i prostoty – inaczej mówiąc codziennej wygody – nie zrezygnowano ze zbyt wielkich wartości.

W trakcie nabożeństwa muzycy umieszczeni będą na emporze. W Kościele Pokoju, jak i w innych zborach protestanckich, jest to nieodzowny element budowli, pozwalający całej gminie zgromadzić się dosłownie wokół pastora, jednak muzyka rozbrzmiewała z empory także w kościołach katolickich – gdyż tylko z tego miejsca ma szansę dotrzeć poprawnie do uszu zgromadzonych osób. Umiejscowienie muzyków przy ołtarzu to wynik postromantycznego kultu artysty, dzięki któremu staje się on ważniejszy od tego, co ma przekazać – strefa ołtarza w typowych budowlach kościelnych, takich jak wydłużone bazyliki, ze względów akustycznych nie jest źródłem prawidłowego rozchodzenia się dźwięku. Czy są jednak teraz szanse na odwrócenie tego obyczaju? Tym cenniejszą jest wyjątkowo rzadka okazja wysłuchania muzyki tak, jak powinna być słyszalna.

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 doświadczeń i nawiązanie kontaktów.

Marzena Michałowska – sopran, ukończyła z wyróżnieniem studia w klasie śpiewu solowego prof. Grażyny Flicińskiej-Panfil w Akademii Muzycznej w Poznaniu. Od 2006 roku jest asystentką na Wydziale Wokalnym tejże uczelni.
Jest laureatką ogólnopolskich i międzynarodowych konkursów wokalnych. Swoje umiejętności wokalne doskonaliła między innymi u Heleny Łazarskiej, Ryszarda Karczykowskiego, Poppy Holden, Jadwigi Rappé i Christiane Hampe. Od wielu lat koncertuje w Polsce i poza jej granicami jako gość licznych międzynarodowych festiwali muzycznych. W 2005 wystąpiła w roli Donny Anny w operze *Don Giovanni* W. A. Mozarta na scenie berlińskiej Komische Oper. Współpracowała z wieloma wybitnymi dyrygentami, m.in. Kirillem Petrenko, Markiem Pijarowskim, Łukaszem Borowiczem, José Maria Florenzio Juniorem, Markiem Toporowskim, Stefanem Stuligroszem, Grzegorzem Nowakiem.
Na stałe współpracuje z zielonogórskim zespołem muzyki dawnej Collegium Viridimontanum. W dorobku fonograficznym ma 16 albumów płytowych, w tym nagrania dla Polskiego Radia. W 2008 roku płyta „Musica Sacromontana" z jej udziałem otrzymała statuetkę Fryderyka.

Piotr Olech – alt. Ukończył z wyróżnieniem studia na Wydziale Wokalno–Aktorskim Akademii Muzycznej w Gdańsku, w klasie śpiewu prof. Piotra Kusiewicza, doskonaląc się także podczas licznych kursów mistrzowskich u takich artystów, jak Paul Eswood, Kai Wessel. Współpracuje z Warszawską Operą Kameralną, wybitnymi solistami i zespołami specjalizującymi się w wykonawstwie muzyki dawnej, a także z filharmoniami i orkiestrami kameralnymi. Występuje na znaczących festiwalach muzycznych w Polsce i za granicą. Brał udział w spektaklach operowych Athalia G.F. Händla pod dyrekcją Paula McCreesha. Prowadzi zajęcia z emisji głosu w Instytucie Muzyki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, a także kursy mistrzowskie poświęcone wykonawstwu muzyki dawnej.
Ma w swoim dorobku niemal 30 nagranych płyt CD. Trzy z nich zostały uhonorowane nagrodą Fryderyka, a kilka otrzymało nominacje do tej nagrody.

Piotr Szewczyk – tenor. Śpiewak i organista, absolwent Papieskiej Akademii Teologicznej oraz Akademii Muzycznej w Krakowie. Występował w krajach Europy, Izraelu i USA, dokonał licznych nagrań płytowych oraz radiowych i telewizyjnych. Koncertuje z najwybitniejszymi muzykami specjalizującymi się w wykonawstwie muzyki renesansu i baroku. Laureat nagrody im. Adama Jarzębskiego dla najlepszego wykonawcy na festiwalu muzyki dawnej w Warszawie, przyznanej przez Polskie Towarzystwo Muzyki Dawnej (2005), a także, jako współwykonawca, nagrody „Fryderyk 2007" za najlepszy album płytowy w dziedzinie muzyki dawnej. Jest członkiem Polskiej Akademii Fonograficznej. Jako solista ma w swoim repertuarze największe formy muzyki barokowej.

XI

nd 25 VII
świdnica 10.00
kościół pokoju

XI

nd 25 VII
świdnica 10.00
kościół pokoju

Andrzej Zawisza – klawesynista (I nagroda na VIII Broadwood Harpsichord Competition w Londynie, 2005) i śpiewak; w tej ostatniej dziedzinie kształcił się w Guildhall School of Music and Drama w Londynie w klasie Andrew Wattsa, a następnie również pod kierunkiem Mhairi Lawson oraz Emmy Kirkby.
Był stypendystą Oakham International Summer School, prowadzonej przez Petera Phillipsa oraz członków The Tallis Scholars. Współpracuje z wieloma zespołami chóralnymi, kameralnymi oraz z zespołami specjalizującymi się w wykonawstwie muzyki dawnej (Subtilior Ensemble, Sine Nomine, Ars Nova, Harmonia Sacra). W swoim repertuarze posiada partie basowe z utworów Bacha i innych barokowych kompozytorów niemieckich (Bruhns, Tunder, Biber, Weckmann, Buxtehude) oraz liczne arie, madrygały oraz motety renesansowe.
Założyciel i kierownik artystyczny zespołu Estravaganza, z którym dokonał multimedialnego nagrania kantat Jana Sebastiana Bacha dla Japońskiej wytwórni IMC Music Publisher Ltd.

Marcin Szelest – jest absolwentem Akademii Muzycznej w Krakowie oraz – jako stypendysta Fulbrighta – The Boston Conservatory (USA). W 1995 r. triumfował w gdańskim Konkursie Organowym im. Sweelincka.
Koncertuje w kraju i za granicą, dając zarówno recitale organowe, jak i współpracując z solistami i zespołami (m. in. Boston Symphony Orchestra, Camerata Silesia, Capella Cracoviensis, Ensemble Abendmusik, Kapela Jasnogórska, Krakowski Chór Kameralny, Orkiestra Barokowa Europy Środkowej, The Bach Ensemble, Wrocławska Orkiestra Barokowa) pod batutą takich dyrygentów, jak Manfred Cordes, Paul McCreesh, Paul Esswood, Barthold Kuijken, Seiji Ozawa czy Joshua Rifkin. Prowadzi klasę organów w Akademii Muzycznej w Krakowie, piastując jednocześnie funkcję prezesa Polskiego Towarzystwa Muzyki Dawnej i będąc organistą kościoła Świętego Krzyża w Krakowie.

XI

nd 25 VII
makowice 19.30
kościół
św. katarzyny

ANGIELSKA I FRANCUSKA MUZYKA NA TEORBAN
ENGLISH AND FRENCH MUSIC FOR THEORBO
OPHIRA ZAKAI – TEORBAN, THEORBA, THEORBE

Robert de Visée (ok. 1655-1732)
Suita d-moll
Prelude
Allemende
La Furstemberg – Contredance (anon.)
Sarabande
"Assez de pleurs" ("Wystarczy łez" z Bellerophona
Lully'ego

Henry Purcell (1659-1695)
Ze zbioru Musick's Handmaid: **
Song Tune *Ah! how pleasant 'tis to love*
Rigadoon
March
The Queen's Dolour. A Farewell
Minuet
Minuet
Sefauchi's Farewell
„If Love's a Sweet Passion" (z *The Fairy Queen*)

Robert de Visée: Suita a-moll :
Prelude
La Royalle-Allemande
Gavotte
La Mascarade-Rondeau
La petite Brunette
Chaconne
Henry Purcell: **
Fairest Isle (*z King Arthur*)
A New Irish Tune -Lilliburlero
Menuet
„Who Can Resist Such Mighty Charms"
– Menuet (***z Timon of Athens***)
„How blest are shepherds" (*z King Arthur*)

Robert de Visée"
Chaconne (ze suity G-dur)

*** Oprac. na teorban – Ophira Zakai*

Robert de Visée (ok. 1655 – 1732-3) – francuski kompozytor, gitarzysta, lutnista, teorbanista i violista, prawdopodobnie uczeń osiadłego w Paryżu włoskiego mistrza, nauczyciela królewskiego, Corbetty. Związany z dworem Ludwika XIV, nauczyciel delfina i osobisty muzyk królewski (hrabia Dangeau relacjonował w swym dzienniku, że od 1686 r. Visée regularnie grał wieczorami w królewskiej sypialni). Pozostawił po sobie 12 suit na gitarę, teorban i lutnię (tylko w mniejszych suitach odstępując od typowego układu tańców: allemande, courante, sarabande i gigue, z lekkim zakończeniem w postaci gawota, menueta lub bourrée; nie wiadomo, na który instrument utwory powstawały w wersji pierwotnej), oraz liczne drobiazgi, w tym transkrypcje dzieł swych wersalskich kolegów.

Henry Purcell (ur. 1659? – zm. 1695) – jeden z największych kompozytorów muzycznego baroku, organista, wybitny twórca muzyki teatralnej (*Król Artur, The Fairy Queen, Tymon Ateńczyk*, opera *Dydona i Eneasz*), ód, hymnów koronacyjnych, instrumentalnych i wokalnych miniatur. Kompozytor dworski Stuartów, Karola II i Jakuba II, którego wygnanie (1688) spowodowało odsunięcie muzyka od dworu. Zbiór „Musical Hand-Maid" datuje się właśnie z tego, stosunkowo trudnego dla kompozytora okresu – 1689 r.

Teorban, jako instrument towarzyszący, pojawił się w kręgu Cameraty Florenckiej, gdzie służył przede wszystkim akompaniowaniu śpiewakom w monodii. Od około roku 1600 ten nowy instrument zaczął intrygować włoskich kompozytorów (Kapsperger, Piccinini), którzy, zainspirowani jego specyfiką, stworzyli na niego szereg wyjątkowych i interesujących solowych utworów.

Innym miejscem, w którym w II połowie XVII i na początku XVIII wieku rozkwitał repertuar na teorban, była Francja. Robert de Visée, będący prawdopodobnie najważniejszym kompozytorem na teorban, pracował na dworze Ludwika XIV jako muzyk „pokojowy", mający honor grywać wieczorami w królewskiej sypialni. De Visée skomponował znaczną ilość utworów na teorban, jak również dokonał wielu aranżacji muzyki swych ulubionych twórców: Lully'ego, Marais'go, Couperina i Forqueray. Mimo wszystko, w porównaniu z barokową lutnią, repertuar na teorban solo jest skromny, instrument zyskał zaś przede wszystkim znaczenie jako basso continuo – na całej przestrzeni baroku.

Dokonane przeze mnie aranżacje utworów Purcella nie wynikają jednak z braku repertuaru, lecz z fascynacji muzyką angielskiego twórcy. Źródłem inspiracji są tutaj przede wszystkim teorbanowe aranżacje de Visée (przykładem ich jest umieszczona w programie „Assez de pleurs"), jak również autorskie aranżacje Purcella jego własnych utworów (wiele swych wokalnych dzieł kompozytor transkrybował na klawesyn, tworząc zbiór *Musick's Handmaid*). W moich transkrypcjach na teorban skromnie staram się kontynuować ich praktykę, składając hołd wielkiej muzyce.
Wbrew pozorom, angielski i francuski barok nie są od siebie

bardzo odległe. W muzyce Purcella widoczne są silne wpływy francuskie – w jego utworach odnaleźć można wiele stylistycznych elementów francuskich, jak formy taneczne i ornamentyka. Zestawienie muzyki Purcella i de Visée wydaje mi się więc raczej komplementarne, niż kontrastowe.

