





XIV Międzynarodowy Festiwal Bachowski w Świdnicy

XIV EKSPERY- MENTY Z MA- TERIĄ - EKS- PERYMENTY Z METODĄ

Przed nami czternasta już letnia przygoda spod znaku Jana Sebastiana Bacha. Tradycyjnie na przełomie lipca i sierpnia, we wnętrzach świdnickich kościołów zabrzmiały dzieła kompozytorów różnych epok i stylów, inspirowane bachowskim geniuszem.

Świdnicki festiwal od początku swego istnienia udowadnia z powodzeniem, że muzyka dawna jest dostępna nie tylko dla wąskiego grona koneserów. Mistrzowskie wykonania, muzyczne osobowości i niezwykle świat dawnych instrumentów pozwalają każdemu odkryć nowe obszary muzycznych doznań.

Podczas festiwalowych dni muzyka Bacha będzie rozbrzmiewać w Świdnicy od rana do późnych godzin nocnych. Zapraszam na tę muzyczną ucztę do Świdnicy i życzę publiczności oraz wykonawcom niezapomnianych wrażeń i wyjątkowych doznań muzycznych.

Wojciech Murdzek
Prezydent Świdnicy

Tendencje zauważalne na międzynarodowej scenie muzycznej pokazują, że idea festiwalu gwiazd wypaliła się. Świdnica przeczuwa to już od wielu lat i po raz czternasty już organizuje wydarzenie silnie osadzone w kontekście kulturowym miejsca, budujące autonomiczne życie artystyczne, szczycące się własnymi produkcjami.

W tym roku festiwal bardzo się rozrasta. A to dlatego, że obecny kryzys ekonomiczny wcale nie dotyczy spraw ekonomicznych. Współczesny kryzys to problem społeczny, polegający na tym, że tracimy potencjał ludzki. Potrzebujemy zatem coraz większego, dłużej trwającego festiwalu, by artyści mieli czas się wypowiedzieć, by publiczność mogła się wzajemnie zauważyć. Chcemy pełniej wykorzystać potencjał miasta, wyjątkowość jego substancji historycznej. Chcemy znaleźć życie, które jest być może na ulicy, być może w fabryce, być może w kościele. Dlatego festiwal rewitalizuje miasto: sensacją tegorocznej edycji jest inauguracja

nowej sceny festiwalowej w dawnym kościele zimowym przy ulicy Księżnej Agnieszki. Dzięki sztuce ten ciekawy obiekt będzie za kilka lat jednym z najważniejszych adresów na kulturalnej mapie Świdnicy. Dlatego koncerty w kościele św. Krzyża, czyli w pobliżu nowej galerii handlowej, dlatego „muzyka w liturgii” oraz „bezsenna” – aby zobaczyć rozpedzoną współczesność z innej strony. Aby na nowo zrozumieć słowo „ekskluzywny” i określać nim już nie zegarek renomowanej firmy produkowanej przecież w tysiącach, setkach tysięcy sztuk, ale efemeryczne zdarzenie, które można przeżyć tylko tutaj, tylko teraz i pamiętać całe życie. Kultura i sztuka to współczesne spoiwo Europy, instrument do budowania nowoczesnego społeczeństwa. Festiwal jest zaproszeniem do uczestniczenia w codziennej praktyce bycia razem. Festiwal spotyka ludzi – publiczność, dzięki której możliwe jest zderzenie starej tradycji i intensywnego „dzisiaj”.

Jan Tomasz Adamus
Dyrektor Artystyczny Festiwalu



PIĄTEK 19 LIPCA

- 21.30 **nowa scena** w dawnym kościele zimowym ul. Księżnej Agnieszki 12-14
teatr jednego aktora JAN PESZEK
SCHAEFFER Scenariusz dla nie istniejącego lecz możliwego aktora instrumentalnego

SOBOTA 20 LIPCA

- 9.30 **bach & breakfast: dolnośląski szlak organowy**
zwiedzanie organów Świdnicy. Istniejące i nieistniejące.
Katedra, kościół św. Józefa, św. Krzyż, Dom spotkań, dawna kaplica zamkowa.
zbiórka: Katedra / prowadzenie: Marcin Armański

MARATON KONCERTOWY

- 18.00 Kościół Pokoju
Chorus Tubas
Biber Altenburg Mozart na 5, 6, 7 i 8 trąbek
ALTA CAPPELLA
- 20.00 Katedra
HAYDN Salve Regina MOZART Ave verum
Jolanta Kowalska sopran Matylda Staśto-Kotuła alt Piotr Szewczyk tenor Jacek Ozimkowski bas
SCULTORE ENSEMBLE
Jadwiga Czepielowska Beata Nawrocka skrzypce Mariusz Grochowski altówka Agnieszka Oszańca wiolonczela
- 20.30 kościół św. Józefa
Wprowadzenie do koncertu: Mistyka na Śląsku. Kolekcja rękopiśmiennych tabulatur lutniowych opactwa cystersów
w Krzeszowie. Moderator: Grzegorz Joachimiak

21.00 kościół św. Józefa
Cherubinowy wędrowiec
Angelus Silesius poezja ze zbioru Cherubinischer Wandersmann Wrocław 1675
Esaias Reusner muzyka kameralna i lutniowa Brzeg 1676
Jan Peszek recytator Marta Kratochvílová flet Jan Čížmář lutnia

22.00 dziedziniec pod wieżą ratuszową / galeria wieży ratuszowej
ZELENKA & SALIERI - fanfary na trąbki i kotły
ALTA CAPPELLA

23.00 Muzeum Dawnego Kupiectwa
MOZART kwintet klarnetowy A-dur KV 581
NOSKOWSKI kwartet smyczkowy d-moll op. 9
Ronald Šebesta klarnet
SCULTORE ENSEMBLE
Jadwiga Czepielowska skrzypce Beata Nawrocka skrzypce
Mariusz Grochowski altówka Agnieszka Oszańca wiolonczela
Jan Tomasz Adamus organy

NIEDZIELA 21 LIPCA

10.00 Kościół Pokoju
muzyka w liturgii
BACH kantata Der Herr denket an uns
Jolanta Kowalska sopran Matylda Staśto-Kotuła alt Piotr Szewczyk tenor Jacek Ozimkowski bas
SCULTORE ENSEMBLE
Jadwiga Czepielowska Beata Nawrocka skrzypce
Mariusz Grochowski altówka Agnieszka Oszańca wiolonczela
Jan Tomasz Adamus organy



12.30 katedra
muzyka w liturgii
MOZART Missa brevis G-dur KV 49
MOZART Ergo interest - Quaere superna KV 143
Jolanta Kowalska sopran Matylda Staśto-Kotuła alt Piotr Szewczyk tenor Jacek Ozimkowski bas
SCULTORE ENSEMBLE Jadwiga Czepielowska Beata Nawrocka skrzypce
Mariusz Grochowski altówka Agnieszka Oszańca wiolonczela

21.30 **nowa scena** w dawnym kościele zimowym ul. Księżnej Agnieszki 12-14
teatr jednego aktora JAN PESZEK
SCHAEFFER Scenariusz dla nie istniejącego lecz możliwego aktora instrumentalnego

PONIEDZIAŁEK 22 LIPCA

13.00 Kościół Pokoju
muzyka na lunch
akademia festiwalowa - wprowadzenie do serii „bezsenność” połączone z mini koncertem

21.30 Kościół Pokoju
bezsenność
SCHUBERT Die schöne Müllerin
Karol Kozłowski tenor Jolanta Pawlik fortepian

WTOREK 23 LIPCA

19.30 kościół św. Krzyża
viola da gamba
Monsieur de **Sainte-Colombe** François **Couperin** Marin **Marais** Caix d'**Hervelois** Charles **Dollé**
ENSEMBLE FERNABUCCO

ŚRODA 24 LIPCA

- 13.00 Muzeum Dawnego Kupiectwa
muzyka na lunch
mini koncert oraz wprowadzenie do wieczornego programu połączone z demonstracją tajników violi da gamba
- 19.30 Muzeum Dawnego Kupiectwa
viola da gamba
Georg Philipp **Telemann** Jean-Féry **Rebel** Carl Philipp Emanuel **Bach** Jean-Philippe **Rameau** Johann Sebastian **Bach**
ENSEMBLE EXTEMPORE

CZWARTEK 25 LIPCA

- 10.00 zbiórka przed Kościołem Pokoju
bach & breakfast
akademia festiwalowa – spotkanie z realizatorami spektaklu *Nobody Has Ever Liked It*, opartego na utworach Monteverdiego i Schönberga
- 21.30 ***Nobody Has Ever Liked It***
spektakl w inscenizacji Cezarego Tomaszewskiego
nowa scena w dawnym kościele zimowym ul. Księżnej Agnieszki 12-14
Walka Tankreda z Kloryndą MONTEVERDI Il Combattimento do Tancredi e Clorinda
Krystian Krzeszowiak tenor
ENSEMBLE EXTEMPORE
- 22.30 Kościół Pokoju
Księżycowy Pierrot SCHÖNBERG Pierrot lunaire
Marzena Lubaszka sopran
Maciej Czepielowski skrzypce | altówka Teresa Kamińska wiolonczela
Jerzy Sojka flet Jakub Sztencel klarnet Mariusz Klimsiak fortepian



PIĄTEK 26 LIPCA

- 13.00 Muzeum Dawnego Kupiectwa
muzyka na lunch: akademie festiwalowa
mini koncert oraz wprowadzenie do wieczornego programu połączone z demonstracją fortepianu stołowego
prowadzenie: Marek Pilch
- 20.15 Muzeum Dawnego Kupiectwa
salon romantyczny
Friedrich Kuhlau Kaspar Kummer Carl Maria von Weber
TRIO BRILLANTE
- 21.30 ***Nobody Has Ever Liked It***
spektakl w inscenizacji Cezarego Tomaszewskiego
nowa scena w dawnym kościele zimowym ul. Księżnej Agnieszki 12-14
Walka Tankreda z Kloryndą MONTEVERDI Il Combattimento di Tancredi e Clorinda
Krystian Krzeszowiak tenor
ENSEMBLE EXTEMPORE
- 22.30 Kościół Pokoju
Księżycowy Pierrot SCHÖNBERG Pierrot lunaire
Marzena Lubaszka sopran
Maciej Czepielowski skrzypce|altówka Teresa Kamińska wiolonczela
Jerzy Sojka flet Jakub Sztencel klarnet Mariusz Klimsiak fortepian

SOBOTA 27 LIPCA

- 10.00 **bach & breakfast: dolnośląski szlak organowy**
10:00 Strzegom / 12:00 Jawor / 13:00 Pole Legnickie (dojazd indywidualny)
prowadzenie: Marcin Armański

- 18.00 Kościół Pokoju
koncert specjalny
VIVALDI Sinfonie & Concerti
Giuliano Carmignola skrzypce | prowadzenie
CAPELLA CRACOVIENSIS
- 21.30 kościół św. Krzyża
viola da gamba
Marain **Marais** Antoine **Forqueray** Robert de **Visée** Karl Friedrich **Abel** i inni
Vittorio Ghielmi viola da gamba Luca Pianca lutnia

NIEDZIELA 28 LIPCA

- 10.00 Kościół Pokoju
muzyka w liturgii
Bach Gomółka
Sławomir Bronk alt Marcin Armański organy
- 12.30 Katedra
muzyka w liturgii
Bach Gomółka
Sławomir Bronk alt Marcin Armański organy
- 21.30 Kościół Pokoju
bezenność
Johannes **Brahms** Richard **Wagner** Hugo **Wolf** Ferenc **Liszt** Richard **Strauss**
Ewa Zeuner alt Johannes Wulff-Woesten fortepian



PONIEDZIAŁEK 29 LIPCA

- 19.30 kościół św. Krzyża
viola da gamba
QUASI VOX HUMANA Marais Forqueray Rameau
muzyka francuska na trzy viole da gamba
ENSEMBLE GAMBASADA

WTOREK 30 LIPCA

- 12.00 kościół św. Krzyża
bach & breakfast
akademia festiwalowa - otwarta próba z komentarzem dla publiczności
- 19.30 kościół św. Krzyża
teatr instrumentów
BIBER Sonatae tam aris quam aulis servientes
{oh!} ORKIESTRA HISTORYCZNA