Ophira Zakai

Teorban nie jest instrumentem kojarzonym z repertuarem solowym. Wykształcony z lutni poprzez dodanie strun (standardowo jest ich 14, wprowadzono także nieco odmienne strojenie, co różni go od arcylutni), zwiększenie pudła rezonansowego i wydłużenie gryfu, od swych początków towarzyszył głosowi ludzkiemu, a następnie także instrumentom melodycznym, będąc często głównym instrumentem akordowym w grupie basso continuo (obok niego rolę tę pełnił klawesyn, pozytyw organowy lub mniejsza lutnia). Pojawił się w kręgu humanistów tworzących nowe, renesansowe (w sensie: oparte na badaniach antyku) zasady muzyki, we florenckiej Cameracie Bardiego (Giulio Caccini, Jacopo Peri). Zwany był tam początkowo „dużą khitarą", czyli chitarrone. Pierwsze znane jego użycie miało miejsce w sławnych intermediach przygotowanych na uroczystości weselne na dworze Medyceuszy w 1589 r. Choć wykorzystywany był później także jako instrument solowy (zasłużyli się tutaj tacy autorzy, jak Piccinini, a przede wszystkim może Giovanni Girolamo Kapsperger), trwałą pozycję zajął jednak jako instrument towarzyszący, utrzymując ją do końca stosowania basso continuo – czyli do końca epoki baroku. W ten sposób stał się też w pewnym sensie jednym z akuszerów opery, która stworzona została właśnie w poszukującym rekonstrukcji antycznej tragedii środowisku florenckim przed rokiem 1600, wyrastając z postulowanej przez Bardiego – w ślad za nim zaś przez Cacciniego i członków Cameraty (jako domniemanej antycznej) – techniki monodii akompaniowanej. Wyprowadzanej bezpośrednio z tekstu śpiewanej monodii – akompaniowała właśnie chitarrone.

Czy to zbieg okoliczności, że instrument pojawia się wpierw w samej Florencji, następnie we Francji, wreszcie – dzięki Ophirze Zakai – także w muzyce angielskiej? Odbywa w ten sposób tę samą drogę, co wszelkie inne wpływy włoskie, a szczególnie florenckie. W początkach XVI w. Leonardo da Vinci z Florencji przez Mediolan trafił do Francji, w tym samym czasie do Paryża docierała powstała nad Arno architektura renesansowa, której elementy za jakiś czas miały zostać zaszczepione w Anglii, w pełnym rozkwicie baroku przynosząc zadziwiający eklektyzm Christophera Wrena (wreszcie zaś dosłowne imitacje willi Palladia Inigo Jonesa). Wciąż w XVI w. malarze florenckiego manieryzmu, Rosso Fiorentino i Primaticcio, stworzą we Francji pierwszą szkołę (Fontainebleau), wyprowadzając wreszcie francuskie malarstwo monumentalne na szerokie wody wielkiej sztuki. We Francji w XVII w. także dzięki florentyńczykowi – Lully'emu – rozkwitła opera, choć Włoch stworzył ją w całkiem nowym stylu, który miał stać się stylem francuskim. W XVIII w. Bononcini zaszczepił wreszcie włoską operę w Anglii, a utrwalił ją tam Händel. Przedtem jednak, w muzyce Purcella, „brytyjskiego Orfeusza", połączona zostanie znowu francuska deklamatywność Lully'ego z włoskimi technikami rozwijania melodii na stałym modelu basowym chaconny czy passacagli (co u Purcella nazywa się „ground"; z techniki tej mistrzowsko korzystał też Lully, tworząc wielkie chaconny w swych operowych tragediach). Koncert Ophiry Zakai zaskakująco wska-

XI

nd 25 VII
makowice 19.30
kościół
św. katarzyny

zuje na kolejny plan, na którym rysują się połączenia między elementami kultury tych trzech krajów.
Nieczekiwane związki przychodzą na myśl patrząc na samo miejsce koncertu – wzniesiony na rzucie krzyża greckiego kościół św. Katarzyny. To znaczący, a wyjątkowo rzadko spotykany w gotyckim budownictwie układ, niewątpliwie więc w Makowicach zbiegł się szereg różnorodnych wpływów. Pierwsze pojawiają się skojarzenia z wrocławskim kościołem św. Krzyża, następne z krakowskim kościołem franciszkanów – jednak obie te budowle są odległe od kościoła św. Katarzyny o co najmniej dwa stulecia. W wieku XVI zaś, gdy kościół przybierał dzisiejszą formę, plan centralny nie był już tak wyjątkowy – wiązał się jednak z nowym stylem, renesansem, nie z prowincjonalnym, zapóźnionym gotykiem. Czy można jednak wykluczyć taką, italską genezę koncepcji fundatora, która następnie zrealizowana została rękami miejscowych budowniczych – w jedyny znany im, skromny sposób?

Ophira Zakai – pierwsze lekcje gry na lutni pobierała u Isidoro Roitmana w rodzinnym Tel-Avivie, po czym podjęła studia na Universität der Künste w Berlinie u Nigela Northa i Elizabeth Kenny, kończąc je z najwyższym wyróżnieniem w 2001 r. Regularnie współpracuje z wybitnymi chórami, takimi jak RIAS Kammerchor, Vocalconsort Berlin, Collegium Vocale Gent, Capella Amsterdam i Kölner Kammerchor, prowadząc też działalność solistyczną. Jej solowy debiut miał miejsce w 2002 r. w Domu Mendelssohna w Lipsku, pociągając za sobą recitale w całych Niemczech.
Ophira Zakai była gościem wielkich festiwali muzycznych – w Utrechcie, Aldeburgh, Brugii, Pradze i innych. Współpracuje też z renomowanymi śpiewakami (jak Deborah York, Stephen Varcoe i Marek Rzepka), instrumentalistami (m.in. Jay Bernfeld, Matthew Halls), a także orkiestrami – Berliner Philharmoniker, Akademie für Alte Musik Berlin, Ensemble Oriol, Königliche Philharmonie Flandern, New Dutch Academy, Elbipolis–Barockorchester Hamburg, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen – w koncertach i produkcjach operowych pod kierownictwem takich dyrygentów, jak Attilio Cremonesi, David Stern, Andrea Marcon, Peter Neuman, Marcus Creed, Anthony Rooley, Alan Curtis, Giovanni Antonini, Roy Goodman, Harry Christophers, Nicholas Kraemer i inni. Jej grę można usłyszeć w nagraniach *Solomona* Händla (Harmonia Mundi), *Concerti Grossi* Corellego (Pentatone Classics), *Das Jüngste Gericht* Buxtehudego (Ambitus), *Sacred Cantatas* Erlebacha (CPO), *Musik der Hamburger Pfeffersäcke* (Raumklang) oraz Sweelincka *Psalmen en Cantiones* (Harmonia Mundi).

XI

nd 25 VII
makowice 19.30
kościół
św. katarzyny

SONATA W XVII WIEKU
THE SONATA IN 17TH CENTURY

Marco Uccellini (1610-1680)
Corrente vigesima
Aria Prima. Aria Quarta. Sopra la Ciaccona
Corrente Sesta. La Corsetta
Sonata 9 a Violino solo
Aria Quinta. Sopra la Bergamasca
Tarquinio Merula (1595-1665)
Sinfonia dell'Ottavo Tuono
Ruggiero
Ballo detto Pollicio
Ballo detto Eccardo
Canzone La Brena. Sopra a nò nò
Chiacona

Mario Cazzati (1616-1678)
Corrente in Tromba detta La Spada
Aria
Corrente italiana con Varie Partite detta L'Orsa
Balletto Quinto e Corrente
Capriccio detto Il Fantuzzi
Passacaglio
Giovanni Battista Buonamente (? - 1642)
Gagliarda Prima
Sonata Sopra Rugiero
Corrente Settima
Brando Primo
Sonata Sopra Cavaletto zoppo
Ballo Le tanto tempo hormai

I FILOMUSI
Alberto Stevanin - skrzypce
Elisa Imbalzano - skrzypce
Marco Testori - wiolonczela
Nicola Barbieri - violone
Craig Marchitelli - teorban i gitara
Matteo Riboldi - klawesyn

XI

pn 26 VII
świdnica 19.30
kościół
św. krzyża

Koncert prezentuje muzykę najsłynniejszych kompozytorów XVII-wiecznych Włoch. Marco Uccellini uważany jest za założyciela modeńskiej szkoły skrzypcowej: kierownik muzyków książąt d'Este, *maestro di cappella* Katedry, a następnie dworu Farnesich w Parmie, pozostawił po sobie znaczną ilość utworów instrumentalnych – przede wszystkim sonat i tańców. Pochodzący z Cremony Tarquinio Merula, organista i skrzypek, był płodnym kompozytorem muzyki zarówno wokalnej, jak i instrumentalnej, sakralnej i świeckiej. Członek Akademii Miłośników Muz (Filomusi), był niespokojnym duchem – o czym świadczy choćby ilość piastowanych przezeń posad: był m.in. organistą Zygmunta III Wazy w Warszawie, *maestro di cappella* nabożeństwa Laudi della Madonna w Katedrze w Cremonie (wielokrotnie), także kapelmistrzem w Bergamo, wpierw w Santa Maria Maggiore, potem w Katedrze. Mantuańczyk Mario Cazzati zajmował tak prestiżowe stanowiska, jak *maestro di cappella* w Santa Maria Maggiore w Bergamo i w San Petronio w Bolonii, wpływając na rozwój muzyki instrumentalnej i pozostawiając po sobie imponujący zbiór kompozycji, opublikowany w 66 tomach. Kolejny mantuańczyk, Giovanni Battista Buonamente, był chórmistrzem, skrzypkiem i śpiewakiem. Jako muzyk na dworze Gonzagów pracował pod kierunkiem Monteverdiego, działał także w Wiedniu, w Bergamo (gdzie współpracował z Merulą), w Parmie i w Asyżu – gdzie został kapelmistrzem bazyliki św. Franciszka.

Wspólnym mianownikiem całego programu jest raczej lekki charakter kompozycji: na przemian następują po sobie części taneczne i wariacje na popularne melodie, tworząc rodzaj suity. XVII-wieczne utwory instrumentalne rzadko trwają dłużej niż pięć minut, zawierają jednak mnóstwo detali. Szczególnym zadaniem stojącym przed wykonawcą jest więc uchwycenie mnogości szczegółów, bez zagubienia wyczucia dłuższej frazy. Muzyk i słuchacze powinni odczytać utwór w nakładających się planach, od szczegółowego do ogólnego – tak, by zachować ostateczny cel: harmonię i spójność. Zważywszy, że materiał wyjściowy zawiera bardzo niewiele wskazówek dynamicznych i agogicznych, na wykonawcy spoczywa tym bardziej fascynujące zadanie odczytania muzyki z wyobraźnią, jednak przy zachowaniu ogólnych zasad wykonawczych, przekazanych w traktatach i dawnych dokumentach. Oczywiście, każdy obszar geograficzny, z właściwymi dla siebie instytucjami muzycznymi na dworach i w kościołach, musiał posiadać własną specyfikę, nie można więc w każdej sytuacji stosować pojedynczej informacji wyciągniętej z tekstu teoretycznego – potrzebne są badania, porównywanie źródeł. W ostatniej instancji jednak konieczne jest sformułowanie propozycji, która wywodzi się raczej z „intuicji" niż z „wiedzy": ostatecznym celem wykonywania muzyki jest – dziś, jak i dawniej – poruszanie uczuć.

Aby zilustrować praktyką tę koncepcję, wybraliśmy po dwie kompozycje o tym samym tytule i różnych autorach: Ciaccony Uccelliniego i Meruli oraz Ruggero Meruli i Buonamentego. Dla obu utworów charakterytyczny jest krótki motyw melodyczno-harmoniczny, który stanowi podstawę serii wariacji. Fascynującą i emocjonującą zabawą staje się odkrywanie, jak – wychodząc od wspólnego materiału – każdy autor kształtuje utwór na własny, osobisty sposób. Komponowanie wariacji na krótkie tematy było w XVII w. niezwykle popularne. Praktyka ta nazywała się wówczas „ostinato", co dobrze oddaje ideę ciągłego i niemal obsesyjnego powtarzania. Linii basso continuo zazwyczaj powierzone było wykonywanie tego samego fragmentu, ponad którym inne

XI

pn 26 VII
świdnica 19.30
kościół
św. krzyża

XI

pn 26 VII
świdnica 19.30
kościół
św. krzyża

instrumenty prowadziły wariacje. Temat ostinato często pochodził z melodii popularnych, w swoim czasie świetnie znanych publiczności, konfrontacja wersji różnych autorów stawała się więc czymś w rodzaju zawodów muzycznych. Umieszczając w programie koncertu różne utwory w formie wariacji, pragniemy dać przekonującą próbę tej praktyki: poza ***Ciacconą*** i *Ruggero* wykonane zostaną utwory na temat *Bergamaski* (Uccellini), *No no* (Merula), *Passacaglii* (Cazzati), *Cavalletto zoppo* i *E' tanto tempo ormai* (Buonamente).

Najczęściej wykorzystywanym przez XVII-wiecznych kompozytorów włoskich instrumentem melodycznym były skrzypce, a najpowszechniejszy układ składał się z dwojga skrzypiec z towarzyszeniem basso continuo. Odmiennie niż będzie w następnym stuleciu, oboje skrzypiec miały równie ważną pozycję, bardzo często też dwa instrumenty wymieniały się w prowadzeniu głosów, co przy słuchaniu podkreśla aspekt dynamiczny, dając raczej efekt dialogu, niż współzawodnictwa. Nie brak oczywiście okazji do wyrażenia się samodzielnie, lecz także w tym wypadku można powiedzieć, że kompozycje na jeden instrument dają okazję soliście do swobodnego śpiewu, a nie utwierdzenia jego supremacji. Gdy brak bliźniaczego głosu, który miałby zapisane słowa, ekspresja solowych skrzypiec wyraża się poprzez formuły, w jakie ujęta jest swoboda wyobraźni. Zbiory muzyki z tego okresu dają nieskończoną ilość przykładów takiej postawy, i również tutaj widzimy rodzaj konkurencji między kompozytorami. Pierwszą tego konsekwencją jest stopniowe podnoszenie poziomu technicznego interpretatorów oraz budowa coraz doskonalszych instrumentów. Znajdujący się w programie przykład reprezentujący tę praktykę jest zresztą dość szczególny: w Sonacie nr 9 Marco Uccelliniego skrzypce podejmują linię basso continuo, przemieniając ją w ruchliwą serię szybkich nut (tzw. dyminucje) – rzadki przykład sztuki wariacyjnej, która w epoce powierzona była raczej improwizacji wykonawcy, niż notacji kompozytora. Efektem jest jednak nie proste ćwiczenie stylowe, ale prawdziwy konflikt emocjonalny, gdy bas postępuje z masywną stałością, a skrzypce (powtarzające ukryte w dyminucjach te same nuty) wydają się spalać w niepokojącym konflikcie wewnętrznym, który dopiero na koniec znajdzie spokój i zgodę z głosem towarzyszącym.

Za przystawki do powyższych dzieł służą inne utwory, oparte na schemacie tańców (Corrente, Gagliarda, Ballo/Balletto), w których przeważa element rytmiczny i radosny, widoczny w prostocie tematów i zabawie akcentami; to tutaj zdaje się energiczniej promieniować typowo włoski charakter kompozycji z tego okresu: słońce, wesołość, śpiew, taniec. Tylko w dwóch przypadkach łagodniejsza zawartość zdaje się zaprzeczać tytułowi tańca: pierwszy to *Corrente italiana* Maurizia Cazzatiego, gdzie temat z wariacjami, w tonacji molowej, jest wzmacniany zgodnie z wyraźnie wskazanym w oryginale wzrostem intensywności dynamicznej; drugim jest *Brando* Giovanniego Battisty Buonamente, utwór, który zdaje się przedstawiać stan niemal bolesny – cichy śpiew o rozbrajającej prostocie i sile ekspresji.

Alberto Stevanin

I Filomusi – nazwa grupy po grecku oznacza m.in. „kochających muzykę"; nazwa ta ma być także hołdem składanym noszącej to samo miano akademii, założonej w Bolonii w 1622, liczącej wśród swych członków najwybitniejszych kompozytorów epoki, jak Adriano Banchieri, Tarquinio Merula i Claudio Monteverdi, który posiadał tytuł honorowy.
Grupa, która w obecnej formie dopiero rozpoczyna swoją działalność, 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 instytutach muzycznych, członkowie zespołu współpracują z najaktywniejszami 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.

XI

wt 27 VII
świdnica 19.30
kościół
św. krzyża

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Preludium i Fuga C-dur z *Wohltemperierte Klavier t. II*, BWV 870

III Suita Angielska g-moll, BWV 808
Prelude, Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte I, Gavotte II, Gigue

Fantazja i fuga chromatyczna, BWV 903

Preludium i Fuga fis-moll *Wohltemperierte Klavier t. II*, BWV 883

V Partita G-dur, BWV 829
Praeambulum, Allemande, Corrente, Sarabande, Tempo di Minuetta, Passepied, Gigue

MARCIN ŚWIĄTKIEWICz – klawesyn

Marcin Świątkiewicz – klawesynista i kompozytor. Jego zainteresowania koncentrują się wokół historycznych instrumentów klawiszowych, a także improwizacji w dawnej i współczesnej stylistyce. Swoje umiejętności rozwijał podczas studiów w Akademii Muzycznej w Katowicach oraz w Królewskim Konserwatorium w Hadze. Regularnie koncertuje w Europie i Ameryce. Jest członkiem-założycielem międzynarodowego zespołu muzyki dawnej Haagsche Hofmuzieck. Współpracuje z m.in. St. Cecilia Baroque Orchestra, Capellą Cracoviensis, Polską Orkiestrą XVIII wieku, zespołem Parnassos i Scroll Ensemble.
W 2008 r. nagrał wydaną przez Polskie Radio Katowice solową płytę Musikalisches Vielerley z niemiecką barokową muzyką klawiszową. W 2007 r. wziął udział w nagraniu płyty zespołu Haagsche Hofmuzieck Bach, Handel & Telemann Flute Sonatas. Jest finalistą I Międzynarodowego Konkursu Klawesynowego im. Wolkońskiego w Moskwie i IV Międzynarodowego Konkursu im. Telemanna w Magdeburgu. Był stypendystą Ministra Kultury (Program Młoda Polska), Marszałka Województwa Śląskiego i Rządu Holenderskiego (HSP Huygens).

Reprezentacyjny i reprezentatywny recital muzyki Bacha, same przeboje. Dwa numery z II tomu *Das Wohltemperierte Klavier* z 1744 r., będącego do dziś obowiązującym wykładem doskonałości harmonicznej i techniki polifonicznej (swoją drogą preludia z tego zbioru świadczą już o zaawansowaniu stylistycznym w stosunku do wcześniejszego o 20 lat I tomu), obok słynnej Fantazji i fugi chromantycznej. Do tego muzyka „lżejsza" – dwie suity tańców, czy raczej utworów charakterystycznych w stylu tańców (partita to również suita – we włoskiej nomenklaturze). Najsławniejsze klawiszowe utwory Jana Sebastiana Bacha, które żyją na estradach „od zawsze". Czyżby, od zawsze? I w jaki sposób? Dziś, w roku 2010 oczywiste jest, że wykonane zostaną na klawesynie, jednak przed stuleciem Albert Schweitzer pisał: „Kto choć raz słyszał Wandę Landowską grającą Koncert włoski na cudownym pleyelowskim klawesynie, który ozdabiał jej muzyczny pokój, temu wprost trudno uwierzyć, że utwór ten można także odtwarzać na współczesnym fortepianie. Lecz już w salce koncertowej, choćby całkiem małej, nawet fanatyk klawesynu zwalczać musi niemiłe uczucia, pragnąc zachować swój entuzjazm, ponieważ dźwięk ów, z bliska tak szemrzący, przy odległości siedmiu czy ośmiu metrów staje się słaby i dygocący." Od Landowskiej faktycznie rozpoczyna się koncertowy renesans tych dzieł Bacha, które długo funkcjonowały przede wszystkim jako muzyka dydaktyczna (Bach nigdy nie był zapomniany, ale zepchnięty na margines i zaszufladkowany). A jednak przykład podziwianej artystki bynajmniej nie spowodował, że za właściwy instrument uznano klawesyn. Schweitzer musiał być zadowolony, widząc jak Bach wkracza do repertuaru pianistów, jak młody Claudio Arrau, poważny wirtuoz, daje przed wojną pierwsze wyłącznie bachowskie recitale. Bach nie przylegał jednak ściśle do fortepianu – choć pojawiło się mnóstwo wspaniałych interpretacji genialnych pianistów, za każdym razem sięgnięcie po Bacha było rodzajem wyzwania. W końcu, wraz z nadejściem Glenna Goulda, wiadome stało się, że nie da się już uciekać do przodu, że aby powiedzieć coś nowego o dziełach Bacha, trzeba będzie zatrzymać się i cofnąć – jednak nie do fortepianu nowoczesnego, nie do fortepianu romantycznego, nawet nie do wspaniałej Landowskiej, grającej na wielkim klawesynie Pleyela, zbudowanym wg jej własnych wskazówek dla wielkich sal, ale dalej – do Bacha. Jedynego, najcenniejszego źródła, które wciąż pozostawało na uboczu. Więc do klawesynu barokowego, takiego, jakie znajdowały się w muzeach, strojonego odpowiednio niżej – jak zwykło się stroić instrumenty w XVIII w., co nadaje inną barwę brzmieniu. Do tekstu Bacha oczyszczonego z późniejszych naleciałości, redaktorskich opracowań, wpisanych dla domowych pianistów łuków, pedalizacji i domniemanych ozdobników. W tym momencie dopiero mógł otworzyć się nowy świat, niedostępny wykonaniom fortepianowym, świat malowany bogatą paletą barw jasnych, tworzących zróżnicowane plany, na których prowadzone są „zobiektywizowane", ale przez to tym bardziej retoryczne melodie. Obawy Schweitzera, będącego jednak – jak każdy – dzieckiem swojej epoki, nie potwierdziły się. Dziś wiadomo, że potrafimy słuchać klawesynu w większych audytoriach, a bogactwo instrumentów i technik gry na nich daje tyle samo – jeśli nie więcej – różnorodności brzmieniowej, co fortepiany. Można na klawesynie grać „obiektywnie" i matematycznie, sucho i przejrzyście, albo śpiewnie, namiętnie i barwnie, dźwiękiem delikatnym i potężnym, miękkim, wręcz pastelowym, lub ostrym. Za każdym razem odsłania się oblicze inaczej oświetlone – ale zawsze oblicze Jana Sebastiana Bacha.

XI

wt 27 VII
świdnica 19.30
kościół
św. krzyża

XI

śr 28 VII
świdnica 19.30
katedra
św. Stanisława
i Wacława

Girolamo Frescobaldi (1583-1643):
Toccata avanti la Messa delli Apostoli (1635)
Claudio Monteverdi (1567-1643): Dixit Dominus (1615)
Giovanni Girolamo Kapsperger (ok. 1580-1651):
Sinfonia terza à un basso et canto (1615)
Claudio Monteverdi:
Confitebor Terzo alla francese à 5 voci (1641)
Francesco Cavalli (1602-1676): Canzon à 3 (1656)
Claudio Monteverdi:
Beatus Primo à 6 voci concertato con due violini (1641)
Girolamo Frescobaldi:
Canzona vigesimaottava, detta „la Lanberta" (1628)
Francesco Cavalli:
Laudate pueri à 5 voci, con due violini e violoncino (1656)
Mikołaj Zieleński (XVI/XVII w.): Fantasia à 3 [in d] (1611)

Claudio Monteverdi: Laudate Dominum (1650)
Girolamo Frescobaldi:
Canzona vigesimasettima, detta „la Lanciona" (1628)
Claudio Monteverdi: Deus tuorum militum (1641)
Francesco Turini (ok. 1589-1656):
Sonata à 3 „Il Corisino" (1621)
Giovanni Rovetta (1596-1668):
Magnificat à 6 voci & due violini (1626)
Claudio Monteverdi: Salve Regina à 2 voci (1641)

HARMONIA SACRA:
Katarzyna Wiwer, Anna Krawczyk – soprany
Łukasz Dulewicz – alt
Piotr Szewczyk, Szczepan Kosior – tenory
Andrzej Zawisza – bas
Teresa Piech, Katarzyna Helwing – skrzypce
Agnieszka Oszańca – wiolonczela
Marcin Szelest – organy, kierownictwo artystyczne

ANTICO-MODERNO – sam tytuł programu sugeruje opozycję, która elektryzowała kompozytorów i teoretyków muzyki początku XVII w. Wraz z pojawieniem się w 1602 r. zbioru Cacciniego *Nuove Musiche* (wypływającego bezpośrednio z teoretycznych postulatów Cameraty Florenckiej), jasne stało się, że ten „styl nowy" będzie przeciwstawiany „stylowi dawnemu". Nowoczesna homofonia, odwołująca się do badań nad muzyką antyczną, ma zastąpić – według swych młodych wówczas, humanistycznych wyznawców – przestarzały, nieczytelny, wysublimowany i konceptualny styl polifoniczny. Ten jednak ma swych licznych wielbicieli, przywiązanych choćby do sięgającego właśnie zenitu w twórczości Claudia Monteverdiego repertuaru madrygałowego. Sam Monteverdi jest jednak postacią, która – choć broni stylu nowego (pisząc o „prima" i „seconda pratica") – nie zamierza ograniczać się, zamykając w którejkolwiek szufladce. Z jednej strony komponuje madrygały wielogłosowe, z drugiej przeszczepia temu gatunkowi muzykę opartą na monodii akompaniowanej, wizjonersko tworząc nową jakość powiązania wyrazowego muzyki ze słowem. Obie techniki wykorzystuje też w swej muzyce religijnej, której apogeum będą Nieszpory z 1610 r. Program dzisiejszego koncertu nie będzie więc bynajmniej podkreślał antytetyczności między muzyką „dawną" a „nową", dogmatycznie stawianej przez florentyńczyków – zwróci raczej uwagę na ich cechy wspólne, stanowiące bardziej może świadectwo zmian ewolucyjnych, niż rewolucyjnych.