ŚRODA 31 LIPCA

- 13.00 Kościół Pokoju
muzyka na lunch
zgubiłem się światu - wprowadzenie do koncertu
- 21.30 Kościół Pokoju
bezsenność
Robert Schumann Arnold Schönberg Gustav Mahler
Sebastian Szumski baryton Przemysław Winnicki fortepian

CZWARTEK 1 SIERPNIA

- 13.00 Kościół Pokoju
muzyka na lunch
otwarta próba kantat z wprowadzeniem dla publiczności
- 19.30 Kościół Pokoju
Johann Sebastian BACH
kantaty BWV 36c & 134
CAPELLA CRACOVIENSIS
Fabio Bonizzoni

PIĄTEK 2 SIERPNIA

- 19.30 Kościół Pokoju
koncert specjalny
La Mécanique de la Générale
LE POÈME HARMONIQUE Vincent Dumestre
- 21.30 kościół św. Krzyża
johann sebastian BACH
Wariacje Goldbergowskie
Marcin Świątkiewicz klawesyn



SOBOTA 3 SIERPANIA

- 9.30 **bach & breakfast: dolnośląski szlak organowy - organy w Kościele Pokoju**
zbiórka: Kościół Pokoju / prowadzenie: Marcin Armański
- 19.30 Makowice, kościół św. Katarzyny
Johann Sebastian BACH
motety
CAPELLA CRACOVIENSIS Fabio Bonizzoni
- 21.30 **nowa scena w dawnym kościele zimowym ul. Księżnej Agnieszki 12-14**
MOZART Thamos, König in Ägypten
CAPELLA CRACOVIENSIS Jan Tomasz Adamus

NIEDZIELA 4 SIERPANIA

- 10.00 Kościół Pokoju
muzyka w liturgii
Johann Sebastian BACH
motety
Komm, Jesu, komm
CAPELLA CRACOVIENSIS Fabio Bonizzoni
- 12.30 Katedra
muzyka w liturgii
HAYDN Kleine Orgelmesse
CAPELLA CRACOVIENSIS Jan Tomasz Adamus

TON AMBASADORA

W 1940 r. wybitny instrumentozawca Curt Sachs pisał o violi da gamba jako o instrumencie „już zarzuconym”, należącym do przeszłości. W tym samym momencie viola – wraz z innymi instrumentami dawnymi – wchodziła w kolejną, choć wciąż wczesną fazę swego odrodzenia. Dziś należy do instrumentów, od których niektórzy zaczynają swoją edukację w wieku dziecięcym – czyli do zestawu podstawowych instrumentów współczesności. Stała się nie tylko głosem przywołującym historyczną przeszłość, ale i terażniejszość.

Dziś nikt nie sądzi już, że była poprzedniczką wiolonczeli, wypartą przez „doskonalszy” instrument. Ten pod każdym względem błędny mit odszedł tak samo, jak wniosek zawarty w przeprowadzonym przez Sachsa porównaniu między rodziną viol a rodziną skrzypiec (z wiolonczelą): brzmienie – w skrzypcach ma być „pełne i soczyste”, w violach „nikłe i płaskie”. Gdy wybitnych violistów znów możemy liczyć na dziesiątki, nie ma wątpliwości, że viola brzmi magicznie – często melancholijnie, śpiewnie, retorycznie, gawędziarsko, ale też dynamicznie, precyzyjnie, imponująco. Dziś miłośnicy różnych estetyk znaleźć mogą swoją własną muzykę na violę da gamba i swoich własnych mistrzów, od Savalla i Kuijkena, po Pandolfa, Ghielmiego i Wagnera. Kilkoro z nich wystąpi w tym roku na świdnickim festiwalu.

Viola da gamba nie po raz pierwszy staje się bohaterką Festiwalu Bachowskiego. Tym razem poza utworami solowymi,

granymi przez jednego z najważniejszych jej artystów, Vittoria Ghielmi, pojawi się sporo muzyki, która na dwa stulecia uczyniła z niej instrument wiodący w kulturach zwłaszcza północnej Europy – Anglii, Niderlandów, częściowo Niemiec, ale i Francji: muzyki na zespoły, tzw. consorts viol.

Po pierwsze: viola da gamba, zwana też basse de viole, nie jest i nigdy nie była „poprzedniczką” wiolonczeli. Jest mniej więcej podobnych rozmiarów i gra się na niej smyczkiem w podobnym rejestrze, współtworzy też rodzinę instrumentów, które wypełniają całą skalę, od basu do sopranu, jednak różnice są równie istotne, jak podobieństwa. Przede wszystkim: viole mają inną od rodziny skrzypiec konstrukcję. Ich pudła rezonansowe są głębsze (mają wyższe boczki), mają bardziej wybrzuszoną płytę wierzchnią, a (odmiennie) płaską spodnią. Ponieważ podczas gry trzymane były w rękach, musiały być lekkimi instrumentami, czyli zrobione są z cieńszego drewna, przy tym także z innych gatunków. Cieńsze drewno i bardziej skomplikowana konstrukcja wewnętrzna, która polega na umieszczeniu wewnątrz pudła szeregu rezonujących przegród, ograniczyła siłę naciągu strun. Ewolucja – i to we wszystkich instrumentach strunowych, od fideli po fortepian – poszła w stronę przeciwną, ku coraz większym obciążeniom. Struny we violi są też cieńsze, a także jest ich więcej – nie 4, lecz 5, 6, a w rozwiniętych francuskich nawet 7. Podstawek jest spłaszczony, co umożliwia grę akordową, dzięki czemu możliwości violi bliższe są lutni, niż wiolonczeli. Na podstrunniku umieszczone są progi, których nie ma w rodzinie skrzypiec. Inaczej także wyglądał smyczek – krótszy, lżejszy i bardziej wygięty



w łuk, również o mniejszym napięciu włosia, co skutkuje inną techniką smyczkowania. We violi akcenty wydobywa się ruchem od końca smyczka do żabki, czyli popychając go, nie ciągnąc po strunach. Długo skala możliwych do wydobywania akcentów była przy tym zawężona; dziś, gdy tajniki gamby odkrywa już kolejne pokolenie muzyków, wiadomo, że bynajmniej nie jest to ubogi wyrazowo instrument.

Viola da gamba – zwana w ten sposób z powodu trzymania jej „przy nodze” (co odróżnia ją od trzymanej „przy ramieniu” violi da braccio, brzmiącej wyżej i mniejszej), analogicznie do późniejszej wiolonczeli – wywodzi się ze średniowiecza. Trwałą karierę zrobiła wówczas w Hiszpanii, skąd wraz z Hiszpanami zasiadającymi w początkach renesansu na tronie papieskim, wyruszyła na ostateczny podbój Europy. Rzeczywiście wszystko wskazuje na to, że zawdzięczamy jej popularność nie komu innemu, jak sławnej rodzinie Borgia, przede wszystkim samemu papieżowi Aleksandrowi VI i jego dzieciom: pierwsze świadectwa używania violi, w postaci jej obecności na obrazach, wzmiankach w inwentarzach oraz relacjach, pochodzą z Rzymu i ośrodków północnych Włoch, w których rodzina odgrywała istotną rolę. (Mówi się tam wręcz o hiszpańskich muzykach grających na violach). Instrument prędko przyjął się w Italii, skąd został sprowadzony do Anglii, Francji, Niderlandów oraz krajów niemieckich. Szczególną karierę miał zrobić w dwóch pierwszych; tam też trwał najdłużej. Głęboko zakorzeniona tradycja opierała się nowszej modzie na skrzypce, a zwłaszcza wiolonczele, aż do połowy XVIII wieku. W Anglii i Francji też najbardziej rozwinęła się technika gry na violi. Wprawdzie consorty viol grające muzyką polifoniczną – często w oryginale utwory wokalne – pojawiły się już we Włoszech, jednak na północ od Alp miały przyjąć się i usamodzielnąć, stając

tradycyjnym zespołem, służącym towarzystwu w salonach pałaców i wiejskich dworców. To tutaj też pojawiła się technika *division*, będąca sposobem figuratywnego ornamentowania melodii opartej na stałym basie, tutaj tworzyły się nowe gatunki muzyczne, rozwijała wirtuozeria. Na dworze Ludwika XIII i Ludwika XIV znajdowali się najślawniejsi muzycy, zachwycający grą na violi – oraz na teorbie, co często było łączone (zwróćmy więc szczególną uwagę na koncert Vittoria Ghielmi i Luki Pianca!). To właśnie wówczas pojawia się nawet opinia, że viola, uważana np. przez Mersenne’a za instrument najbliższy ludzkiemu głosowi, ma „ton ambasadora, delikatny a nawet lekko nosowy, zawsze w najwyższym stopniu właściwy” (Le Blanc). Sławni muzycy francuscy przyznawali się jednocześnie do przejmowania wpływów zza kanału La Manche, gdyż viola należała do pierwszych instrumentów, które pozwoliły wypowiedzieć się w pełni angielskiej muzyce (obok wirginału i lutni). Muzyce, która po zejściu ze sceny violi, właściwie znikła na długie dwa stulecia – XVIII i XIX – odradzając się dopiero w wieku XX.

Poświęcając cztery koncerty repertuarowi, który – jak się okazało – uczynił nieśmiertelnym instrument całkowicie odłożony do lamusa, wspomnijmy na koniec nie sławnego muzyka, lecz malarza. Sir Thomas Gainsborough, przyjaciel ostatniego wielkiego wirtuoza violi, Carla Friedricha Abela (z kolei zaprzyjaźnionego blisko z rodziną Bachów; informacje o tym związku znajdują Państwo w programie Festiwalu Bachowskiego z 2011 roku), pisał w liście do swego kompana aż w 1772 r.: „Jestem chory od portretów i pragnę tylko wziąć mą violę da gamba i wywędrować do jakiejś słodkiej wioski, gdzie będę mógł malować pejzaże i cieszyć się resztką życia w spokoju i beztrudzie”. Wyrafinowana viola niosła ze sobą obietnicę jednego, i drugiego.

Jakub Puchalski

PIĄTEK 19 LIPCA

21.30 **nowa scena** w dawnym kościele zimowym
ul. Księżnej Agnieszki 12-14

teatr jednego aktora JAN PESZEK
SCHAEFFER Scenariusz dla nie istniejącego
lecz możliwego aktora instrumentalnego

W tytule właściwie zawiera się wszystko. Sztuka nie potrzebuje objaśniania. Więc może nie warto dywagować, dlaczego „aktor instrumentalny” i dlaczego „scenariusz”. Dość stwierdzić, że dramaturg i kompozytor w jednej osobie stworzył monodram jak partyturę – każde rozplanowane w czasie słowo precyzyjnie połączone jest z właściwym gestem. Czekają tylko na refleksję widza – a także na jego poczucie humoru, gdyż z pewnością *Scenariusz* skonstruowany jest na zasadzie budzącego rozbawienie absurdu, czy też raczej ironii. Skoro jednak klasyczny już spektakl inauguruje festiwal muzyczny, może zaryzykować twierdzenie, że zbudowany jest z dwóch (a może więcej?) przeciwstawnych tematów? I tematy te, jak w muzyce, istnieją obok siebie raz niezależnie, raz wchodząc w swoisty kontrapunkt, raz semantycznie uzupełniając się, innym razem sobie przecząc. Wszystko to uszyte na miarę jednego tego rodzaju aktora, Jana Peszka, w 1963 r., gdy sztuka powstawała, jeszcze może „nie istniejącego”, ale już „możliwego” i oczekiwanego.

BOGUSŁAW SCHAEFFER – ur. we Lwowie w 1929 r. Studiował kompozycję u Artura Malawskiego na PWSM w Krakowie (naukę uzupełnił u Luigiego Nono), a także muzykologię na Uniwersytecie Jagiellońskim. Zajmuje się kompozycją, dramaturgią oraz szeroko rozumianą publicystyką muzyczną. Od 1964 r. członek Grupy Krakowskiej, formacji artystycznej skupiającej awangardowych twórców muzycznych i plastycznych. Wykładał kompozycję na PWSM w Krakowie, gdzie otrzymał tytuł profesora.

Zdobył liczne nagrody za kompozycje, a także nagrodę za twórczość dramaturgiczną na Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu (1987). Jest też laureatem Nagrody Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego.