Program koncertu ułożony został w formę Nieszporów (hymny i psalmy przedzielane chorałowymi antyfonami, z zamknięciem całości przez Magnificat; w XVII w. we Włoszech powszechną praktyką było zastępowanie antyfon utworami instrumentalnymi, co usłyszymy i tutaj), co pozwala na zastosowanie porządku o naturalnej dramaturgii, choć – wykorzystując utwory powstałe na przestrzeni czterdziestu lat i pochodzące z różnych ośrodków (przede wszystkim z Rzymu i Wenecji – do kręgu tej ostatniej należy także utwór Zieleńskiego) – nie stanowi próby jakiejkolwiek rekonstrukcji.

Girolamo Frescobaldi (1583-1643) – wirtuoz instrumentów klawiszowych i kompozytor, uczeń Luzzasco Luzzaschiego. Pochodzący z Ferrary, w 1604 r. trafia do Rzymu; niebawem publikuje zbiory madrygałów, canzon i fantazji, otrzymuje też stanowisko organisty bazyliki św. Piotra (pozostanie związany z Watykanem, mimo okresowo podejmowanych zajęć w innych miejscach). Swymi toccatami, canzonami i ricercarami wywarł wpływ na uniezależnienie muzyki instrumentalnej od muzyki wokalnej. Późne toccaty skupiają wszystkie cechy jego stylu: dramatyczne kontrasty fakturalne między sekcjami, kontrapunkt, zaskakującą, kapryśną harmonię, komplikacje rytmiczne i wirtuozerię.

Claudio Monteverdi (1567-1643) – jeden z najwybitniejszych kompozytorów w dziejach muzyki, tworzący na granicy renesansu i baroku, w obu stylach. Autor madrygałów i pierwszej szeroko zakrojonej opery w stylu monodycznym, dla dworu Gonzagów w Mantui (*L'Orfeo*, 1607, *Arianna*, 1608 – ta ostatnia zaginiona poza słynnym *Lamentem Ariadny*), następnie kapelmistrz bazyliki św. Marka w Wenecji. Tworzył muzykę religijną (jeszcze z Mantui pochodzą Nieszpory, 1610), kontynuując publikowanie madrygałów i coraz bardziej zaawansowanych stylowo oper (*Il ritorno d'Ulisse in Patria*, *L'incoronazione di Poppea*, 1643; inne zaginione). Twórca właściwych form operowych (recytatyw,

XI

śr 28 VII
świdnica 19.30
katedra
św. Stanisława
i Wacława

rozbudowanie arii), a przede wszystkim nowego języka dramatycznego, pozwalającego ilustrować muzyką emocje zawarte w tekście (stile concitato).

Giovanni Girolamo Kapsperger (ok. 1580-1651) – włoski kompozytor i lutnista niemieckiego pochodzenia. Urodzony w Wenecji, w 1604 r. przeniósł się do Rzymu. Komponował bardzo wysoko cenioną muzykę instrumentalną i wokalną. Przyjaźniąc się m.in. z poetą Giulio Rospigliosim i Athanasiusem Kircherem, wszedł do rzymskich akademii; cieszył się opieką Urbana VIII. Większość jego utworów zaginęła (w tym opera o zwycięstwie pod Chocimiem), podobnie jak traktat o chitarrone. Opublikował liczne zbiory solowych utworów lutniowych (toccat, partit i tańców), w manuskrypcie pozostały Sinfonie a quattro na skrzypce, kornet, instrument szarpany i klawesyn.

Francesco Cavalli (1602-1676) – cieszący się ogromnym powodzeniem wenecki kompozytor operowy, przez całe życie związany z bazyliką św. Marka, gdzie już jako chłopiec pracował z Monteverdim. Twórca ponad 30 oper dla teatrów weneckich, niewątpliwie ulegający wpływom mistrza. Komponował także dla Neapolu (gdzie stał się jednym z twórców operowej tradycji miasta), Mediolanu i Florencji. W 1660 został przez Mazarina sprowadzony do Paryża, gdzie wystawiono jego *Ercole amante* i *Xerse* dla Ludwika XIV, z baletowymi entrées Lully'ego.

Mikołaj Zieleński (XVI/XVII w.) – kompozytor polski z początku XVII w., organista i dyrygent kapeli prymasa Wojciecha Baranowskiego. Trzygłosowa Fantazja należy do zbioru 122 utworów opublikowanych w Wenecji w 1611 r. – obok dwóch innych Fantazji instrumentalnych zawierał on przede wszystkim utwory w dojrzałym weneckim stylu polichóralnym: Offertoria totius anni, Communiones totius anni i Magnificat.

Francesco Turini (ok. 1589-1656) – urodzony w Pradze kompozytor i organista włoski. Zatrudniany na praskim dworze i studiujący w Wenecji, osiadł w końcu jako organista katedry w Brescii (od 1620). W swych madrygałach wprowadzał partie dwojga skrzypiec i basso continuo, w pierwszym zbiorze (1621) zawarł ponadto jedne z najwcześniejszych znanych sonat triowych (na dwoje skrzypiec i basso continuo).

Giovanni Rovetta (ok. 1596-1668) – asystent i następca Monteverdiego na stanowisku maestro di cappella bazyliki św. Marka w Wenecji. W 1626 r. wydał *Salmi concertati* (zbiór motetów, psalmów, utworów instrumentalnych), następnie tworzył muzykę liturgiczną (wraz z utworami instrumentalnymi), wreszcie trzy księgi madrygałów, pozostających pod wpływami Monteverdiego.

XI

śr 28 VII
świdnica 19.30
katedra
św. Stanisława
i Wacława

Katarzyna Wiwer – jest absolwentką Wydziału Wokalno-Aktorskiego krakowskiej Akademii Muzycznej. Uczestniczyła również w licznych kursach mistrzowskich w kraju i za granicą (m.in. u Emmy Kirkby i Evelyn Tubb). Szczególnie bliska jest jej muzyka dawna, ale w bogatym repertuarze ma również pieśni z różnych epok, utwory współczesne (również pisane specjalnie dla niej) i muzykę kantatowo-oratoryjną. Uczestniczyła w licznych nagraniach płytowych, m.in. z Ars Antiqua Austria, Capellą Cracoviensis, Polską Orkiestrą XVIII w., Celtic Triangle. Jest dyrektorem artystycznym festiwalu Muzyka nad zdrojami w Szczawnicy.

Anna Krawczyk – absolwentka Akademii Muzycznej w Krakowie. Swoje umiejętności doskonali uczestnicząc w kursach wokalnych, m.in. u Charlesa Danielsa, Ingrid Kremling. Jest solistką Krakowskiej Opery Kameralnej, występowała również na scenach Filharmonii Krakowskiej, Częstochowskiej i Lubelskiej. Zajmuje się głównie wykonawstwem muzyki dawnej i współczesnej. Współpracuje z zespołami muzyki dawnej, takimi jak: Gabrieli Consort, Ensemble Entrada i Estravaganza. Koncertuje w kraju i za granicą. Ma na swoim koncie również nagrania studyjne.

Łukasz Dulewicz – kontratenor. Jest współzałożycielem oktetu wokalnego OCTAVA, a od 2006 r. śpiewakiem kameralistą w zespole Madrygalistów Capelli Cracoviensis. Uczestniczył w kursach mistrzowskich prowadzonych przez Paula Esswooda i Christinę Pluhar. Współpracuje z chórem Kantorei Sankt Barbara, Polską Orkiestrą XVIII wieku, muzykami wawelskimi – Floripari oraz warszawskimi zespołami specjalizującymi się w wykonawstwie muzyki dawnej – Subtilior Ensemble i Concerto Polacco. Ma na swoim koncie rolę tytułową w operze *Giulio Cesare* oraz udział w *Rodelindzie* Händla i *Griseldzie* Vivaldiego (pod dyr. Jana Tomasza Adamusa, u boku m.in. Ewy Marciniec, Olgi Pasiecznik), a także Pasję wg św. Jana Bacha z Andrew Parrottem. Kontynuuje naukę na Wydziale Wokalno-Aktorskim Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie śpiewu solowego Agnieszki Monasterskiej.

Piotr Szewczyk > zobacz □ str. 15

Szczepan Kosior – tenor. Absolwent Wydziału Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej w Krakowie, finalista Concorso Internazionale di Canto L'Orfeo di Claudio Monteverdi (2007). Śpiewak Chóru Polskiego Radia w Krakowie, koncertował na wielu festiwalach w kraju i za granicą. Współpracuje na stałe z Zespołem Muzyki Dawnej Floripari z Zamku Królewskiego na Wawelu oraz z madrygalistami Capelli Cracoviensis. Śpiewa także w męskim kwartecie Triplum, wykonującym dawną muzykę a cappella. W repertuarze posiada utwory od wczesnego renesansu (m.in. Obrecht, Brumel, Tallis, Palestrina, Monteverdi), poprzez barok (Schütz, Bach, Händel), do klasyków wiedeńskich.

Andrzej Zawisza > zobacz □ str. 16

Teresa Piech – jest absolwentką krakowskiej Akademii Muzycznej (klasa skrzypiec Ewy Szubry-Jargoń) oraz Sweelinck Conservatorium Amsterdam (klasa skrzypiec barokowych Lucy van Dael); uczestniczyła również w wielu kursach mistrzowskich. Koncertuje regularnie w kraju i za granicą, współpracując z wieloma zespołami muzyki dawnej. Była członkiem European Union Baroque Orchestra.

XI

śr 28 VII
świdnica 19.30
katedra
św. Stanisława
i Wacława

Współpracowała z wieloma wybitnymi muzykami, m.in. Larsem Ulrikiem Mortensenem, Royem Goodmanem i Joshuą Rifkinem. Jest współzałożycielką zespołu Harmonia Sacra. Z wiodącymi polskimi zespołami muzyki dawnej dokonała wielu nagrań płytowych, z których kilka otrzymało nagrodę Fryderyka. Prowadzi działalność pedagogiczną w PSM II st. w Krakowie (skrzypce) oraz PSM II st. we Wrocławiu (skrzypce barokowe).

Katarzyna Helwing-Osuch – absolwentka Akademii M zycznej w Warszawie i studiów podyplomowych w Med lanie, zwyciężczyni i laureatka licznych konkursów o nopolskich i międzynarodowych. Była członkiem P Festival Orchestra Krystiana Zimermana, koncerto w krajach europejskich i w USA. Współpracuje z zes mi muzyki dawnej w Polsce i we Włoszech (koncert w mediolańskiej orkiestrze UECO).

Marcin Szelest > zobacz □ str. 16

XI

śr 28 VII
świdnica 19.30
katedra
św. Stanisława
i Wacława

BACH I HÄNDEL - MUZYKA ORKIESTROWA
BACH I HÄNDEL - ORCHESTRAL MUSIC

XI

czw 29 VII
świdnica 19.30
kościół pokoju

Georg Friedrich Händel
Concerto grosso nr 6, op. 6
Larghetto e affettuoso – Allegro ma non troppo
– Musette – Allegro – Allegro

Johann Sebastian Bach
Ouverturensuite Nr. 2 h-moll BWV 1066
Ouverture – Rondeau – Sarabande – Bourrées I i II
– Polonaise – Menuet – Badinerie

Johann Sebastian Bach
Koncert podwójny na obój d'amore, skrzypce,
smyczki i basso continuo A-dur, BWV 1055
Allegro – Larghetto – Allegro ma non tanto

Johann Sebastian Bach
Koncert a-moll na skrzypce, smyczki
i basso continuo, BWV 1041
[Allegro] – Andante – Allegro assai

Johann Sebastian Bach
Ouverturensuite nr 1 C-dur, BWV 1066
Ouverture – Courante – Gavottes I i II
– Forlane – Menuety I i II – Bourrées I i II – Passepieds I i II

Soliści
Georg Kallweit – skrzypce
Xenia Löffler – obój
Jana Semerádová – flet

Akademie für Alte Musik Berlin
Georg Kallweit, Thomas Graewe, Uta Peters, Erik Dorset,
Kerstin Erben, Dörte Wetzel - skrzypce
Clemens-Maria Nuszbaumer, Annette Geiger - altówki
Jan Freiheit - wiolonczela
Walter Rumer - kontrabas
Xenia Löffler, Michael Bosch - oboje
Christian Beuse - fagot
Raphael Alpermann - klawesyn

Muzyka orkiestrowa Bacha i Händla to przede wszystkim muzyka rozrywkowa. Suity orkiestrowe Bacha stanowią zestawy tańców (międzynarodowych – tzn. w większości francuskich), nawet specjalnie nie stylizowanych, choć doskonale dopracowanych. Kompozytor wykorzystuje tutaj popularne melodie niemieckie, ale także serbsko-łużyckie, polskie czy czeskie, wyobraźnia prowadzi go jednak daleko w krainę wdzięku i błyskotliwego polotu. Händel w koncertach również puszcza cugle swojej melodycznej wyobraźni. Obaj niemieccy mistrzowie w utworach tych zwracają swoje spojrzenie poza Niemcy. Każda z Bachowskich suit orkiestrowych rozpoczyna się rozbudowaną uwerturą w stylu francuskim (stąd całe utwory nazywane bywają *Uwerturami*) – i po niej dopiero następuje zestaw tańców. Jak wspomniano, nie tylko tańców niemieckich: w Suicie h-moll, z solowym fletem, mamy efektownego poloneza oraz porywające, słynne badinerie. W Koncertach na instrument solowy z orkiestrą Bach z kolei bierze lekcje od Vivaldiego (początkowo wręcz dokonując transkrypcji koncertów włoskiego kompozytora), w kwestii pracy tematycznej okazuje się przy tym uczniem przerastającym mistrza. Wszystkie te utwory, podobnie jak Koncerty Brandenburskie i niemal cała pozostała muzyka instrumentalna Bacha (kameralna i solowa), powstały w czasie służby na dworze księcia Leopolda w Köthen, w latach 1717-22. Dysponował tam Bach świetną, 18-osobową orkiestrą i doceniającym go, znającym się na muzyce i kochającym ją patronem – oraz wolną ręką poza tym. Stąd tu właśnie rodzą się nie tylko utwory orkiestrowe, ale i klawesynowe, które mają charakter nie tylko koncertowy, ale i dydaktyczny: partity, suity, inwencje, sonaty, wreszcie I tom *Wohltemperierte Klavier*. Niemal cała instrumentalna twórczość Bacha (poza organową – w Köthen brakowało dostatecznie dobrych organów). Przy tym – wyłącznie świecka, gdyż dwór rodu Anhalt-Köthen należał do wyznania kalwińskiego, Bach nie miał więc tu okazji, by pracować dla Kościoła.

Händel swoje Concerti grossi op. 6 (tzn. koncerty w formie, w której partię koncertującą na tle smyczkowej orkiestry stanowi nie pojedynczy solista, lecz grupa zwana concertino), skomponował w ciągu zaledwie jednego miesiąca 1739 r., jako muzykę do wykorzystania w charakterze interludiów w widowiskach przygotowywanych na najbliższy sezon, ale także jako konkurencję dla przyjętych w Anglii za wzór utworów Corellego i jego ucznia Geminaniego – mistrzów tej formy. Händel śmiało więc również sięga po styl włoski, swobodnie traktując polifonię i taneczność, przesyca jednak swoje utwory typową dla siebie dynamiczną energią. Do dziś – chętnie wykonywane przez wszelkie orkiestry instrumentów dawnych – Concerti grossi op. 6 są „dla muzyków jak chleb życia" (Roger North).

XI

czw 29 VII
świdnica 19.30
kościół pokoju

XI

czw 29 VII
świdnica 19.30
kościół pokoju

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN (w skrócie Akamus) – założona w 1982 roku we wschodnim Berlinie, dziś należy do czołówki światowych orkiestr kameralnych. Międzynarodowego znaczenia orkiestry dowodzi liczba jej gościnnyh występów w kraju i za granicą. Zespół gości regularnie w muzycznych centrach Europy, jak Wiedeń, Paryż, Amsterdam, Zürich, Londyn i Bruksela, występuje także w Azji i obu Amerykach. Orkiestra prowadzi własny cykl koncertowy w Berlinie, a od 1994 r. regularnie gości w berlińskiej Operze Unter den Linden oraz na Festiwalu w Innsbrucku.

Od 21 lat ścisłym artystycznym partnerstwem zespół związany jest z belgijskim kontratenorem i dyrygentem Réné Jacobsem, czego efektem są liczne produkcje operowe i oratoryjne. Akamus współpracuje także z Marcusem Creedem, Danielem Reussem, Hansem-Christophem Rademannem. Szczególnie ważnym partnerem jest RIAS Kammerchor, ich zrealizowane wspólnie płyty otrzymały szereg nagród.

Z Akamus współpracują też regularnie renomowani soliści, jak Cecilia Bartoli, Andreas Scholl, Sandrine Piau. Z zespołem tanecznym Tanzcompanie Sasha Waltz & Guests orkiestra przygotowuje nowatorskie produkcje, jak *Medea* z muzyką Pascala Dusapain, *Dydona* i *Eneasz* do muzyki Purcella oraz choreograficzny koncert *Czterech żywiołów-Czterech pór roku*. O międzynarodowym sukcesie zespołu świadczy ponad milion sprzedanych nagrań. Od 1994 r. produkowane wyłącznie dla Harmonia Mundi, nagrodzone zostały wszystkimi znaczącymi nagrodami międzynarodowymi: Grammy Award, Diapason d'Or, Cannes Classical Award, Gramophone Award, Edison Award. W marcu 2006 Akamus otrzymała Nagrodę Telemanna miasta Magdeburga, a w 2009 została wyróżniona coroczną nagrodą Niemieckiej Krytyki Płytowej za DVD *Dydona* i *Eneasz* Purcella, otrzymała też Midem Classic Award za 2010 i Choc de l'année za wystawienie Brockespassion Telemanna.

ZŁOTY WIEK OBOJU I FAGOTU
THE GOLDEN AGE OF OBOE AND BASSOON

XI

pt 30 VII
świdnica 19.30
kościół pokoju

Georg Friedrich Händel (1685-1759): Sonata op. 2 nr 4
B-dur (Londyn 1733) na 2 oboje i basso continuo
Andante - Allegro - Larghetto - Allegro

Josep and Joan Baptista Plà (ok. 1750):
Sonata nr 6 Es-dur na 2 oboje i basso continuo
Allegretto - Andante - Allegro ma non tanto

Johann Friedrich Fasch (1688-1758): Quadro g-moll (1727 lub później) FWV N:g1, na 2 oboje, fagot i basso continuo
Largo - Allegro - Largo - Allegro

Antonio Vivaldi (1678-1741): Sonata a 4 C-dur RV 801, na 2 oboje, fagot i basso continuo
Largo-Allegro-Largo-Allegro

Pierre Philidor (1681-1731): Troisième Suite en trio C-dur (Paryż 1717) na 2 oboje i basso continuo
Ouverture legerment - Simphonie tendre - Allemande - Air - Sicilièn̈ne - Sarabande - Ouverture

Jan Dismas Zelenka (1679-1745): Sonata a 4 g-moll (Praga/Drezno, ok. 1723), na 2 oboje, fagot I basso continuo.
Andante - Allegro - Adagio - Allegro

ENSEMBLE ZEFIRO
Alfredo Bernardini, Paolo Grazzi – oboje
Alberto Grazzi – fagot
Patxi Montero – violone
Anna Fontana – klawesyn

Muzycy od zawsze byli niestrudzonymi wędrowcami, czy to poszukującymi wiedzy lub okazji do nauki u znakomitego, a odległego mistrza, czy to dlatego, że w tym lub innym kraju ktoś pragnął słuchać ich, może wręcz zatrudniając na stałe. W dzisiejszym koncercie "wędrowcem" stanie się jednak publiczność, w podróży przez późnobarokową Europę. W ten sposób będzie można dostrzec różnice stylistyczne, wraz z ciekawą grą wpływów tworzoną przez zróżnicowane style ekspresji różnych narodów.

Z wyjątkiem Suity Philidora wszystkie utwory programu odpowiadają formalnemu modelowi sonaty – czy da camera, czy da chiesa – tak, jak została zdefiniowana przez wielkiego włoskiego skrzypka, Arcangelo Corellego. Przemienność temp wolnych i szybkich w układzie czteroczęściowym (largo – allegro – largo – allegro) oznacza sonatę da chiesa, natomiast w układzie trzyczęściowym (allegro – adagio – allegro) tworzy sonatę da camera.
W 1706 r. Jerzy Fryderyk Haendel opuścił Hamburg, podejmując podróż do Italii. Wiadomo, że cztery lata spędzone we Włoszech były decydujące dla jego kariery. Jak stwierdził biograf kompozytora, Winton Dean, "Włochy były nie tylko ojczyzną opery, oratorium (...), ale też głównych form muzyki instrumentalnej, jak koncert i sonata". Tak jak większość dzieł Haendla, także Sonata na dwa oboje składa hołd włoskiej stylistyce – w tym wypadku sonacie da chiesa Corellego, której ideał przyświeca znakomitej części kompozycji instrumentalnych Haendla.

Bracia Plà, oboiści z Katalonii (Joan Baptista grał także na psałterium i fagocie), przybyli do Niemiec parę dekad później. Trzeci brat, Manuel, pozostał w Madrycie, pisząc słynne zarzuele (rodzaj wodewilu), natomiast Juan Bautista i Jose okazali się nierozłączni, aż do wspólnego sygnowania wszystkich swych dzieł – nie sposób więc dociec, kto był ich rzeczywistym autorem. Na dworze księstwa Badenii-Würtembergi w Stuttgarcie pozostali długo, okazjonalnie występując w Paryżu i we Włoszech.

Johann Friedrich Fasch rozwijał swoją muzyczną karierę w Zerbst, gdzie w 1722 r. otrzymał stanowisko kapelmistrza. Podziwiany przez Bacha wyznawca stylistyki włoskiej, komponował muzykę każdego typu, od sakralnej, po szeroki wachlarz muzyki instrumentalnej, kameralnej i orkiestrowej. Sonaty Fascha wychodziły od stylu Vivaldiego, osiągając bardziej osobisty sposób wypowiedzi, o większej spoistości instrumentalnych głosów. Kompozycje te, choć wpisane w kanony estetyczne właściwe dla epoki, zawierają cechy indywidualne – np. szybkie figuracje w rytmie lombardzkim, nadającym muzyce impet.

Sonata Vivaldiego – zachowana w bibliotece w Herdringen – choć niepewnej atrybucji (w partii basu zapisane jest nazwisko Haendla), niewątpliwie skomponowana została w stylu Vivaldiego. Wyjątkowa świeżość szybkich części, śpiewność powolnych i pojawiające się imitacje między dwoma obojami zdecydowanie każą przypisać ją wielkiemu kompozytorowi weneckiemu. Zarówno obój, jak i fagot były zresztą ulubionymi instrumentami dętymi Vivaldiego – o czym świadczy jego 17 koncertów na pierwszy z nich i 39 na drugi.
Pochodzący z Czech Jan Dismas Zelenka był wpierw zatrudniony w Dreźnie jako kontrabasista, później stając się kompozytorem muzyki sakralnej na saksońskim dworze. Stamtąd też wysłany został na studia do Wiednia wraz ze znakomitym J.J. Fuxem. Muzyce instrumentalnej poświęcał się Zelenka tylko przez krótki czas, pisząc jej stosunkowo niewiele, jednak to właśnie tu możemy dostrzec jego wyjątkowe posługiwanie się kontrapunktem. Sonaty na dwa oboje, fagot i basso continuo, pisane prawdopodobnie dla znakomitych wirtuozów działających na saksońskim dworze, doprowadzają możliwości techniczne i ekspresyjne tych instrumentów do tak ekstremalnych granic, że pozostają z niczym nieporównywalne.

Paolo Grazzi

XI

pt 30 VII
świdnica 19.30
kościół pokoju

XI

pt 30 VII
świdnica 19.30
kościół pokoju

Ensemble Zefiro – zespół historycznych instrumentów, założony w 1989 r. przez oboistów Alfreda Bernardiniego i Paola Grazzi oraz fagocistę Alberta Grazzi, specjalizujący się w XVIII-wiecznym repertuarze dla instrumentów dętych (nazwa zespołu wywodzi się od Zefira jako postaci mitologicznej: boga łagodnych wiatrów zachodnich). W repertuarze tym jego osiągnięcia pozostają punktem odniesienia w skali międzynarodowej. Założyciele zespołu należą do cenionych wykonawców muzyki dawnej, współpracujących z najznakomitszymi orkiestrami instrumentów barokowych.