W 1999 r. w następujący sposób podsumowywał swoją działalność artystyczną: „Jestem czynnym kompozytorem (ponad 440 kompozycji różnego rodzaju, od utworów solowych aż po mega-symfonie i opery), dramaturgiem (właśnie piszę 39. sztukę; sztuki moje egzystują w 17 językach z estońskim, węgierskim i hebrajskim włącznie; wiele prapremier teatralnych odbyło się poza Polską) oraz czynnym grafikiem. Od kilkunastu lat moim celem jest tworzenie za pomocą nowych i najnowszych środków estetycznie doniosłej muzyki. W teatrze – sześć moich sztuk było granych ponad 250 razy – staram się o przenoszenie moich doświadczeń kompozytorskich na teren sceniczny, lubię też eksperymentować – sztuka *Multi* pisana i grana jest w pięciu językach jednocześnie.”



JAN PESZEK – ur. 1944, aktor teatralny, filmowy i telewizyjny, jest także pedagogiem i reżyserem. Rozgłos przyniosły mu role w spektaklach m.in. Mikołaja Grabowskiego, Rudolfa Zioly, Krystiana Lupy, Andrzeja Wajdy, Jerzego Grzegorzewskiego, Grzegorza Jarzyny, Jana Klaty, Michała Zadary.

Jako członek awangardowego zespołu MW2 i aktor Teatru STU zasłynął interpretacjami tekstów Bogusława Schaeffera, zwłaszcza napisanego specjalnie dla niego monodramu Scenariusz dla nie istniejącego lecz możliwego aktora instrumentalnego, będącego połączeniem filozoficznego traktatu, manifestu teatru awangardowego i kompozycji muzycznej. W 2011 r. zagrał Bruce`a Lee w Teatrze Łaźnia Nowa w sztuce *Wejście Smoka*. *Trailer*, udowadniając, że wyzwania w sztuce nie znajdują metryki.

SOBOTA 20 LIPCA

9.30 **bach & breakfast: dolnośląski szlak organowy**
zwiedzanie organów Świdnicy – dawnych i współczesnych
Katedra, kościół św. Józefa, kościół Świętego Krzyża,
Dom spotkań, dawna kaplica zamkowa
Początek trasy: Katedra
prowadzenie: Marcin Armański

Szlak organowy obejmuje 8 instrumentów znajdujących się w 6 różnych miejscach. Wybór jest reprezentatywny dla głównych typów organów zabytkowych spotykanych na tym terenie. Najstarszy instrument został zbudowany w II połowie XVII w. Najmłodszy jest współczesną rekonstrukcją. Uczestnicy wycieczki będą mogli zapoznać się z problematyką instrumentów zabytkowych (organy – najbardziej złożona machina XVII wieku – to zabytek sztuki i techniki), podstawami ich konstrukcji i różnorodnych form oraz z przemianami stylistycznymi w wyglądzie i warstwie brzmieniowej. Przy każdej prezentacji spróbujemy też odpowiedzieć na pytania zwiedzających.

→ **Świdnica, katedra [początek trasy]:**

Organy firmy Schlag und Soehne, 42 głosy, traktura pneumatyczna. Instrument w starej barokowej szafie pochodzącej z wcześniejszych organów.

→ **Świdnica, kościół Świętego Krzyża:**

Organy zbudowane przez Christiana Schläga w 1864 r., 11 głosów, traktura mechaniczna.

→ **Świdnica, kościół św. Józefa:**

Organy firmy Schlag und Soehne, 17 głosów, traktura pneumatyczna.

→ **Świdnica, dawny ewangelicki kościół zimowy:**

Organy nieistniejące, firmy G.Heinze

→ **Świdnica, Kościół Pokoju:**

Organy ołtarzowe, 1685 r., 15 głosów, traktura mechaniczna.
Organy główne, zbudowane przez firmę Schlag und Soehne, 1909 r., 60 głosów, traktura pneumatyczna.

→ **Strzegom, bazylika (zwiedzanie w sobotę, 27 lipca, g. 10.00):**

organy firmy Sauer, 1927 r., 52 głosy, traktura pneumatyczna

→ **Jawor, Kościół Pokoju (zwiedzanie w sobotę, 27 lipca, g. 12.00):**

Organy zbudowane w 2003 r., rekonstrukcja instrumentu Andreasa Lummerta z 1855 r.

27 głosów, traktura mechaniczna.

→ **Legnickie Pole, kościół św. Jadwigi (zwiedzanie w sobotę, 27 lipca, g. 13.00):**

Organy A. H. Caspariniego, 1731 r., przebudowane przez firmę Schlag. 21głosów, traktura mechaniczna.

MARATON KONCERTOWY

18.00 Kościół Pokoju

Chorus Tubas

Johann Joachim QUANTZ Sonata na 2 flety i bc D; QV 2:15

Heinrich Ignaz Franz von BIBER Sonata Sancti Polycarpi

Georg Philipp TELEMANN Quatuor d; TWV 43:d1 na fagot,

2 flety i bc, cz. I i II

Wolfgang Amadeus MOZART Divertimento C-dur KV187

Georg Philipp TELEMANN Quatuor d; TWV 43:d1 na fagot,

2 flety i bc, cz. III i IV

Johann Ernst ALTENBURG Concerto à 7 Trompeten und Pauken

ALTA CAPPELLA

Maja Mirocha Tomasz Paweł Potaczek flety Fruzi Hara Marian

Magiera Paweł Hulisz Paweł Gajewski Stanisław Majerski

Michał Tyrański Paweł Spychała Paweł Durowski trąbki

Krzysztof Lewandowski dulcjan/fagot Tomasz Sobaniec

Krzysztof Niezgoda kotły Anna Firlus organy

Dwukrotne *entrées*, dwa wejścia trąbek jednego wieczoru – o godz. 18 w Kościele Pokoju i o 22 na dziedzińcu Ratusza – prawdziwe tournée z instrumentami dętymi przez okres ich największej chwały: pełen splendoru wiek XVII i czaru – XVIII. Wędrownka zadziwiająca i właściwie idąca wbrew logice, gdyż pokazująca, że okres prawdziwej świetności dętych kończy się w momencie, w którym gwałtownie przyspieszył... rozwój techniczny instrumentów, ułatwiający grę i kolosalnie zwiększający ich możliwości (przede wszystkim – grania w różnych tonacjach, co wcześniej było niemożliwe). W wieku XIX, który znaczył tę radykalną zmianę, z rzadka któryś z nich wychodzi poza orkiestrę, podczas gdy wcześniej...! Już pierwsza prawdziwa opera, *Orfeusz* Monteverdiego z 1607 r., rozpoczęła się trąbkową *Toccatą*, a następne dziesięciolecia przynosiły coraz to nowe uroczyste fanfary (nawet tak wybitnych kompozytorów, jak Zelenka, a potem Salieri → koncert o godz. 22) lub spektakularne koncertowe sonaty (jak Bibera *Sonata Sancti Polycarpi*). Prędko nadeszły błyskotliwe arie z koncertującymi partiami dętych (przede wszystkim – słynne wirtuozowskie arie z trąbką w barokowych operach), aby stworzyć wreszcie serenadę i divertimento na zespół dętych – rozrywkowe cykle przeznaczone do grania na wolnym powietrzu (jak Diverti-

mento KV 187 Mozarta), a w końcu znakomite, wielkie koncerty z towarzyszeniem orkiestry (dość wspomnieć klarnetowy, obojowy i dwa fletowe Mozarta, trąbkowy Haydna...).

Każdej kompozycji towarzyszyła zmiana społecznych ról instrumentów, gdyż żadna inna grupa nie była tak uzależniona od przypisanych jej funkcji. W okresie baroku trudno nawet mówić o dętych jako o grupie: klarnetów jeszcze w zasadzie nie było, obój i flet panowały jako instrumenty melodyczne równoważne ze skrzypcami (w tej roli odnajdziemy je w Duo młodszego Bacha, Sonacie Quantza i Kwartecie Telemanna), puzony i kornety królowały w wieku XVII w muzyce kapel dworskich i kościelnych, aby zniknąć wraz z wiekiem XVIII, natomiast trąbki (w zespole z kotłami) stały całkowicie z boku, a właściwie ponad resztą, jako instrumenty splendoru władzy. Trębacz, będący muzykami miejskimi i wojskowymi, zatrudniani byli na zupełnie innych zasadach, tworząc cechy i uświetniając co bardziej prestiżowe okazje (także trąbkowa *Toccata* otwierająca *Orfeusza*, to po prostu muzyka na procesyjne wejście na salę księcia). Do takich celów służyły fanfary (słuchając Salieriego pamiętajmy więc, że był kompozytorem cesarskim!), ale i zapewne Koncert na 7 trąbek Altenburga, trębacza, który pozostawił nam także bezcenny traktat o grze na swoim instrumencie. Świat baroku, aż po jego ostateczny zmierzch w końcu XVIII wieku, to świat blasku instrumentów dętych.

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

20.00 Katedra

Joseph HAYDN Salve Regina, Hob. XXIIIb:2
Wolfgang Amadeus MOZART Ave verum, KV 618

Jolanta Kowalska sopran Matylda Staśto-Kotuła alt
Piotr Szewczyk tenor Jacek Ozimkowski bas
SCULTORE ENSEMBLE

Jadwiga Czepielowska skrzypce I Beata Nawrocka skrzypce II
Mariusz Grochowski altówka Agnieszka Oszańca wiolonczela

Mozart był może wolnomyślicielem (jak chcieliby niektórzy, a co trudno wykazać), uwielbiał teatr i oczywiście był masonem (jak mniej więcej wszyscy wybitniejsi przedstawiciele oświecenia), nie jest jednak przypadkiem, że jego ostatnim utworem była msza – Requiem. Dla Kościoła Mozart komponował przez całe życie, latami pozostając w pewnym sensie na jego służbie – jako nadworny muzyk arcybiskupa Salzburga.

Zawodowy związek Mozarta z Kościołem nie należał wszakże do łatwych, czego dowodzić może m.in. fakt, że swoje najznacześniejsze dzieła religijne stworzył dopiero po przenosinach do Wiednia, po głośnym rozstaniu z salzburskim dworem. Już niebawem powstała wielka Msza c-moll, która – mimo formalnego niedokończenia (jej pisanie utknęło w połowie) – jest skończonym arcydziełem, pod każdym względem przekraczającym wszystkie wcześniejsze utwory kościelne. Wprawdzie dopiero w Requiem, komponowanym

w ostatnich tygodniach życia, Mozart podjął ponownie pełen cykl mszalny, ale wcześniej wracał (choć z rzadka) do tematyki religijnej, pisząc drobniejsze utwory. Ich ukoronowanie stanowi właśnie motet Ave verum corpus, również powstały w ostatnim dla kompozytora, 1791 roku. Krótki (ledwie 46 taktów), pełen mistycznego skupienia utwór w tonacji D-dur, narodził się z błażej okazji: podczas wizyty w Baden pod Wiedniem (gdzie leczyła się Konstancja, żona kompozytora), otrzymał go od Mozarta dla uświetnienia święta Bożego Ciała jeden z bliskich przyjaciół, Anton Stoll – kapelmistrz miejscowego kościoła, który udzielił także paru lekcji synowi Mozarta, Karlowi. Może jednak nie powinno się nie doceniać tych okoliczności – dowodu przyjaźni dla człowieka i dla Boga – skoro zaowocowały ulubionym ze wszystkich pojedynczych drobnych kościelnych utworów Mozarta, przez niektórych (Paumgartner) uważanym nawet za szczyt osiągnięć kompozytora.

Podobne dylematy nie wiążą się z Salve Regina Haydna. To dzieło z lat 70., co jednak dla Haydna oznaczało czwartą i piątą dekadę życia – oraz trwający już okres międzynarodowej sławy i powodzenia. Dojrzały klasycyzm wiedeński, świadomy swych środków, czerpiący z równą swobodą ze skarbcza tradycji kościelnej (zwróćmy uwagę na rolę organów), jak i muzyki operowej, do której to stylistyki przynależy przede wszystkim. Utwór na cztery głosy, smyczki i organy (ich charakter uznać właściwie można za koncertujący), korzysta z operowej ekspresji zarówno dla podkreślenia wagi i znaczenia tekstu, jak i zachowania modlitewnego klimatu kompozycji.



AVE VERUM CORPUS KV618

Ave verum Corpus natum de Maria Virgine;
Bądź pozdrowione prawdziwe ciało, narodzone z Maryi Dziewicy;
Vere passum, immolatum in cruce pro homine;
Prawdziwie umęczone, ofiarowane na krzyżu za człowieka,
Cujus latus perforatum unda fluxit et sanguine;
Którego bok przeбитo wodą spłynął i krwią,
Esto nobis praegustatum in mortis examine.
Bądź nam przedsmakiem w śmierci próbie.

JOLANTA KOWALSKA – ukończyła z wyróżnieniem zarówno Akademię Muzyczną w Krakowie, jak i studia podyplomowe w Guildhall School of Music and Drama w Londynie. Zwycięzczyni międzynarodowych konkursów wokalnych: pierwsze nagrody konkursów The Thelma King (2009) oraz Bach Singer's Prize w Londynie (2008). Występowała pod batutą takich dyrygentów, jak Andrew Parrott, Paul Esswood, Andreas Spering, Ralf Sochaczewski, Jan Tomasz Adamus. W 2010 r. zaproszona została do obsady Alcyny Händla przez Marka Minkowskiego, od tego czasu występując z Les Musiciens du Louvre. Współpracuje z zespołem The Musick Company oraz Paulem Esswoodem, z którym dwukrotnie wystąpiła na Chichester Festivities. Śpiewała na XIV Bachowskim Festiwalu w St Anne's Lutheran Church w Londynie, dała solowy recital muzyki hiszpańskiej w National Gallery, występowała także na Bachfest organizowanym przez London Bach Society w National Portrait Gallery w Londynie. Jest członkiem Capelli Cracoviensis.

MATYLDA STAŚTO-KOTUŁA – absolwentka Akademii Muzycznej w Krakowie, edukację uzupełniania też na kursach mistrzowskich Christiana Elssnera, Ryszarda Karczykowskiego, Alison Pearce, Charlotte Lehmann, Jerzego Artysza, Jadwigi Rappe, Bernardy Fink oraz Neila Semela. Uczestniczyła w pracach International Bach Akademie Stuttgart, pod dyr. Helmutha Rillinga wykonując partie solowe w koncertach kameralnych, od 2008 r. bierze aktywny udział w festiwalu Wratislavia Cantans, występując między innymi z Gabrieli Consort pod batutą Paula McCreesha. Pracuje w Filharmonii Krakowskiej oraz współpracuje z Capellą Cracoviensis, biorąc udział w licznych koncertach w Polsce i za granicą.

PIOTR SZEWCZYK – śpiewak Capelli Cracoviensis. Wokalistykę ukończył na Akademii Muzycznej w Krakowie (dyplom z wyróżnieniem). Występował w wielu krajach Europy, Izraelu i USA. Koncertuje z najwybitniejszymi muzykami specjalizującymi się w wykonawstwie muzyki renesansu i baroku. Dokonał licznych nagrań. Od 2008 roku jest członkiem Polskiej Akademii Fonograficznej. Ma w swoim repertuarze największe formy muzyki barokowej.

JACEK OZIMKOWSKI – ukończył w 1995 roku z wyróżnieniem studia wokalne w Akademii Muzycznej w Krakowie.

wie. Dokonywał nagrań dla Polskiego Radia i Telewizji. Koncertuje w kraju i za granicą. W latach 1997-1999 był asystentem profesora Ryszarda Karczykowskiego, a obecnie prowadzi własną klasę śpiewu w Katedrze Wokalistyki Akademii Muzycznej w Krakowie. Jest członkiem Capelli Cra-coviensis. Występował m.in. w Szwajcarii, Niemczech, Francji, Belgii, Szwecji, Norwegii i USA.



SCULTORE ENSEMBLE wykonuje muzykę kameralną na instrumentach historycznych. Kluczowym założeniem muzyków zespołu jest prezentacja utworów z zachowaniem praktyk, jakie obowiązywały w minionych epokach.

21.00 kościół św. Józefa

Cherubinowy wędrowiec

ANGELUS SILESIUS poezja ze zbioru **Cherubinischer**

Wandersmann (Wrocław 1675)

Esaias REUSNER muzyka kameralna i lutniowa (**Brzeg 1676**)

Jan Peszek recytator Marta Kratochvílová flet
Jan Čižmář lutnia

Scenariusz koncertu, przygotowanie edycji *Cyklu medytacyjnego*: Grzegorz Joachimiak; opracowania na lutnię i flet traverso: J. Čižmář i M. Kratochvílová

Teksty (jeżeli nie zaznaczono inaczej): Angelus Silesius *Cherubinischer Wandersmann (Cherubinowy wędrowiec)*, Kłodzko 1675; *Heilige Seelen-Lust oder Geistliche Hirten-Lieder der in ihren Jesum verliebten Psyche (Święta uciecha duszy albo duchowne pieśni pasterskie)*, Wrocław 1657/1668/1697; tł. Andrzej Lam

Esaias REUSNER mł. (1636-1679)

Delitiae testudinis (Brzeg 1667) Præludium (lutnia)
Musikalische Gesellschafts-Ergetzung (Brzeg 1670)
Sonata Allemanda Courant Sarabande Gavotte Gigue

Cykl medytacyjny na lutnię solo (w opracowaniu na lutnie i flet traverso, z kolekcji rękopiśmiennych tabulatur lutniowych z opactwa cystersów w Krzeszowie)

ANONIM Præludium

Księga pierwsza: 155. Tu ma być początek

ANONIM Sarabande

Księga pierwsza Duchownych pieśni pasterskich: X Przyszeka kochać go aż do śmierci

ANONIM Gavotte Menuet

Księga wtóra Duchownych pieśni pasterskich: LI Patrzy na zranione serce swojego ukochanego

ANONIM Bourée Menuet

Księga trzecia Duchownych pieśni pasterskich: LXXXIV Pragnie całować jego usta

ANONIM Saint Amour Sarabande

Księga czwarta: 72. Oblubienica czeka oblubienica

ANONIM Menuet

Księga czwarta Duchownych pieśni pasterskich: CXLII Porównuje Jezusa do słowika

ANONIM Gigue

PICHLER Menuet

Księga trzecia: 19. Szcześnie przemienienie

PICHLER Gavotte

Johann Sebastian BACH / Silvius Leopold WEISS Præludium
BWV 1025 / Weiss SW 47.7

Friedrich Wilhelm RUST (1739-1796), Sonata no. 2 per il liuto con violino obbligato

d-moll (1791; z cyklu Tre Sonate per il Liuto con Violino obbligato)

Allegro maestoso Arioso Rondo

V. Cykl medytacyjny na lutnię w opracowaniu na lutnie i flet traverso z kolekcji rękopiśmiennych tabulatur lutniowych z opactwa cystersów w Krzeszowie

ANONIM Symphonia Naenia funebris de poenis damnatorum

Aria Quo me vocas aeternitas?

Jacopone da Todi *Cur mundus militat?*, przekład wg Angelusa Silesiusa: CICIX „Śpiewa o próżnej wspaniałości świata”

ANONIM Cur mundus militat?

Casper NEUMANN *Lieber Gott! Wann wird' ich sterben* tł. Arminda Teske

ANONIM Lieber Gott! Wann wird' ich sterben

Gedult, Vernunft und Zeit

Casper Gottlieb LINDNER *Zufriedenheit mein Schatz* (ze zbioru: Johann Sigismund SCHOLZE, zw. Sperontes, *Singende Muse an der Pleisse*, Lipsk 1741, tł. G. Joachimiak)

[SPERONTES] Zufriedenheit mein Schatz

ANONIM *Die Nacht ist vor der Thür*
Księga Psalmów, Ps 47 (na święto epifanii): *Alle Völcker*

ANONIM *Alle Völcker*
Wohin Nepomucene
Ihr Söhne kann Eüch nicht
SCHOLZE *Singende Muse an der Pleisse: Murki* (tł. G. Joachimiak)
[Sperontes] *Aria Verhängnis Ach!*
List św. Jakuba (Jk 3,2): „Grzechy języka”

ANONIM *O! heilig Zorn Verschwigner Mund*
Aria Jesu du wirst Jetzt Verrathen
Stabat Mater (tł. Miron Białoszewski)
ANONIM *Stabat Mater*
Lamentacje (Lm 1,12): „Skarga Jerozolimy”

ANONIM *O vos omnes*
Lamentacje (Lm 1,12): „Skarga Jerozolimy”
ANONIM *Si est dolor*

Sledząc losy Śląska, można zauważyć jak duży wpływ na postęp cywilizacyjny, ale i dziedzictwo kulturowe miała działalność cystersów. Klasztory białych mnichów powstawały na Śląsku już w XII i XIII w. i znajdowały się w Lubiążu, Henrykowie, Krzeszowie, Bardzie Śląskim, Kamieńcu Żąbkowickim, Jemielnicy, Rudach i Trzebnicy (cysterki), tworząc swoiste „państwa” – były samowystarczalne i przez kolejne stulecia stopniowo rozwijały swoje posiadłości. W drugiej połowie XVII i pierwszej połowie XVIII w. uwagę zwraca rekatolizacyjna działalność cystersów z Krzeszowa, zwłaszcza za czasów opata Bernarda Rosy (1624-1696). Cystersi doskonale znali siłę oddziaływania muzyki, dlatego muzyka, w tym również muzyka figuralna, zajmowała tak ważną rolę w życiu klasztoru. Wśród zachowanych muzykaliów z opactwa cystersów w Krzeszowie znajduje się bardzo ciekawy (obecnie rozproszony) zbiór rękopiśmiennych tabulatur lutniowych z XVIII wieku, z muzyką przeznaczoną na lutnię barokową. Obok największej grupy zapisanych tam kompozycji o charakterze świeckim (suity, koncerty instrumentalne, duety), znajdują się również utwory, których tytuły oraz inskrypcje naniesione na kartach rękopisów wskazują na związek z praktyką medytacyjną, prawdopodobnie opartą na Ćwiczeniach duchownych według Ignacego Loyoli. Pokonanie poszczególnych etapów tej wewnętrznej wędrówki człowieka ku zjednoczeniu się z Bogiem mistycy określają jako unio mystica. Rozwinięcie kultu Trójcy Stworzonej (Jezus, Maria i Józef), ruchu pielgrzymkowego oraz niemalże masowa produkcja modlitewnika Krzeszowskiego modlitewnika pasyjnego (*Schmerzhafter Lieb und Creutz-Weeg*, 1682), na zlecenie opata Rosy przygotowanego przez Michaela Willmanna (ry-



sunkowe wzorce dla rytowników) oraz Johanesa Schefflera, zw. Angelusem Silesiusem (teksty o charakterze mistycznym), służyły jako doskonałe narzędzie do zbliżania ludzi do Boga i do Kościoła katolickiego. Towarzyszyła temu również oprawa muzyczna; melodie w Krzeszowskim modlitewniku pasyjnym pochodzą prawdopodobnie ze zbioru Schefflera pt. *Heilige Seelen-Lust* (*Święta uciecha duszy*, wyd. 1657, 1668, 1697), a ich autorem był wrocławski kompozytor Georg Joseph.

Choć badania nad materiałem rękopisów lutniowych z krzeszowskiego opactwa cystersów nadal trwają, już na obecnym etapie można mówić o związkach pomiędzy twórczością słynnego śląskiego mistyka Angelusa Silesiusa, a muzyką o charakterze egzystencjalno-pasyjnym z tabulatur lutniowych. Można wyróżnić w nich cykle, które zawierają utwory różnych kompozytorów, często też anonimowych, ich proveniencja gatunkowa jest bardzo różnicowana, a elementem wspólnym może być mistyczne zbliżenie duszy człowieka do Boga, wyrażane w różnych formach słowno-muzycznych, np. intawolacjach pieśni. Pierwszy cykl zawiera tylko tytuły wskazujące na taneczny charakter tej muzyki, dlatego też teksty do niego zostały wtórnie dopasowane w sposób swobodny. W drugim cyklu skryptor rękopisów opatrzył utwory w szersze tytuły, które stały się podstawą do przypisanych kompozycjom tekstów słownych. Wśród nich znajduje się również tekst pt. *Cur mundus militat?* autorstwa Jacopone da Todi w przekładzie Angelusa Silesiusa. W kontekście związków słynnego kantora lipskiego ze Śląskiem warto zwrócić uwagę na obecność w drugim cyklu utworu *Lieber Gott! Wann wird' ich sterben*, do którego

tekst napisał wrocławski pastor Caspar Neumann (1648-1715). Tekst ten posłużył Johannowi Sebastianowi Bachowi do opracowania kantaty BWV 8 pod tym samym tytułem. Pierwszy cykl kończy natomiast Preludium, które jest opracowaniem pierwszej części utworu przypisywanego J. S. Bachowi i najśłynniejszemu lutniście, który pochodził ze Śląska – Silviusowi Leopoldowi Weissowi (1687-1750). Jest to kolejny ślad wskazujący na bliskie relacje skryptora śląskich źródeł lutniowych ze środowiskiem lipskim, a w szczególności z rodziną Bachów. Zbiór kompozycji z XVIII wieku zapisanych w tabulaturach lutniowych ze zbiorów cystersów z Krzeszowa ukazuje wysoki poziom pielęgnowanej przez nich kultury muzycznej, wysokie umiejętności gry na lutni, a także świadomość w doborze muzyki do tekstów słownych, wśród których znalazł się autor Cherubinowego Wędrowca.