Zefiro gości na najważniejszych europejskich festiwalach muzycznych, odbywał też tournée po obu Amerykach, Azji i Bliskim Wschodzie. W dorobku grupy znajduje się 18 płyt, m.in. Sonaty Zelenki, Divertimenta Mozarta, muzyka na instrumenty dęte Beethovena, *Water Music* Haendla i *Wassermusik* Telemanna, Koncerty na obój Vivaldiego (Opus 111/ Naive) i inne. Zefiro zajmuje się także odkrywaniem muzyki nieznanych, ale interesujących kompozytorów z końca XVIII w., jak Georg Druschetzky i Luigi Gatti. Ostatnie nagrania, dla Sony Music - Deutsche Harmonia Mundi, obejmują Kocnerty Fascha oraz *The Musick for the Royal Fireworks* Haendla. Płyty ansamblu zdobyły szereg międzynarodowych nagród, jak Grand Prix du Disque, Premio Nazionale Classic Voice, Editor's Choice Gramophone, Choc du Monde de la Musique za rok 2007, Diapason d'Or za rok 2009. Działalność Zefiro składa się z trzech elementów: zespołu kameralnego, grupy instrumentów dętych [Harmonie] i orkiestry barokowej. Dzięki takiej różnorodności grupa dysponuje szerokim repertuarem, od solowych koncertów Vivaldiego do pełnych oper, kantat Bacha czy Mszy Haydna – przez muzykę Mozarta, Beethovena, Rossiniego.

Alfredo Bernardini – ur. w Rzymie w 1961 r., studiował od 1981 r. w Holandii, specjalizując się w grze na oboju barokowym. Wraz z najznakomitszymi orkiestrami dawnych instrumentów – takimi jak Hesperion XX, Le Concert des Nations, La Petite Bande, The Amsterdam Baroque Orchestra, Das Freiburger Barockorchester, The English Concert, Bach Collegium Japan i in. - koncertował w Europie, USA, Japonii, Chinach, Izraelu. W 1989 założył zespół Zefiro, z którym zrealizował m.in. film dokumentalny o Antonio Vivaldim dla telewizji belgijskiej. Jako dyrygent współpracował z orkiestrami we Włoszech, Niemczech, Hiszpanii, Portugalii, w 2001 r. prowadząc European Union Baroque Orchestra na tournée po Niemczech, Chinach i Hiszpanii. Zajmuje się także pracą badawczą nad historycznymi drewnianymi instrumentami dętymi oraz prowadzi zajęcia w Konserwatorium w Amsterdamie i w Escola Superior de Musica de Cataluña in Barcelona. Wziął udział w około 100 nagraniach.

HÄNDEL OPERA AMADIGI DI GAULA

Steve Wächter (alt)
Marzena Lubaszka (sopran)
Katarzyna Oleś-Blacha (sopran)
Ewa Krzak (alt)

CAPELLA CRACOVIENSIS
Friedemann Immer - trąbka
Louise Haugk, Petra Ambrosi - obój, flet
Tomasz Wesołowski - fagot
Alberto Stevanin (koncertmistrz),
Martyna Pastuszka, Viola Szopa,
Elżbieta Górka - skrzypce I
Elisa Imbalzano, Klaudia Matlak, Adam Pastuszka,
Jadwiga Czepielowska - skrzypce II
Dymitr Olszewski, Piotr Chrupek - altówki
Marco Testori, Konrad Górka - wiolonczele
Nicola Barbieri, Stanisław Smołka - violone
Matteo Riboldi - klawesyn
Craig Marchitelli - tiorba

Jan Tomasz Adamus - dyr.

XI

sb 31 VII
świdnica 18.00
kościół pokoju

AKT 1
Dwaj rycerze: Amadys (Amadigi) z Galii, obrońca uciśnionych, i Dardanus (Dardano), książę tracki, są zakochani w Orianie, córce króla Wysp Szczęśliwych, uwięzionej przez czarodziejkę Melissę w zaczarowanej wieży otoczonej płomieniami. Oriana odwzajemnia uczucie Amadysa, któremu udaje się ją uwolnić.
Miłości Amadysa spragniona jest także Melissa, próbuje zdobyć jego uczucie prośbą, groźbą i... czarami. Wysyła przeciwko niemu zastępy potworów i piekielnych zjaw, lecz ze wszystkich opresji bohater wychodzi cało. Ostatecznie Melissie udaje się rozdzielić zakochanych.

AKT 2
Ujrzana w „Źródle Prawidziwej Miłości" wizja Oriany czyniącej awanse Dardanusowi przyprawia Amadysa o rozpacz i omdlenie.
Nadchodzi Oriana. Widząc zemdlonego sądzi, że ukochany umarł, i chce przebić się sztyletem. Amadys w porę odzyskuje przytomność, jednak czyni jej wyrzuty z powodu domniemanej zdrady i teraz to on chce pozbawić się życia. Jego samobójstwu zapobiega Melissa, ale jej zaloty pozostają bez odzewu.
Melissa ucieka się do podstępu: z pomocą czarów nadaje Dardanusowi rysy Amadysa, by oszukać Orianę. Oriana błaga domniemanego Amadysa o przebaczenie. Szczęście Dardanusa nie zna granic, jednak widok przechodzącego w pobliżu rywala przyprawia go o furię. Dardanus wyzywa go na pojedynek i ginie w walce.
Melissa oskarża Orianę, iż ta odebrała jej ukochanego, i wzywa na pomoc duchy ciemności, jednak Oriana opiera się skutecznie wszystkim jej czarom.

AKT 3
Oriana i Amadys przebywają w niewoli u Melissy, są gotowi poświęcić wzajem za siebie życie. Choć spragniona zemsty – Melissa nie jest w stanie zabić Amadysa, przedłuża jednak jego mękę grożąc Orianie.
Amadys i Oriana błagają Melissę o litość, ta wzywa na pomoc ducha zabitego Dardanusa. Zjawa oświadcza, iż bogowie sprzyjają miłości Oriany i Amadysa, a udręki kochanków wkrótce dobiegną kresu.
Opuszczona przez wszystkich: bogów, piekło i miłość doczesną, Melissa odbiera sobie życie, w ostatniej arii błagając Amadysa o odrobinę litości.
W scenie finałowej w rydwanie spowitym obłokami, prosto z nieba przybywa wuj Oriany, wielki mag Orgando, by pobłogosławić jej związkowi z ukochanym Amadysem. Operę kończą tańce pasterskie.

XI

sb 31 VII
świdnica 18.00
kościół pokoju

XI

sb 31 VII
świdnica 18.00
kościół pokoju

Czy można mówić o muzyce XVIII wieku pomijając operę? Żaden inny brak nie skrzywiłby w podobnym stopniu perspektywy. Po swym debiucie przed stu laty – w twórczości Periego, Cacciniego, Monteverdiego – w XVIII stuleciu opera osiąga apogeum. Kompozytor niepiszący oper sam stawia się na marginesie – dotyczy to nawet Bacha. Mało kto decyduje się na taki wariant kariery. Opery więc mnożą się, zapełniając pączkujące (i upadające) teatry – co roku każdy z nich „zużywa" kilka nowych dzieł. „Zużywa", gdyż sporadycznie tylko utwór wraca do repertuaru – niekiedy przenosi się do innego miasta, ale rzadko jego żywot trwa dłużej niż jeden sezon. Podaż jednak muzyki jest olbrzymia – trudniejszą sprawą okazuje się zdobycie dobrego libretta. Stąd sukces paru sprawdzonych autorów, przede wszystkim Metastasia oraz Apostola Zeno, których teksty zostały wykorzystane w kilkuset (!) operach. Stąd też dziwaczny kształt tych librett, które miały przede wszystkim dać okazję „wyśpiewać się" wirtuozowskim śpiewakom, raz w sytuacjach dramatycznych, raz w lirycznych. Nurt ten utrzyma się aż do czasu reformy Glucka – a jego szczyt współtworzą właśnie opery Händla. W tym – *Amadigi*.

Jeżeli nie gubią się Państwo w zawiłościach libretta – należą się Państwu gratulacje. Niewątpliwy ten sukces nie jest jednak niezbędny do zrozumienia dzieła, którego istota leży w brawurowym, pięknym śpiewie oraz błyskotliwości efektów specjalnych (wspaniałości dziś już raczej niedostępnej). Barokowość opery Händla nie dba o prawdopodobieństwo nawet na poziomie wewnętrznych relacji między bohaterami (wszyscy kochają się w Orianie, więc dlaczego zazdrosna czarodziejka Melissa nie zgładzi jej od razu – lub choćby nie zmieni w ropuchę, jak na porządną bajkę przystało – tylko zwleka, kolekcjonując upokorzenia?), a tym bardziej w przebiegu akcji, którą rozwiązuje najbardziej typowa interwencja deus ex machina: gdy sprawy gmatwają się ostatecznie, zesłane przez machinerię sceniczną potężne ramię „nadczarodzieja" zatrzymuje śmiercionośny cios, gwarantując oczekiwany happy end (czy raczej lieto fine; w naszym wypadku musi obyć się bez maszyn). Ci, co przetrwali, żyć teraz będą długo i szczęśliwie. Cała akcja wcześniejsza jest więc przede wszystkim („tylko", a może „aż"?) pretekstem do wokalnej ekwilibrystyki, która eksplodować ma emocjami, jakie miotają bohaterami. Jest tu wszystko: gniew, zazdrość, nadzieja, smutek i żałość, patos, triumfalny heroizm. Wszystko wyrażone czysto wokalną siłą. I to tym właśnie syci nas Händlowska opera.

Osiadły już od trzech lat w Anglii, Händel napisał i wystawił Amadigi w roku 1715 (część muzyki przejmując z wcześniejszego, prywatnie pokazywanego *Silli*), jako swoją dziesiątą operę z kolei, a piątą pisaną dla Londynu (przed *Juliuszem Cezarem* czy *Orlandem*). Pierwszym wykonawcą partii Amadysa był jeden z najznakomitszych śpiewaków-kastratów, Niccolò Grimaldi, zwany Niccolinim – pierwsza gwiazda opery włoskiej w Londynie. To właśnie dzięki jego głosowi i zdolnościom dramatycznym włoska opera seria przyjęła się nad Tamizą jako rozrywka najwyższego gatunku – bez Niccoliniego więc, który walnie przyczynił się i do triumfu londyńskiego debiutu Händla, śpiewając Rinalda, inaczej wyglądałaby tamtejsza kariera kompozytora. Jeszcze w 1706 r., na dwa lata przed przyjazdem do Londynu sławnego kastrata, John Dennis pisał: „Choć opera we Włoszech jest monstrum, jest to monstrum piękne i melodyjne, ale tutaj, w Anglii, jest to monstrum paskudnie wyjące." Powodzenie

zależało więc od włoskich śpiewaków, „poszukiwanych daleko i płaconych drogo". Jak pisał o nich w 1702 r. François Raguenet: „Są to gardła i tony słowików, są to oddechy zdolne wstrzymać ruch ziemi, oddechy niekończące się, dzięki którym wykonują oni wielotaktowe pasaże, przetrzymują oszałamiającej długości nuty, kończone równie długimi kadencjami i trylami". Resztę premierowej obsady Amadigi tworzą zatem: Elisabetta Pilotti-Schiavonetti (Melissa), Diana Vico (Dardano) oraz – jedna tylko, ale znakomita – Angielka, Anastasia Robinson. Melodyjna muzyka i cztery znakomite głosy (głosy modne – wysokie) wraz z zestawem efektów specjalnych pozwoliły operze na żywot relatywnie długi: wraz ze wznowieniem w 1717 r. 17 przedstawień. *Amadigi* trafił też w tym czasie do Hamburga, gdzie wytrwał aż trzy lata. Potem zszedł z afisza, być odżyć dopiero po ponad dwóch wiekach – w roku 1929.

Steve Wächter (Amadigi) – pochodzący z Drezna kontratenor, specjalizuje się w barokowym repertuarze oratoryjnym i operowym, a także w muzyce współczesnej. Rozwijając swą karierę głównie w Niemczech, występował już jako Amadys na scenie drezdeńskiej, ale z powodzeniem wcielał się również w najbardziej charakterystycznych bohaterów Händla – Orlanda i Juliusza Cezara, a także Narcyza w *Agryppinie* czy, dla odmiany, Orfeusza w operze Glucka. Jego profesorem był Hartmut Zabel, śpiewak uczestniczył też w licznych kursach mistrzowskich, ucząc się m.in. u Olafa Bära.

Marzena Lubaszka (Oriana) – studiowała m.in. u Ewy Czermak, Olgi Pasiecznik, Emmy Kirkby i Petera Kooija. Szczególnie chętnie występuje z barokowym i klasycznym repertuarem operowym pisanym dla kastratów, ale wykonuje także pieśń romantyczną, muzykę oratoryjną oraz kompozycje współczesne. Nagrała kilkanaście płyt CD.

Katarzyna Oleś-Blacha (Melissa) – od ukończenia studiów na Akademii Muzycznej w Krakowie związana z Operą Krakowską, gdzie debiutowała partią Królowej Nocy w Czarodziejskim flecie Mozarta, śpiewając także szereg koloraturowych ról na innych scenach Polski oraz koncertując na estradach europejskich.