Grzegorz Joachimiak

JAN PESZEK → biogram na s. 16



MARTA KRATOCHVÍLOVÁ – studiowała grę na flecie w Akademii Muzycznej w Brnie, a także w Conservatoire National de Région de Strasbourg (dyplomy w 2002 r.), gdzie specjalizowała się również w grze na flecie traverso i w muzyce kameralnej. Brała udział w licznych kursach

mistrzowskich i stażach, m.in. u Paula McCreasha, Bartholda Kuijkena, Jana-Lathama Koeniga, Neville'a Marinnera. Regularnie występuje w krajach europejskich. Wraz z zespołem fletów renesansowych ze Strasbourga grała na wielu warsztatach muzyki renesansowej; na flecie współczesnym występowała z orkiestrami symfonicznymi i kameralnymi w Czechach, z zespołem Bilitis i Czecho-Slovak Duo. Obecnie koncentruje się na barokowym i renesansowym flecie traverso, grając z grupą Le Parlement de Musique Strasbourg (p. kier. Martina Gestera), Bohemia Duo, ensemble NotaBene; tworzy też trio z Janem Čižmářem i Petrem Wagnerem. Zajmuje się także dydaktyką.



JAN ČIŽMÁŘ – lutnista, teorbista i gitarzysta. Absolwent muzykologii i gitary w Brnie oraz Royal College of Music w Londynie, gdzie gry na lutni uczył się u Jacoba Lindberga. Naukę kontynuował w Konserwatorium w Hadze u Nigela Northa, Joachima Helda, Mike'a Fentrossa

i Christiny Pluhar, uczestnicząc też w kursach mistrzowskich Hopkinsona Smitha, Evangeliny Mascardi i Yasonuri Imamura. W swej działalności skupia się na grze na dawnych lutniach

i gitarach, występując regularnie z takimi zespołami, jak Royal Concertgebouw Orchestra, 18th Century Orchestra, Orchestra of the Age of Enlightenment (OAE), Ensemble baroque de Limoges, Rotterdam Philharmony Orchestra, Collegium 1704, Nederlands Blazers Ensemble, Ensemble Elyma, Arte dei Suonatori, Wrocław Baroque Orchestra, Capella Cracoviensis, La Sfera Armoniosa, Vox Luminis, Florilegium i inne. Pracował z takimi dyrygentami, jak Frans Brüggen, Christopher Hogwood, Giovanni Antonini, Yannick Nézet-Séguin, Paul Goodwin, Rachel Podger, Ashley Solomon, Václav Luks, Christophe Coin, Gabriel Garrido, Ed Spanjaard, Christina Pluhar, Rachel Podger. Jako solista występuje w repertuarze renesansowym i barokowym. W przeszłości zajmował się także graniem rocka, jazzu, a później też klasycznej muzyki gitarowej. Intensywnie oddaje się dydaktyce, pracy naukowej, edycyjnej i organizatorskiej. W 2013 r. nakładem Supraphonu ukaże się jego solowa płyta z muzyką z archiwum Lobkowitza.

22.00 dziedziniec pod wieżą ratuszową
galeria wieży ratuszowej
fanfary na trąbki i kotły

Antonio SALIERI Aufzüge
Johann Dismas ZELEŃKA Sechs Fanfaren
Ferdinand DONNINGER Aufzüge aus Musikalische Vorstellung einer Seeschlacht

ALTA CAPPELLA

Fruzi Hara Marian Magiera Paweł Hulisz Paweł Gajewski
Stanisław Majerski Michał Tyrański Paweł Spychała
Paweł Durowski trąbki
Tomasz Sobaniec Krzysztof Niezgoda kotły

→ opis koncertu **CHORUS TUBAS** o godz. 18.

23.00 muzeum

Wolfgang Amadeus MOZART
kwintet klarnetowy A-dur, KV 581

Allegro

Larghetto

Menuetto

Allgretto con variazioni

Zygmunt NOSKOWSKI kwartet smyczkowy nr 1 d-moll, op. 9

Allegro con brio

Intermezzo. Allegretto moderato

Adagio non troppo

Finale quasi oberek: Allegro (con anima ed energico)

Ronald Šebesta klarnet

SCULTORE ENSEMBLE

Jadwiga Czepielowska Beata Nawrocka skrzypce

Mariusz Grochowski altówka Agnieszka Oszańca wiolonczela

„Jeżeli jest jakiegokolwiek dzieło podsumowujące ten nieszczęśliwy rok [1789], musi to być to – jego części wydają się odzwierciedlać stan bolesnej desperacji, choć całość spowija nie dramatyczna tonacja mollowa, ale promienne A-dur. Muzyka uśmiecha się przez łzy.” – Takimi słowami Kwintet klarnetowy Mozarta przedstawiał znawca jego twórczości, Robbins Landon. Jak zwykle bywa w wypadku największych arcydzieł Mozarta, stajemy przed zagadką. Charakter utworu z reguły

nie zgadza się z tym, co wiemy o aktualnym życiu kompozytora. Komentatorzy, od czasu romantyzmu przyzwyczajeni do myśli, że sztuka ma być wyrazem przeżyć twórcy, nader często przy Mozarcie czują się zagubieni. Świat sztuki Mozarta jest całkowicie niezależny od świata jego egzystencji. Szczyt Mozartowskiej pogody, serenada *Eine kleine Nachtmusik*, powstaje w trakcie pisania dramatycznego II aktu *Don Giovanniego*, a „olimpijskiej” mocy i jasności Symfonia C-dur (nie bez powodu zwana *Jowiszową*) – równoległe z żarliwymi prośbami o pożyczki, słanymi do przyjaciół, i z kolejnym niepowodzeniem subskrypcji na koncerty. Nawet zachowując daleko posuniętą rezerwę wobec biograficznych pretekstów dla sztuki, trzeba przyznać, że słodko-gorzki Kwintet klarnetowy sugeruje jednak takie połączenie. Mozart komponuje go w cierpkim okresie roku 1789 r., zresztą obok komicznej opery *Così fan tutte* (choć może nie całkiem niewinnej, zaprawionej cynizmem). Zdaje się, że wyjątkowo słyhać tu ciąg trudności i niepowodzeń: Mozart rozpaczliwie szuka pieniędzy, śląc kolejne listy z prośbami o pożyczki i obiecując spłatę, gdyż może uda się sprzedaż subskrypcji na planowane koncerty, może nowa opera przyniesie zysk, może nowy cesarz jednak zatwierdzi go na stanowisku nadwornego kompozytora...

Możliwe jest też, że brzmi tu charakter instrumentu, którego Mozart był pierwszym eksploratorem. Klarnet miał swoje wymagania, które Mozart musiał respektować – nadawał się przede wszystkim do łagodnie narastających i opadających fraz, do łagodnej śpiewności; kompozytor i tak pozwolił sobie zmusić go do skoków przez dwie oktawy, ewidentnie licząc na mistrzostwo wykonawcy. Lekko nosowe, zamglone brzmienie,

śpiewne i nigdy zbyt jaskrawe, idealnie pasuje do odmalowywania melancholii. Jednak przecież nie zmuszało to Mozarta, by już pierwszy temat, wchodzący bez żadnego wstępu, otrzymał rysunek opadający, a także by tak samo opadające były kolejne kadencje kończące frazy.

Kwintet powstał bez wyraźnego powodu. Kompozytor nie otrzymał na niego zamówienia, a choć stworzył go dla przyjaciela (i brata w łożu masońskiej), słynącego jako fenomenalny klarnecista Antona Stadlera, z prawykonania, które miało miejsce na świątecznym koncercie charytatywnym, nie otrzymał ani grosza. Niewątpliwie miło było mu pisać dla bliskiej osoby, a także dla nowego i rozwijanego instrumentu, na który tworzył właśnie pierwsze w historii arcydzieło (czego z pewnością był świadom, znał bowiem wartość swojej muzyki). W takim świetle jednak charakter muzyki przemawia jeszcze bardziej wyraziście.

Druga pozycja wieczoru przenosi w zupełnie inny świat – najlepszych wzorców dojrzałego romantyzmu. Być może nieco zapóźnionego (w stosunku do ówczesnych nowinek), patrzącego raczej na romantyzm klasyków poprzednich pokoleń (z widocznymi może bardziej wpływami Mendelssohna, niż nawet Brahmsa), jednak kipiącego zmysłowością i pełną życia inwencją. Pierwszy z czterech kwartetów Zygmunta Noskowskiego (1846-1909) powstał ok. 1880 r., gdy pochodzący z Warszawy kompozytor działał w Konstancji (Badenia), ciesząc się powodzeniem i wsparciem nie tylko miejscowego środowiska, ale i uznaniem samego Liszta, który wysoko ocenił jego fortepianowe krakowiaki. Wykształcony w Berlinie (dzięki stypendium Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego), był już wówczas

doświadczonym kompozytorem. Zdążył zabłysnąć napisaną jako praca dyplomowa Symfonią A-dur (1875, nagrodzona następnie na konkursie Carillon w Brukseli w 1893 r.); jeszcze większym sukcesem była uwertura *Morskie Oko*. Mimo to Noskowski stałe zatrudnienie znalazł dopiero w Niemczech, gdzie prowadzony przez siebie chór szybko podniósł do rangi najlepszego w regionie. Patriotyczne przekonania i chęć działania nie pozwoliły mu wszakże poprzestać na dyskontowaniu tych sukcesów – od 1881 r. widzimy go już na czele Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego (które przejął po ustępującym i rekomendującym go Władysławie Żeleńskim), gdzie intensywnie zajmuje się rozwojem życia muzycznego w mieście. Będąc kompozytorem o ugruntowanym warsztacie i mocno zakorzenionym w tradycji, rozwijał polski styl narodowy, nie dopuszczał jednak do siebie nowszych tendencji. Skutkiem tego kolejne pokolenie, pamiętające go przede wszystkim jako surowego i konserwatywnego nauczyciela (od 1888 r. przez jego klasę w Konserwatorium przeszli prawie wszyscy wybitniejsi polscy twórcy, z Karolem Szymanowskim i Eugeniuszem Morawskim na czele), odrzuciło jego dzieła niemal w całości – trwałą pozycję zdobył sobie jedynie poemat symfoniczny *Step*. Uwzględniając fakt, że był to pierwszy poemat symfoniczny w polskiej literaturze – a gatunek ten w następnych latach okaże się ulubionym środkiem wypowiedzi polskich kompozytorów – dydaktyka Noskowskiego wydaje się mimo wszystko nie do przecenienia.

Po stu latach możemy jednak mieć inny ogląd. Mniej interesuje nas nowatorstwo lub konserwatyzm kompozycji, bardziej ich bezwzględna artystyczna jakość. W takiej sytuacji

zaś Kwartet d-moll okazuje się jednym z najciekawszych dzieł kameralnych polskiego romantyzmu. Elektryzują już pierwsze akordy – właśnie niezwykle ciąg drapieźnych, powtarzanych akordów. Kolejne części, pełne emocji i czarujące świeżą melodyką, doprowadzają na koniec do zadziwiającego, skoczno-oberka, którego temat pokazuje się w imitacji – wręcz w swoistym fugato. Fugowany wstęp do oberka? Tylko u Noskowskiego!