Ewa Krzak (Dardanus) – studiowała w Hochschule für Musik Carl Maria von Weber w Dreźnie, a także na kursach mistrzowskich m.in. u Elisabeth Schwarzkopf i Olafa Bära; wówczas też rozpoczęła już działalność koncertową. Dysponuje obszernym repertuarem od muzyki barokowej po współczesną, który prezentuje w Niemczech oraz w innych krajach europejskich.

XI

sb 31 VII
świdnica 18.00
kościół pokoju

XI

sb 31 VII
świdnica 18.00
kościół pokoju

Capella Cracoviensis – jeden z najbardziej dynamicznych polskich zespołów specjalizujących się w wykonywaniu muzyki dawnej na historycznych instrumentach. Dzięki konsekwentnemu wsparciu Miasta Krakowa CC może realizować ambitne projekty w sposób bezkompromisowy i na najwyższym poziomie artystycznym oraz skupiać ludzi o określonej wrażliwości artystycznej. Istotną nowością w artystycznym życiorysie CC są ostatnie wykonania oper i oratoriów barokowych [Handel: *Amadigi*, *Deborah*, *Rodelinda*, Vivaldi: *Griselda*] na historycznych instrumentach i z udziałem wielu gościnnych muzyków współpracujących na co dzień z tak renomownymi grupami, jak Il Giardino Armonico, Europa Galante, Orchestra of the 18th Century. Uznanie publiczności i krytyków zdobyło niedawne wykonanie bachowskiej Pasji według św. Jana pod dyrekcją Andrew Parrotta. Gośćmi CC byli ostatnio między innymi Paul Goodwin, Sirkka-Liisa Kaakinen, Les Sacqueboutiers de Toulouse.

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 wokalno-instrumentalnej różnych epok. Z założonym przez siebie zespołem Harmonologia nagrał XVII-wieczne unikaty ze zbiorów wrocławskiej Biblioteki Uniwersyteckiej oraz zrealizował pierwsze polskie wykonania na historycznych instrumentach wielu ważnych dzieł (Pasja wg św. Mateusza, Msza Koronacyjna, opery *Griselda* Vivaldiego, *Rodelinda* Händla, *Le nozze di Figaro* Mozarta). W ramach projektu Kapela Jasnogórska nagrał serię płyt z utworami Marcina Józefa Żebrowskiego i wczesnoromantycznymi dziełami wokalno-instrumentalnymi Józefa Elsnera. W latach 1995-2008 wykładał we wrocławskiej Akademii Muzycznej, a także gościnnie w Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz. Publikował artykuły na temat ochrony zabytkowych organów oraz praktyki wykonawczej. Nagrał solowe płyty dokumentujące brzmienie historycznych organów – barokowego instrumentu w świdnickim Kościele Pokoju oraz romantycznych organów Gustava Heinze w kościele ewangelickim w Cieplicach. 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 krakowskiego chóru i orkiestry Capella Cracoviensis.

NABOŻEŃSTWO KANTATOWE
SACRED SERVICE WITH CANTATA

XI

nd 1 VIII
świdnica 10.00
kościół pokoju

Dzwony na rozpoczęcie nabożeństwa
Dietrich Buxtehude – Toccata G
(organy: Marcin Armański)

Powitanie –słowo wstępne
Pieśń zboru nr 319
Introit nr 64
Gloria Patri
Kyrie
Gloria in excelsis Deo
Czytania biblijne
Credo – Wyznanie wiary
Johann Sebastian Bach – Kantata 195,
Dem Gerechten muß das Licht
Kazanie
Johann Sebastian Bach – Magnificat D-dur, BWV 243
Liturgia końcowa
Błogosławieństwo
Pieśń zboru nr 314
Johann Pachelbel – Toccata i fuga in B (organy)

Soliści
Agnieszka Tomaszewska - sopran
Aleksandra Lewandowska - sopran
Joanna Dobrakowska - alt
Karol Kozłowski - tenor
Jacek Ozimkowski - bas

Ripieni
Justyna Ilnicka, Ewa Wojtowicz, Sylwester Targosz,
Radosław Rzepecki

Orkiestra Festiwalowa
Adrew Parrott

Kantata *Dem Gerechten muß das Licht,* BWV 195
Chór *Dem Gerechten muß das Licht*
Recitativo *Dem Freundlicht gerechter Frommen* (bas)
Aria *Rühmet Gottes Güt und Treu* (bas)
Recitativo *Wohlan, so knüpfet denn ein Band* (sopran)
Chór *Wir kommen deine Heiligkeit*

Magnificat D-dur, BWV 243
Chorus *Magnificat anima mea Dominum*
Aria *Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo* (sopran II)
Aria *Quia respexit humilitatem ancillae suae ecce enim ex hoc beatam me dicent* (sopran I)
Chorus *Omnes generationes*
Aria *Quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen eius* (bas)
Aria. Duet *Et misericordia a progenie in progenies timentibus eum* (alt, tenor)
Chorus *Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui*
Aria *Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles* (tenor)
Aria *Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes* (alt)
Aria. Tercet *Suscepit Israel puerum suum recordatus misericordiae suae* (Soprany I i II, alt)
Chorus *Sicut locutus est ad Patres nostros Abraham et semini eius in saecula*
Chorus *Gloria Patri, gloria Filio, gloria et Spiritui Sancto! Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.*

Kantata 195, „Dem Gerechten muß das Licht" – kantata weselna: po chóralnym wezwaniu do radości „sprawiedliwych w Panu", już w recytatywie bas życzy owego „światła radości sprawiedliwych (...) i tej oto młodej parze". „Sławcie Boga, narzeczeni!" – dodaje w arii. „Więc węzeł spleść ten trzeba nam / Co tyle szczęścia przepowiada" – głosi recytatyw sopranu, by podziękować za uczucie Bogu: „To Bożą rękę wychwalajcie, / Bo wasz miłości węzeł splótł On sam." Po zaślubinach zabrzmi jeszcze końcowy chorał: „Śpieszcie chwalić i dzięki nieść, / Ludzie na świecie wraz, / Temu, komu oddają cześć / Anioły cały czas." Kantata należy do późnych dzieł Bacha, nie wiadomo także, na czyj ślub została skomponowana. Musiała to być jednak uroczystość znaczniejsza, skoro w kantacie Bach mógł użyć nie tylko pełnej obsady wokalnej, ale i trzech trąbek, fletu, dwóch obojów i kotłów! Radość, jaka nieczęsto miała okazję zdarzać się Bachowskiej orkiestrze. **Magnificat** – hymn do słów z Ewangelii wg św. Łukasza (1, 46-55: „Wielbi dusza moja Pana i raduje się duch mój w Bogu, moim Zbawcy"), którym Maria Panna sławi Boga, wykorzystywany w Nieszporach. Funkcjonował też w wersji luterańskiej („Meine Seele erhebet den Herren"), jednak w główne święta wypadało nadać mu świetniejszą, bardziej rozbudowaną oprawę – sięgając nawet po łacinę. Pierwsza wersja sporządzona przez Bacha, w Es-dur, przygotowana została na Boże Narodzenie 1723 r. Później (1728-31) Bach przerobił ten utwór, wykreślając wstawki dotyczące świąt Bożego Narodzenia i transponując całość do D-dur, tonacji lepiej dopasowanej do instrumentów dętych, z których rozbudowanej sekcji tutaj korzysta. Kompozytor dużo uwagi poświęca ilustrowaniu muzyką tekstu, w ariach ujmuje liryzmem, nadaje muzyce jednak również nastrój podniosły i uroczysty – podkreślając, z jak ważnym i chwalebnym tekstem mamy do czynienia.

XI

nd 1 VIII
świdnica 10.00
kościół pokoju

XI

nd 1 VIII
świdnica 10.00
kościół pokoju

79 lat, jakie minęły od śmierci Jana Sebastiana Bacha do berlińskiego wykonania jego Pasji wg św. Mateusza przez Feliksa Mendelssohna, które rozpoczęło stopniowe przywracanie muzyki lipskiego kantora publiczności, okazało się przepaścią nie do zasypania. W ciągu tych ośmiu dekad wielka polifonia barokowa, której Bach stanowił ostateczne ukoronowanie, zmierzchła całkowicie i legła wśród kurzących się na półkach dzieł „mądrych, ale nieciekawych", przez estrady i sceny operowe przetoczył się natomiast niepowstrzymany wzrost emocjonalności – wpierw w muzyce Empfindsammerstill, gdzie królował syn Jana Sebastiana, Carl Philip Emanuel, następnie w klasycyzmie, u pogodnego Haydna i namiętnego Mozarta, wreszcie u monumentalnego, pochmurnego Beethovena i tajemniczego Webera – aby wreszcie wybuchnąć muzyką romantyczną, której sztandarowy przedstawiciel, Berlioz, zżymał się, widząc Chopina, Liszta i Hillera, grających Bachowski Koncert d-moll na 3 klawesyny: „To było rozdzierające, przysięgam, oglądać trzy zdumiewające talenty, pełne energii, błyszczące młodością i życiem, które skupiły się, aby wykonać tę niedorzeczną i śmieszną psalmodię." Berlioz rozminął się tu jednak z duchem epoki: Bach „klawiszowy" był bliski nie tylko Chopinowi czy Lisztowi, ale i rzeszy innych pianistów, przede wszystkim jednak inny „młody talent" przypomniał już wielkiego Bacha wokalnego. Gdy Mendelssohn w 1829 r. przedsięwziął wykonanie Pasji Mateuszowej nie zadawał sobie jednak pytania „jak grać muzykę Bacha?". Pytał raczej: jak współcześnie grać muzykę Bacha? Jasne było, że musi ona zostać dostosowana do nowoczesnych gustów, jak bowiem inaczej współczesny muzyk miałby umieć ją wykonać – a słuchacz docenić? 79 lat – ledwie 79 lat! – okazało się przepaścią. Świat się zmienił i nie było już żadnego starca, który wspomniałby, jak w dzieciństwie słuchał kantat w kościele św. Tomasza. Pasję Bacha wykonał więc ogromny chór i orkiestra romantyczna. Dalsze losy wielkich dzieł Bacha były kontynuacją pracy Mendelssohna. Choć już na początku XX wieku Wanda Landowska – niezwykła pianistka – zaczęta muzykę barokową grać niemal wyłącznie na klawesynie, to kantaty, msze i Pasje Bacha nadal wykonywane były przez coraz większe, postmahlerowskie orkiestry symfoniczne i wychowanych na operowych scenach śpiewaków, z fortepianem zamiast klawesynu w partii basso continuo. Bachem dyrygował z upodobaniem Willem Mengelberg, Wilhelm Furtwängler, Otto Klemperer – każdy na sposób właściwy dla siebie, wypróbowany w postromantycznym ujęciu symfonii od Beethovena do Mahlera. Trzeba było kolejnego zwrotu w myśleniu, by coś tu się zmieniło. Potrzebne było obudzenie zaufania do samego Bacha: wiary, że jego muzyka przemawiać będzie tym silniej, im bliżej będzie myśli kompozytora, bez jakichkolwiek zapośredniczeń. Stąd dopiero wynikła zmiana fundamentalnego pytania: zamiast „jak współcześnie grać muzykę Bacha?" – „jak grać muzykę Bacha, by pozostawała muzyką Bacha?". W ten sposób, po etapie ograniczenia składów do orkiestr kameralnych (wspomnijmy tu rolę Marrinera, ale i sukces Maksymiuka), narodził się sposób gry „autentyczny": na instrumentach dawnych bądź ich kopiach, z pomocą rekonstruowanych po odczytaniu z traktatów technik gry, i w składach, na jakie wskazywały dokumenty z epoki. Obecnie jest to standard, a jego twórcy mają pozycję klasyków (Harnoncourt, Leonhardt, Hogwood), choć określenie „autentyczne" zamieniono na łagodniejsze i pojemniejsze „historical informed performance", czyli „HIP". Wydawałoby się, że widać już koniec drogi – wtedy jednak, na początku lat 80., pojawiły się postulaty Joshuy Rifkina. Rifkin stwierdził, że większość muzyki wokalnej Bacha, mimo całego „HIP" nijak

się ma do jej stanu przewidzianego przez kompozytora – gdyż Bach pisał na składy solowe, nie używając nigdy choćby kilkuosobowych chórów, a wyłącznie śpiewaków-solistów. Teza ta – wyprowadzona prosto z dokumentów – stanęła ością w gardle wszystkim: siła tradycji raz jeszcze pokazała swoją potęgę. Dziś, jeżeli wreszcie (zwłaszcza w kolejnym pokoleniu muzyków) zdaje się ona zwyciężać, jest to zasługą tyleż Rifkina, co Andrew Parrotta. Wybitny angielski dyrygent był pierwszym, który podążył za nowymi wnioskami, proponując interpretacje, których nie można już było zbyć wzruszeniem ramion. W końcu całą polemikę zebrał w książce (T*he Essential Bach Choir, 2000*), która stała się punktem wyjścia dla innych muzyków.

Korzyści? Parrott odpowiada: „Gdy zacząłem wykonywać tę muzykę w ten sposób, odkryłem, że daje to niezwykły efekt muzyczny. Nawet w miejscach, w których się tego nie spodziewałem, jak krzyk tłumu (turba w Pasjach). Mała ilość osób robi mimo wszystko większe wrażenie, bo można zidentyfikować krzyczących, usłyszeć ich indywidualnie, odczuć ich siłę łatwiej, niż w potężnym chórze. (...) Inną korzyścią jest, że ma się najlepszych instrumentalistów i najlepszych śpiewaków, którzy pracują śiśle razem. Nie ma trzech oddzielnych grup: solistów, chóru i orkiestry – jest jeden organizm, „chorus musicus", czyli mieszana grupa muzyków, śpiewaków i instrumentalistów, w której instrumentaliści mogliby, niektórzy – dlaczego nie? – także śpiewać, a śpiewacy – niektórzy – grać. Gdyż mają te same podstawy, tę samą szkołę, nie byli kształceni oddzielnie, nie zostali wzięci z różnych środowisk."

W luterańskim Kościele Pokoju, w trakcie niedzielnej liturgii – czy możemy zbliżyć się jeszcze bardziej do Bachowskich nabożeństw w lipskim Thomaskirche?

Agnieszka Tomaszewska – sopran. Absolwentka gdańskiej Akademii Muzycznej, studia kontynuowała na Universität für Musik und darstellende Kunst w Wiedniu, pod kierunkiem prof. Heleny Łazarskiej. Ukończyła Studio Operowe Hamburskiej Opery Narodowej. Uczestniczyła w kursach mistrzowskich prowadzonych przez Barbarę Boney, Régine Crespin, Thomasa Hampsona.

Zdobywczyni I Nagrody w Międzynarodowym Konkursie Sztuki Wokalnej im. Ady Sari oraz Internationale Sommerakademie der Universität Mozarteum w Salzburgu.

Współpracuje z Hamburgische Staatsoper, Operą Krakowską, Teatrem Wielkim Operą Narodową w Warszawie.Prowadzi także aktywną działalność koncertową w kraju i za granicą, występowała m. in. na Salzburger Festspiele, Die Hamburger Ostertöne, Hamburger Mozartwochen, Gdańskiej Wiośnie, Festiwalu Muzyki Polskiej. Wykonuje również muzykę współczesną.

Współpracowała z takimi zespołami, jak Kremerata Baltica, Musica Antiqua Köln, Philharmoniker Hamburg, Israel Philharmonic Orchestra, Kammersinfonie Bremen, Deutsche Kammer-Philharmonie, Dresdner Kapellsolisten, Polska Filharmonia Kameralna Sopot, Cappella Gedanensis. Ma na swoim koncie nagrania CD/DVD, oraz radiowe i telewizjne.

Aleksandra Lewandowska – sopran. Absolwentka poznańskiej Akademii Muzycznej w klasie śpiewu Wojciecha Drabowicza, doskonaliła się na kursach mistrzowskich m.in. u Jadwigi Rappé, Piotra Kusiewicza, Haliny Łazarskiej, a także Barbary Schlick (w ramach konkursowego stypendium Fondazione Cini). Kontynuuje studia w Hochschule für Musik Franz Liszt w Weimarze, w klasach prof. Venceslavy Hruby-Freiberger oraz prof. Siegfrieda Gohritza. W ciągu

XI

nd 1 VIII
świdnica 10.00
kościół pokoju

XI

nd 1 VIII
świdnica 10.00
kościół pokoju

ostatnich lat dokonywała wielu prawykonań współczesnej muzyki polskich twórców, współpracuje też z Waldemarem Malickim, śpiewając standardy jazzowe, arie operetkowe i musicalowe. Ważną rolę w jej działalności odgrywa muzyka kantatowo-oratoryjna – wykonuje dzieła Bacha, Mozarta, Pergolesiego, Vivaldiego, Gorczyckiego, Ruttera, Fauré, Schuberta. Na swoim koncie ma dotychczas pięć zróżnicowanych repertuarowo płyt. W grudniu 2006 została laureatką nagrody European Voice and Music Academy.
Współpracuje z Teatrem Wielkim w Poznaniu, a od 2009 jest członkiem zespołu Collegium Vocale Gent, kierowanego przez Philippe'a Herreweghe.

Joanna Dobrakowska – alt. Urodzona we Wrocławiu, ukończyła z wyróżnieniem studia wokalno-aktorskie w tamtejszej Akademii Muzycznej pod kierunkiem prof. Bogdana Makala. Nagrodzona stypendium, kontynuowała naukę w klasie śpiewu prof. Heleny Łazarskiej na Universität für Musik und darstellende Kunst w Wiedniu.
Wykonuje repertuar sięgający od utworów barokowych do współczesnych, występując na estradach koncertowych i międzynarodowych festiwalach. Od kilku lat oddaje się również pracy scenicznej (III Dama w *Czarodziejskim flecie* w Operze Dolnośląskiej; *Schloßtheater Schönbrunn* – Wiedeń); publiczność świdnicka miała okazję poznać ją jako Marcellinę w *Weselu Figara*. W roku 2007 rozpoczęła współpracę z Operą Krakowską, gdzie wystąpiła do tej pory w światowej premierze operetki *Loteria na mężów* Szymanowskiego, jako Jadwiga w *Strasznym Dworze*, Louise w premierze *Diabłów z Loudun* Pendereckiego, Zerlina w premierze *Don Giovanniego* oraz Suzuki w *Madame Butterfly*. Ostatnio brała udział w koncercie oraz nagraniu płytowym Nieszporów op. 37 Rachmaninowa, w paryskiej Sali Pleyela pod dyrekcją Laurence'a Equilbey.

Karol Kozłowski – tenor. Absolwent Akademii Muzycznej w Gdańsku w klasie Stanisława Daniela Kotlińskiego (2007), profesjonalną karierę rozpoczął jeszcze jako student (2003), na deskach Opery Bałtyckiej. Jest solistą Opery Wrocławskiej (Tamino w *Czarodziejskim flecie* Mozarta, Hrabia Almaviva w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, Cassio w *Otellu* Verdiego i Archanioł w *Raju utraconym* Pendereckiego), od 2009 r. występuje w Teatrze Wielkim Operze Narodowej (Vitellozzo w *Lukrecji Borgii* Donizettiego, a także szereg mniejszych ról w *Strasznym Dworze*, *Borysie Godunowie*, *Elektrze i Katii Kabanowej*). Współpracował z orkiestrą Sinfonia Varsovia, Polską Filharmonią Kameralną-Sopot, Orkiestrą Kameralną Hanseatica, Wrocławską Orkiestrą Kameralną Leopoldinum.

Jacek Ozimkowski – bas. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie śpiewu prof. Wojciecha Jana Śmietany (1995), następnie jego asystent. Od 2004 adiunkt macierzystej uczelni, gdzie prowadzi klasę śpiewu solowego. Koncertował w większości państw europejskich, dokonał wielu nagrań dla Polskiego Radia i TV. W repertuarze Jacka Ozimkowskiego znajdują się partie z oper m.in. Mozarta, Webera, Verdiego, Moniuszki, Czajkowskiego, a także repertuar oratoryjno-kantatowy i liryka wokalna. Jest solistą Capelli Cracoviensis, współpracuje z Operą Krakowską i Teatrem Muzycznym w Gliwicach, corocznie uczestniczy w tournée z operami Mozarta po Europie i krajach skandynawskich, kreując m.in. role Sarastra, Leporella, Osmina, Figara. Sięgając po muzykę barokową, występuje na czołowych polskich festiwalach muzyki dawnej.

Andrew Parrott – ur. 1947, jeden z pionierów wykonawstwa muzyki dawnej na dawnych instrumentach, autor ponad 50 nowatorskich nagrań muzyki barokowej, renesansowej i średniowiecznej z Taverner Consort, Choir and Players – zespołami, jakie założył w 1973 r. w Londynie. Jest również dyrektorem muzycznym New York Collegium i London Mozart Players, dyryguje także orkiestrami instrumentów współczesnych, wykonując muzykę sięgającą kompozycji najnowszych.

Kontynuując rozpoczęte w czasie studiów w Oxford prace badawcze, opublikował liczne artykuły poświęcone twórczości Monteverdiego, Purcella i Bacha (w tym książkę *The Essential Bach Choir*, 2000, wyd. niem. 2003), współpracował też przy wydaniu N*ew Oxford Book of Carols* (1992). Jeden z największych autorytetów w kwestii interpretacji dawnej muzyki wokalnej.

Steve Wächter
Marzena Lubaszka
Katarzyna Oleś-Blacha
Ewa Krzak
CAPELLA CRACOVIENSIS
Jan Tomasz Adamus

zobacz □ str. 44

XI

nd 1 VIII
świdnica 18.00
kościół pokoju

KONCERTY ORGANOWE
W KOŚCIELE POKOJU W ŚWIDNICY

3 VII godz.12.00 Marcin Armański
Antonio de Cabezon, William Byrd

10 VII godz.12.00 Maciej Bator
Dieterich Buxtehude, Johann Sebastian Bach, Jan Pieterszoon Sweelinck, Maximilian Reger, Franz Tunder

17 VII godz.12.00 Waldemar Krawiec
Giovanni Quirici, Tabulatura Jana z Lublina, Johann Gottfried Walther

23 VII godz.18.00 Jaroslav Tuma
Johann Speth, Bohuslav Matej Cernohorsky, Carlo Monza, Johann Sebastian Bach, Jaroslav Tuma

24 VII godz.12.00 Marcin Szelest
Matthias Weckmann, Johann Pachelbel, Bernardo Storace, Bernardo Pasquini

31 VII godz.12.00 Przemysław Kapituła
Samuel Scheidt, Johann Sebastian Bach

7 VIII godz.12.00 Piotr Stawarski
Domenico Zipoli, Girolamo Frescobaldi, Benedetto Marcello, Johann Pachelbel

14 VIII godz.12.00 Kamil Madoń
Heinrich Scheidemann, Georg Boehm, Johann Adam Reincken

XI Festiwal Bachowski

Tekst, redakcja, tłumaczenia: **Jakub Puchalski**
Redakcja techniczna: **Monika Strachowska**
Fotografie: **Bożena Pytel, Jerzy Gaszyński, Paweł Sokołowski oraz z archiwum organizatora**
Fragmenty tekstów kantat J. S. Bacha: za książką Alfred Dürr,
Kantaty Jana Sebastiana Bacha, Wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2004
Koncepcja estetyczna, skład i łamanie: **Jacek Zygmunt** skandha
Druk: **Drukarnia Poldruk s.c., Józef Grzywa, Marek Kawka**
Wydawca: **Świdnicki Ośrodek Kultury, Rynek 43, 58-100 Świdnica**
ISBN: **978-83-914700-8-4**
nakład: **800 egz**
cena: **7 złotych**
www.bach.pl

SPONSORZY

Zrealizowano ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano z Budżetu Województwa Dolnośląskiego

DOLNY ŚLĄSK

COLGATE-PALMOLIVE Manufacturing (Poland) Sp. z o.o.

WBK | Bank Zachodni WBK

CMD Classical Music Distribution

harmonia mundi

PIAST-ROMAN ★★★ HOTEL - RESTAURACJA

Autoryzowany dealer WEGA-AUTO Świdnica

CHEVROLET

Lider

PATRONAT MEDIALNY

gazeta WYBORCZA

Gazeta POLSKA magazyn PANORAMA

WS-24.pl Portal Powiatu Świdnickiego

Swidnica24.pl

WIADOMOŚCI ŚWIDNICKIE

RADIO WROCŁAW

Swidniczka.com Twoje źródło informacji

ORGANIZATORZY

ŚWIDNICA rynek z tradycjami

Świdnicki Ośrodek Kultury

WSPÓŁORGANIZATORZY

PARAFIA EWANGELICKO-AUGSBURSKA W ŚWIDNICY

PARAFIA KATEDRALNA PW. ŚW. STANISŁAWA I ŚW. WACŁAWA W ŚWIDNICY

CARITAS DIECEZJI ŚWIDNICKIEJ

FUNDACJA IM. JANA SEBASTIANA BACHA

skandha

PATRONAT HONOROWY:
RYSZARD WAWRYNIEWICZ - WICESTAROSTA ŚWIDNICKI