RONALD ŠEBESTA – w 1993 r., po studiach w Bratysławie i w Boulogne, rozpoczął karierę jako pierwszy klarnet Orkiestry Symfonicznej Słowackiego Radia. W 1996 r. objął tę samą pozycję w Cappella Istropolitana. Zajmując się muzyką współczesną (współzałożyciel eksperymentalnych zespołów VENI ensemble, Vapor del Cuore i słowacko-austriackiej grupy DON@U.com), w latach 1997-2005 był jednym z założycieli i kierowników artystycznych zespołu kameralnego Opera Aperta Ensemble. Na polu muzyki dawnej blisko współpracuje ze swym bratem Robertem. Wspólnie prowadzą długoterminowy projekt LOTZ trio – zespół XVIII-wiecznych basethornów. Grając na klarnecie historycznym występuje regularnie z Wiener Akademie, Orfeo Orchestra (Budapest), Capellą Cracoviensis. W latach 2002-10 wykładał w Akademii Muzyki i Dramatu w Bratysławie.

SCULTORE ENSEMBLE → notka do koncertu o godz. 20

NIEDZIELA 21 LIPCA

10.00 Kościół Pokoju

muzyka w liturgii

Johann Sebastian BACH kantata Der Herr denket an uns, BWV 196

1. Sinfonia
2. Chorus: Der Herr denket an uns – *Pan pamięta o nas, będzie błogostawił / Będzie błogostawił domowi Izraela / Będzie błogostawił domowi Aarona*
3. Aria: Er segnet, die den Herrn fürchten – *Będzie błogostawił tym, którzy się boją Pana, / Zarówno małym, jak i wielkim.*
4. Duetto (tenor, bas): Der Herr segne – *Niech Pan rozmnoży was, / Was i dzieci wasze!*
5. Chorus: Ihr seid die Gesegneten – *Bądźcie błogostawieni przez Pana, / Który uczynił niebo i ziemię! Amen.*

Jolanta Kowalska sopran Matylda Staśto-Kotuła alt
Piotr Szewczyk Tenor Jacek Ozimkowski bas
SCULTORE ENSEMBLE

Jadwiga Czepielowska Beata Nawrocka skrzypce
Mariusz Grochowski altówka Agnieszka Oszańca wiolonczela
Jan Tomasz Adamus organy

Jedna z wczesnych kantat kompozytora, powstała być może z okazji ślubu pastora Johanna Lorenza Staubera z Reginą Wedemann, powinowatą Bacha, jaki miał miejsce 5 VI 1708 r. Teza o takiej wła-

śnie genezie utworu jest jednak nieweryfikowalna, o dziejach kantaty milczą bowiem źródła, a domniemanie opiera się na analizie stylu oraz na wykorzystanym tutaj tekście: fragmencie Psalmu 115, pasującym do okazji weselnej – z możliwym nawet wskazaniem na ślub pastora (błogosławieństwo „domowi Aarona”). W każdym razie utwór datowany jest na okres końcówki pracy Bacha w Mühlhausen lub początku w Weimarze. Kantata ma bardzo zwartą formę, składając się z krótkich ustępów, wśród których szczególnie wyróżnia się sopranowa aria – jedyna w tym dziele, opartym jeszcze silnie na tradycyjnych, dawnych wzorcach. Intrygująco brzmi także radosna sinfonia oraz „procesyjny” duet tenoru i basu (archaiczny w swej wieloodcinkowej formie). Całość zamyka swobodna finałowa fuga Amen.

(zamieszczone tłumaczenie kantaty na podst. Biblii Warszawskiej)

12.30 katedra

muzyka w liturgii

MOZART Missa brevis G-dur KV 49
MOZART Ergo interest - Quaere superna KV 143

Jolanta Kowalska sopran Matylda Staśto-Kotuła alt
Piotr Szewczyk Tenor Jacek Ozimkowski bas
SCULTORE ENSEMBLE
Jadwiga Czepielowska Beata Nawrocka skrzypce
Mariusz Grochowski altówka Agnieszka Oszańca wiolonczela
Jan Tomasz Adamus organy

Sympatia jezuita Ignaza Parhammera okazała się szansą dla 12-letniego Mozarta. Mógł dzięki niej napisać kilka nowych utworów religijnych – i to nie dla Salzburga, lecz dla Wiednia. (W Mszy G-dur potwierdza to wprowadzenie do składu orkiestry altówek, których nie używano w Salzburgu). Styl wiedeński roku 1768 różnił się natomiast wyraźnie od pielęgnowanej w Salzburgu tradycji, starającej się ograniczać muzykę kościelną do najskromniejszych form, a nawet do uczonej, lecz anachronicznej już polifonii. W Wiedniu znacznie głębszy był wpływ opery włoskiej (skądinąd powszechny i we wcześniejszych pokoleniach i bardziej radykalnych środowiskach – dość wspomnieć... kantaty Bacha i innych mistrzów północnoniemieckich!), znacznie prostszy dostęp do śpiewaków oraz śpiewaków do Kościoła – co w efekcie dawało panowanie swego rodzaju stylu mieszanego, łączącego obie tradycje. To właśnie do owego *stylus mixtus* należy owa linia utworów Mozarta. Mała Msza G-dur stoi zresztą u początku drogi, ani nie usamodzielniając jeszcze głosów, ani nie wyswobadzając blisko związanej ze śpiewem partii orkiestry, mimo to jednak już tutaj rozpoznać można kierunki, w jakich będzie szedł rozwój kompozytora. Po żywiołowej Gloria (Chwała na wysokości Bogu) następuje nieco bardziej rozbudowane Credo (Wierzę w Boga Ojca), w którym tekst „Et incarnatus est” („I stał się człowiekiem”) podany jest ze słodyczą, jakiej ostateczna postać urzekać będzie w dojrzałej, wielkiej Mszy c-moll. Również pełen łagodności miarowy ruch Benedictus (Błogosławiony, który idzie w imię Pańskie) przywołuje skojarzenie z tym późniejszym arcydziełem, punktem kulminacyjnym jest jednak Agnus Dei (Baranku Boży) – tekst podawany przez chór na tle *ostinato*

smyczków, załamujący się następnie w cichej prośbie „miserere nobis” („zmiłuj się nad nami”), kieruje już ku metafizyce będącej szczytem Mozartowskiej muzyki sakralnej. Motet KV 143, złożony z typowego recytatywu (*Ergo interest*) i rozbudowanej arii (*Quaere superna*), jest już w pełni zanurzony nie tyle w stylu wiedeńskim, ile czysto operowym. Choć niegdyś uważano, że pochodzi z czasu podróży do Włoch w 1770 r., dziś sądzi się, że prawdopodobnie powstał w 1773 r. (na co wskazuje charakter pisma), już w Salzburgu, gdzie motety do łacińskich tekstów cieszyły się powodzeniem (choć warto zauważyć, że wielki motet *Exsultate, jubilate*, podobnie w formie sopranowych recytatywów i arii, skomponowany został w styczniu tego samego roku, ale jeszcze w Mediolanie, dla tamtejszej gwiazdy, kastrata, „primo uomo” w operze *Lucio Silla*). Zwraca tu uwagę moralizatorski charakter, zaakcentowany przez muzykę: nacisk postawiony jest na pierwsze zdanie arii, powtarzane parokrotnie, gdzie też znajdują się najbardziej błyskotliwe ozdobniki i gwałtowne skoki melodii. Słuchacz ma przede wszystkim zapamiętać, że sprawy ziemskie są niczym, co ostatecznie podkreśla wielka koloratura na słowach „nil enim sunt”, tworząca zamykającą całość kadencję.

Recytatyw:

Ergo interest, an quis male vivat, an bene? Fidelis anima!

Cogita vias tuas, facileque, quis tibi sit videbis exitum.

Est aliquid, iram promeruisse, an gratiam.

Aria:

Quaere superna, fuge terrena, non cura reliqua,

nil enim sunt. Hoc dabit gaudia, mortis solatia,

in coelis praemia, quae sunt aeterna.

Czy ma jakieś znaczenie, czy ktoś ma życie dobre lub złe?

Wierna duszo! Rozważ swoje drogi, a łatwo ukaże ci się

wyjście. Znaczenie ma, czy zasłuży się na gniew,

czy na łaskę.

Szukaj tego, co boskie, uchodź od tego, co ziemskie,

nie dbaj o resztę, gdyż niczym jest. Stąd płynie radość,

ratunek przed śmiercią, nagroda w niebie, która jest wieczna.

21.30 nowa scena w dawnym kościele zimowym

ul. Księżnej Agnieszki 12-14

teatr jednego aktora JAN PESZEK

SCHAEFFER Scenariusz dla nie istniejącego

lecz możliwego aktora instrumentalnego

→ opis do spektaklu 19 lipca



PONIEDZIAŁEK 22 LIPCA

13.00 Kościół Pokoju

muzyka na lunch

akademia festiwalowa - wprowadzenie do serii
„bezsenność” połączone z mini koncertem

21.30 Kościół Pokoju

bezsenność

SCHUBERT *Die schöne Müllerin*

Karol Kozłowski tenor Jolanta Pawlik fortepian

Historii *Die schöne Müllerin* – *Pięknej młynarki*, pierwszego cyklu pieśni Schuberta, skomponowanego dopiero w 1823 r., po ogromnej ilości pojedynczych pieśni, nie brak ciekawostek. Nie wiążą się one jednak z historią kompozytora, lecz poety. Cykl wierszy Wilhelma Müllera wywodzi się z przygotowywanego w berlińskim kręgu zaprzyjaźnionych osób amatorskiego przedstawienia – rodzaju salonowej zabawy wokół tematu wędrowca: spotyka on na swej drodze piękną córkę młynarza, zakochuje się, ona jednak nie jest mu wierna, przez co chłopak kończy tragicznie. Temat prosty i jawnie sentymentalny, jednak już nie na sposób XVIII-wieczny (sielankowe schronienie w naturze), lecz jako wczesnoromantyczna igraszka z ludowym charakterem w poezji. Temat popularny, znany z wielu

różnych opracowań – doskonale nadawał się do improwizacji i odgrywania przez dyletantów. Zabawa zaczęła się w 1816 r., jednak ponieważ rozwijała się kolejne miesiące, postanowiono urozmaicić ją przez dokonanie muzyki. Zadanie to powierzono Ludwigiowi Bergerowi, który jako kooperanta od tekstów dobrał sobie członka salonu – młodego Müllera. W ten sposób powstał poetycki cykl, opublikowany następnie w 1821.

Zaledwie dwa lata później powstały pieśni Schuberta, jednak dwóm rówieśnikom, poecie i kompozytorowi, nie dane było się spotkać. *Piękna młynarka* narodzona była najprawdopodobniej bez wiedzy poety, który zresztą niebawem, już w 1827 r., zmarł; Schubert podążył za nim ledwie rok później.

Dla Schuberta cykl wierszy okazał się objawieniem – miał ponoć wręcz pożyczyć go sobie bez pytania od nieobecnego przez moment w pokoju przyjaciela, aby nazajutrz wraz z przeprosinami pokazać mu powstającą już muzykę. Była to niewątpliwie odskocznia dla kompozytora od poważnej pracy, w którą wkładał właśnie wiele wysiłku – na zamówienie Kärntnertheater pisał bowiem swoją wielką niemiecką operę – *Fierrabras*. Tymczasem jednak zainteresowanie teatru niemiecką operą chwilowo prysło i *Fierrabras* nie dostał nawet szansy, by zrobić klapę – uczucia wstępnej radości, niepewności i klęski, wypełniające *Piękną młynarkę*, okazały się więc nadzwyczaj przystające do sytuacji kompozytora.

Oczywiście, nie można jednak patrzeć na pierwszy cykl pieśni Schuberta, jak na dzieło autotematyczne. To przede wszystkim podążający za wczesnoromantycznym pomysłem poety dialog ze stylizacją na twórczość quasi-ludową. Z tego powo-

du właśnie Schubert uporczywie powraca do najprostszej, strofkowej formy pieśni, charakterystycznej dla pieśni ludowych. *Piękna młynarka* faktycznie jest największym zbiorem strofkowych utworów spośród wszystkich jego pieśni; żaden większy cykl nie będzie w równym stopniu epatował prostotą. Nie oznacza to jednak w żadnym wypadku prymitywizmu, lecz pełną czułości sublimację, gdy trzeba kompozytor nie waha się zresztą wprowadzać dramatycznej muzyki ilustrującej uczucia bohatera burzliwą fakturą i harmonią, nie mającej nic wspólnego z ludowością.

Historia rozpoczyna się, gdy radosny i wolny od kłopotów młynarczyk wędruje przez pogodny las, a następnie cieszy się, znalazłszy przy strumyku ścieżkę prowadzącą do młyna – znajdzie tu zatrudnienie dla swoich rąk (nr 1, *Das Wandern*) – przy strumieniu, który zawsze jest mu przyjacielem (nr 2, *Wohin?*) – w wesoło skrzypiącym młynie (nr 3, *Halt!*) – a następnie też dla swego serca, gdy zobaczy piękną córkę młynarza. Czy to o niej opowiada mu strumień? (nr 4, *Dank-sagung an den Bach*) – Rodzi się niepokój – czym tu zaimponować pięknej młynarce, kiedy w pracy naszym się młynarczyk nie wyróżnia? (nr 5, *Am Feierabend*) – Teraz rozterka przynosi zasadnicze pytanie: czy ona mnie kocha? Ale pytanie to poetycka dusza kieruje jedynie do swego powiernika, strumienia. (nr 6, *Der Neugierige*) – „Chciałbym wyryc to na korze każdego drzewa... Twoje jest moje serce i tak pozostanie na zawsze... To musi być widoczne z moich oczu, musi być czytelne z mych niemych ust... - Twoje

jest serce moje i tak pozostanie na zawsze!” (nr 7, *Ungeduld*) – „Dzień dobry, piękna młynareczko!... Czemu odwracasz się od słońca?... Pozwól mi tylko stać z daleka, patrząc na twe okno...” (nr 8, *Morgengruß*) – „Nad strumieniem rośnie wiele kwiatków... Strumień jest przyjacielem młynarczyka... Gdy ona zamyka swe oczęta i zasypia... – Nie zapominaj, nie zapominaj o mnie!” (nr 9, *Des Müllers Blumen*) – „Tak miło siedzieć pospołu... patrząc na szemrzący strumień... Aż oczy me wzbierają łzami - mówi: «Zbiera się na deszcz, idę do domu»” (nr 10, *Tränenregen*) – „Strumyczku... dzisiaj rozbrzmiewać może jeden tylko wiersz: ukochana młynarka jest moja! Moja!” (nr 11, *Mein!*) – „Odwiesiłem mą lutnię, przywiązałem ją zieloną tasiemką. Nie mogę śpiewać, me serce zbyt jest przepełnione.” (nr 12, *Pause*) – „«Szkoda, by taka ładna zielona wstążka płowiała tu na ścianie. Ja tak bardzo lubię zieleń!» – Kochanie, odwiążę ci ją... oboje tak lubimy zieleń.” (nr 13, *Mit dem grünen Lautenbände*) – „A czegoś szuka w młynie myśliwy? Nie ma tu dla ciebie żadnej zwierzyny... pozostań w lesie i zostaw młyny i młynarzy w spokoju!” (nr 14, *Der Jäger*) – „Dokąd tak pędzisz... mój drogi strumyku? Pełnyś złości na bezczelnego łowczego? Zawróć i w pierw zbesztaj swoją młynarkę – za jej płochość, za jej flirt... Ale ani słowa o moim smutku!” (nr 15, *Eifersucht und Stolz*) – „Ubiorę się na zielono... będę wyglądał jak cyprys... moja ukochana tak bardzo lubi zieleń. Wykop mi grób w torfie, przykryj zielonymi liśćmi... moja ukochana tak bardzo



lubi zielen.” (nr 16, *Die liebe Farbe*)

– „Ach, wyjść na szeroki świat – gdyby tylko nie był on taki zielony, tak zielony... Ach, zieleni, nienawistny kolorze... Słuchaj! Gdy w lesie brzmi myśliwski róg, odpowiada mu jej okienko... Żegnaj, żegnaj!” (nr 17, *Die böse Farbe*)

– „O, wszystkie małe kwiatki, które mi dała, będziecie leżeć na mym grobie...” (nr 18, *Trockne Blumen*)

– *Młynarczyk*: Gdzie szczere serce w miłości odchodzi, tam więdną lilie... *Strumień*: A gdy miłość wyrывa ból, w niebiosach gwiazdka nowa rozbłyska... *Młynarczyk*: Strumieniu, strumieniu, jak dobrze to rozumiesz... W głębi, w głębi – chłodny odpoczynek! (nr 19, *Der Müller und der Bach*)

– *Strumień*: „Dobrego spoczynku, dobrego spoczynku, zamknij swe oczy! Wędrowcze, zmęczony, dotarłeś do domu. Tutaj jest wierność, będziesz leżał ze mną, aż morze wypije wody strumienia... Gdy w zielonym lesie zabrmi myśliwski róg, będę szumiał i grzmiał wokół ciebie... Dalej, dalej od młyńskiej ścieżki; fałszywa dziewczyno, niech twój cień go nie budzi. Rzuć mi swą ozdobną chustkę, bym zakrył jego oczy”.

20 pieśni do słów poety, do którego Schubert będzie jeszcze wracał – przede wszystkim w kolejnym wielkim cyklu, *Winterreise*. 20 pieśni o zawiedzionej miłości, w stylu ludowym. Kości zostały rzucone, słynne Lieder – niemiecka twórczość pieśniowa, która już dzięki Schubertowi miała się unieśmiertlić jako prawdziwy szczyt liryki – wkroczyła na nowe drogi.



KAROL KOZŁOWSKI – w 2007 r. ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Gdańsku; jest również absolwentem Wydziału Rzeźby ASP w Warszawie. W 2005 r. otrzymał II nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Wokalnym Hariclea Darclee w Braila. Na profesjonalnej scenie śpiewał już jako student; w 2004 r. wystąpił w wersalskim Théâtre Montansier w *Apollo i Hiacynt* Mozarta. Śpiewał obok Sylvii Geszty na festiwalu Musica Mallorca oraz jako tytułowy Serse w operze Händla podczas Bergedorfer Musikstage w Hamburgu-Bergedorf.

Współpracował z orkiestrą Sinfonia Varsovia, Polską Filharmonią Kameralną-Sopot, Orkiestrą Kameralną Hanseatica, Wrocławską Orkiestrą Kameralną Leopoldinum. W latach 2007-09 był solistą Opery Wrocławskiej, gdzie wykonywał m.in. partie Tamina, Almavivy w *Cyruliku sewilskim*, Archaniola w *Raju utraconym*. Obecnie jest solistą gościnnym tej sceny.

Od 2009 występuje w Teatrze Wielkim Operze Narodowej (m.in. Edrisi w *Królu Rogerze*). W sezonie 2010/11 śpiewał partie Lindora we *Włoszce w Algierze* w monachijskim Staatstheater am Gaertnerplatz i Almavivy w *Cyruliku sewilskim* w Łotewskiej Operze Narodowej. Wykonywał partie Ewangelisty w obu Bachowskich Pasjach: Mateuszowej pod batutą Jana Tomasza Adamusa i Janowej pod batutą Konrada Junghaenela. Śpiewał również w koncertowych wystawieniach dzieł Händla: jako Bajazet w *Tamerlanie* (dyr. J. T. Adamus) i Lurcanio w *Ariodante* (dyr. Andreas Spering). Z upodobaniem wykonuje lirykę wokalną: na festiwalu Kissinger Sommer 2012, wraz z wybitnym

brytyjskim pianistą Melvynem Tanem zaprezentował recital złożony z wybranych pieśni Franza Schuberta i Albana Berga, we wrześniu ubiegłego roku, nakładem wydawnictwa DUX, ukazał się album płytowy, na którym, z towarzyszeniem pianistki Jolanty Pawlik, zarejestrował cykl pieśni Schuberta *Die schöne Müllerin*. Płyta została nominowana do nagrody Fryderyk 2013 w kategorii muzyka kameralna.

WTOREK 23 LIPCA

19.30 kościół św. Krzyża

viola da gamba

Monsieur de Sainte-Colombe - XLI Concert à deux violes egales Le retour

François Couperin - Treizième Concert à 2 instruments à L'unisson 1724 Les goûts-réunis, ou Nouveaux concerts

Vivement Agreablement Sarabande Chaconne

Marin Marais - Couplets de Folies, 1701 Second Livre de Pièces de Viole

Caix d'Hervelois - Suite A-dur de Second Livre de Pièces de Viole avec la Basse Continue

Charles Dollé - II Sonate en trio

Andante Allegro Sarabanda Aria Gratoso

ENSEMBLE FERNABUCCO

Julia Karpeta Krzysztof Karpeta viola da gamba

Marta Niedźwiecka klawesyn

Nie za wiele wiemy o panu de Sainte-Colombe (1658- zm. przed 1701). Znany wszakże jego imię, zidentyfikowane na podstawie akt notarialnych Paryża: Jean de Sainte-Colombe występował jako świadek na ślubie, z analogicznych źródeł poświadczono są też imiona jego córek, żony i zięcia, potwierdzające identyfikację. Sławny w latach 90. i wciąż piękny film *Tous les matins du monde* (*Wszystkie poranki świata*, na podst.

książki Pascala Quignard), z muzyką graną przez Jordiego Savalla, był czystą fantazją, opartą na domniemanej izolacji XVII-wiecznego mistrza. W rzeczywistości Sainte-Colombe mieszkał w Paryżu, gdzie był sąsiadem Marina Marais, który został jego uczniem. Związek obu kompozytorów wskazuje nam też *terminus ante quem* śmierci Sainte-Colombe'a: w roku 1701 Marin Marais opublikował swój muzyczny *Nagrobek dla pana de Sainte-Colombe* (*Le tombeau pour Monsieur de Sainte-Colombe*). Monsieur de Sainte-Colombe pojawia się także w pismach Jean-Jacques'a Rousseau, który podaje, że był on uczniem Nicolasa Hotmana, a później sam służył jako nauczyciel.

Przede wszystkim znany jednak osiągnięcia mistrza, a te zapewniły mu sławę i nieśmiertelność niezależnie od filmu. Monsieur de Sainte-Colombe był wybitnym reformatorem gry na violi da gamba, do której dodał siódmą strunę (basową), tworząc jej rozbudowaną, francuską odmianę. Opracował też nowe sposoby palcowania i nową technikę pasaży granych oddzielnymi pociągnięciami smyczka, znaną jako *furie*. Skomponował 180 utworów solowych na violę oraz 67 *Concerts à deux violes esgales*, swego rodzaju suit na dwie viole o równorzędnym znaczeniu. Znajdują się tu zarówno części w popularnych formach tanecznych, jak i właściwy tylko dla jego utworów *pianelle* (w metrum trójdzielnym). W *Preludiach* albo otwierających niektóre Koncerty *Conférences*, uderzająca jest narracyjność, tworząca rodzaj dialogu między instrumentami, które dzięki zabiegom melorytmicznym sugerują intonację mowy. Nawet we fragmentach tanecznych istotny pozostaje w tej muzyce element retoryczny, przybierający ton elegijny, zamieniający utwór w medytację nad tańcem – nie sam taniec.

Ta cecha będzie charakterystyczna dla całej francuskiej twórczości na violę da gamba, będąc może najbardziej wyrazistym dziedzictwem Monsieur de Sainte-Colombe'a.

Wątek *Wszystkich poranków świata* oparty jest na relacji mistrz-uczeń, między Sainte-Colombem a Marinem Marais (1656-1728) – jednym z najśłynniejszych kompozytorów epoki i gwiazdą dworu Ludwika XIV. Marais był dworskim wirtuozem gamby, podziwianym za ekspresję i muzykalność, tworzył jednak dzieła najróżniejszych gatunków (m.in. 4 opery), piastował także stanowisko dyrygenta orkiestry (le batteur de mesure). Syn szewca, podstawową edukację otrzymał w chórze swego parafialnego kościoła St Germain-l'Auxerrois, do którego wstąpił w 1667 r., aby opuścić go dopiero po pięciu latach. Naukę gry na violi, rozpoczętą najpewniej w chórze, uzupełniał u Sainte-Colombe'a, utrzymując później, że prześcignął go w ciągu pół roku. Rozwinąwszy ekspresyjne możliwości instrumentu, utrwalił je dzięki wprowadzeniu zapisu palcowania i smyczkowania, co podejmą następnii kompozytorzy. Wariacje na emocjonujący i popularny temat *La follia* (zwłaszcza w baroku wykorzystywany wielokrotnie; utwór Marais pochodzi z 1701 r.) są dobrym świadectwem wirtuozerii kompozytora.

Dla odmiany François Couperin (1668-1733) należał do klanu muzyków, wśród których okazał się najwybitniejszym, czym zasłużył na przydomek „Le Grand” – „Wielki”. Autor utworów wokalnych świeckich i religijnych, a także instrumentalnych, wśród których szczególnie miejsce zajmowała muzyka klawesynowa, komponował też sonaty triowe w stylu włoskim i utwory solowe – tzn. na instrument solo z akompaniamentem.

Do tych ostatnich należą dwa zbiory utworów na violę (choć praktyczny autor dopuszczał też inne obsady), z których *Nowe koncerty* (*Nouveaux concerts*), zwane *Les goûts-réunis*, są późniejsze (1724). Tytuł *Zespolone gusty* odnosi się do połączonych w tym zbiorze stylów kompozycji: francuskiego i włoskiego. Oddajmy głos samemu kompozytorowi, który w przedmowie do zbioru w kilku słowach wyjaśnia sytuację: „Style francuski i włoski na długi czas podzieliły Republikę Muzyki we Francji. Jeżeli o mnie chodzi, zawsze wysoko ceniłem rzeczy, które zasługiwały na szacunek, bez przywiązywania wagi do kompozytora lub narodowości.” Wynikiem takiej postawy jest kolekcja utworów mniej melancholijnych, o znacznie bardziej dworskim charakterze, niż muzyka poprzednio słuchana podczas naszego koncertu. W koncercie 13. faktycznie – zgodnie z jego tytułem – znaczne części grane są przez dwa instrumenty w unisonie, podczas gdy w pozostałych fragmentach wydaje się, że jeden instrument raczej akompaniuje drugiemu (np. gdy melodia prowadzona jest na tle figuracyjnego tła), niż równoprawnie z nim dialoguje.

Pod wyraźnym wpływem Marina Marais pozostawał także Louis de Caix d'Hervelois (ok. 1680-ok.1755). Autor pięciu ksiąg utworów na violę, zarówno z basso continuo, jak i w formie duetów (druga – 1719), zapisał się w historii nie tylko jako cenny kompozytor, lecz także twórca pierwszych sonat na violę da gamba (choć w tym wypadku nieróżniących się od suity). Melodyka jego lekkich i wirtuozowskich utworów wskazuje już na inspirację włoską. Tę ostatnią odnajdziemy też w twórczości Charles'a Dollé (zm. 1755), gdzie pojawia się już forma sonaty wzorowana na Corellim (tutaj w postaci wyraźnie



uproszczonej). W ten sposób zamyka się też wędrówka wokół szkoły Monsieur de Sainte-Colombe'a i jego najślynniejszego ucznia. Połowa XVIII wieku oznacza ostateczny zmierzch tradycyjnych form muzyki francuskiego baroku, a wraz z nimi violi.

ENSEMBLE FERNABUCCO – trzonem zespołu jest powstała kilka lat temu duet gambowy w składzie Julia Karpeta i Krzysztof Karpeta, który w ubiegłym roku zdobył II miejsce na Międzynarodowym Konkursie Muzyki Dawnej w Żorach. W zależności od potrzeb zespół powiększa swój skład o lutnię, klawesyn i instrumenty perkusyjne. W dzisiejszym koncercie gambistom towarzyszyć będzie wybitna polska klawesynistka Marta Niedźwiecka. Muzycy prowadzą również działalność indywidualną, występując solo lub z różnymi orkiestrami kameralnymi.

ŚRODA 24 LIPCA

13.00 muzeum

muzyka na lunch

**mini koncert oraz wprowadzenie do wieczornego programu
połączone z demonstracją tajników wioli da gamba**

19.30 muzeum

viola da gamba

Georg Philipp TELEMANN Trio g-moll TWV 42:g15

Vivace Cantabile Vivace

Jean-Féry REBEL Sixième Sonate en si mineur

Grave Légèrement Gracieusement-Vivace

**Carl Philipp Emanuel BACH Trio g-moll na violę da gamba
i klawesyn obligato Wq. 88**

Allegro moderato Larghetto Allegro assai

**Jean-Philippe RAMEAU V Koncert d-moll z cyklu Pièces de
clavecin en Concert**

La Forqueray La Cupis La Marais

**Johann Sebastian BACH Koncert d-moll na dwoje skrzypiec
(opr. na skrzypce i violę da gamba) BWV 1043**

Vivace Largo ma non tanto Allegro

ENSEMBLE EXTEMPORE

Małgorzata Malke skrzypce

Anna Firlus klawesyn

Krzysztof Firlus viola da gamba

Viole wyparte zostały w połowie XVIII wieku przez skrzypce i wiolonczelę, jednak wcześniej obie rodziny instrumentów współistniały ze sobą. Ostateczne zwycięstwo skrzypiec wcale nie było oczywiste – w XVII wieku, zwłaszcza na północ od Alp, były instrumentem kojarzonym raczej z amatorskimi muzykantami, grającymi do tańca, podczas gdy wiola wiązała się z kulturą arystokratyczną. Wraz z popularyzacją muzyki włoskiej rosła jednak rola rodziny skrzypiec; dominują w tworzonych na potrzeby opery orkiestrach, a oficjalny zespół Les Vingt-quatre violons du roi (24 skrzypiec królewskich, zwany też La Grande Bande) powstaje już w 1577 r. Do tej pierwszej stałej orkiestry opartej na instrumentach smyczkowych, w 1648 dołącza też drugi zespół, La Petite Bande (21 instrumentów) – oba należą do La Chambre du roi i służą królewskiej rozrywce. O ile swych wiernych wyznawców i obrońców ma tradycja wioli (ostatecznie zaowocuje traktatem Huberta Le Blanca: *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle* (1740), nie brak też zdeklarowanych zwolenników skrzypiec. Niewątpliwie należał do nich Jean-Baptiste Lully. Właśnie skrzypkiem był Jean-Fery Rebel (1666?-1747), pozostający pod wpływem Lully'ego. Sam Lully jest postacią wieloznaczną: z pochodzenia florentyńczyk, stał się głównym kompozytorem Ludwika XIV, na którego dworze stworzył model francuskiej opery, niezależnej od włoskich wzorców i kontynuowanej przez następców w opozycji do skłonności italianizujących. Mimo wszystko opera ta przyczyniła się jednak do triumfu włoskich skrzypiec nad francuską violą – właśnie poprzez rolę skrzypiec w orkiestrze (Lully był zresztą kierownikiem obu królewskich zespołów – Bandes).



Rebel, wywodzący się z ważnej rodziny muzycznej, uczeń Lully'ego jako skrzypek i kompozytor, należał do pierwszych francuskich twórców sonat – formy sprowadzonej z Italii (wzorcem była tutaj muzyka Corellego). Z drugiej strony, kompozytor dopuszczał wykonywanie swych sonat na violi, niejednokrotnie sięgając po nią z przekonaniem (zwróćmy uwagę np. na tytuł zbioru *Sonates à violon seul mellées de plusieurs récits pour la viole* (1713).

Przykładem swego rodzaju eklektyzmu, w którym może zmieścić się każda ówczesna tradycja, jest muzyka Telemanna (1681-1767). Podobnie można powiedzieć o jego chrześniaku, Carlu Phillipie Emanuelu Bachu, synu Johanna Sebastiana. W obu wypadkach mamy do czynienia z muzyką późną, nowocześnie, patrzącą poza ścisły barok, który był naturalnym środowiskiem dla violi. O ile Telemann łączy w swojej muzyce wszelkie ówczesne style (a przyswojenie stylu francuskiego stało u podstaw jego kariery), młody Bach należy do znajdującego się między barokiem a klasycyzmem tzw. *Empfindsamer Still*. Owemu „stylowi uczuciowemu” viola – ze swym melancholijnym tonem i elegijnym charakterem – mimo swej archaiczności miała wiele do zaproponowania.

Telemann realizuje niemiecką, a raczej międzynarodową wersję stylu galant, natomiast jego ideał francuski odnaleźć można w twórczości Jeana-Philippe'a Rameau. To swego rodzaju elegancki, dworski odpowiednik bardziej emocjonalnie nasyconego *Empfindsamer Still* – muzyka odchodząca od polifonii na rzecz homofonii, promująca melodię i wdzięk. W swej twórczości instrumentalnej Rameau poświęcał się szczególnie chętnie typowej dla tradycji francuskiej muzyce charaktery-

stycznej, ilustrującej różnego rodzaju zjawiska, zachowania czy miejsca. W swoim jedynym cyklu *stricte kameralnym*, pochodzących z 1741 r. *Pièces de clavecin en concert*, Rameau zdecydował się przedstawić także dźwiękowe portrety konkretnych osób, co dla niego akurat nie było typowe. W piątym koncercie Rameau obrazuje słynnych wirtuozów violi da gamba (Forqueray i Marais) i wiolonczeli (Cupis).

Koncert na dwoje skrzypiec Johanna Sebastiana Bacha to z kolei utwór z najbardziej żelaznego repertuaru. Jak większość muzyki instrumentalnej kompozytora, powstał w czasie jego służby na stanowisku kapelmistrza dworu elektorskiego w Koethen, gdzie Bach miał do dyspozycji profesjonalną orkiestrę (1717-23). Wersja na skrzypce i violę da gamba nadaje dziełu odmienny ton – nie tylko poprzez zestawienie skrzypiec z violą, ale też, oczywiście, z powodu przeniesienia partii drugich skrzypiec znacznie niżej, w niski rejestr *basse de viol*. Skądinąd transkrypcja taka pozostaje historycznie uprawnionym zjawiskiem, w XVIII wieku bowiem podmiana instrumentów nie stanowiła problemu. Sam Bach zresztą, ćwicząc się w kompozycji, dokonywał licznych transkrypcji koncertów Vivaldiego; także jego własne koncerty dotarły do nas niejednokrotnie w zmienionej postaci.



EXTEMPORE – czyli „grający bez przygotowania”, „tworzący naprędce”. Nazwa zespołu podkreśla spontaniczność i świeżość, z jaką jego członkowie podchodzą do utworów epoki baroku i klasycyzmu. Zespół powstał w 2007 r. na Akademii Muzycznej w Katowicach. Największy wpływ na artystyczną drogę grupy mieli profesorowie Marek Toporowski, Mark Caudle oraz Martyna Pastuszka. Extempore koncertuje na terenie całego kraju, sięgając nie tylko po utwory znanych mistrzów epoki jak Bach czy Telemann, ale także po muzykę kompozytorów mniej znanych, często już zapomnianych, nie zapominając przy tym o twórczości polskiej. W listopadzie 2012 r. zespół został laureatem Konkursu Muzyki Dawnej „Musica Antiqua Viva” w Żorach.

MAŁGORZATA MALKE studiowała skrzypce współczesne i skrzypce barokowe (ostatnie u Martyny Pastuszki), kształcąc się także w Grazu. Współpracowała z Orkiestrą Kameralną AUKSO,

Orkiestrą Muzyki Nowej, Vienna Classical Players, Ambassade Orchester, Śląską Orkiestrą Kameralną; odkąd zajmuje się historycznym wykonawstwem muzyki dawnej, również z orkiestrami Arte dei Suonatori, Concerto Polacco oraz Collegium Marianum z Pragi i Le Cercle de l’Harmonie z Paryża. Jest członkiem Wrocławskiej Orkiestry Barokowej, a także {oh!} Orkiestry Historycznej w Katowicach. Muzykę dawną wykonuje na XVIII-wiecznym instrumencie barokowym niemieckiego lutnika Hopfa.

ANNA FIRLUS – studiowała organy (prof. Julian Gembalski) oraz klawesyn (prof. Marek Toporowski); uczestniczyła też w licznych kursach. Współpracuje m.in. z zespołem Concerto Polacco, Polską Orkiestrą XVIII Wieku, Orkiestrą Muzyki Nowej, NOSPR, Filharmonią Śląską, Filharmonią Częstochowską, a także z {oh!} Orkiestrą Historyczną. Koncertuje jako solistka i kameralistka w kraju i za granicą.

KRZYSZTOF FIRLUS – ukończył klasę kontrabas (obecnie pracuje jako asystent w klasie kontrabas w AM w Krakowie oraz kontrabasista NOSPR). Jako solista i kameralista występuje na terenie całego kraju, współpracując z Kwartetem Śląskim (płyta Tansman – od tria do oktetu, 2010 r.), zespołem muzyki dawnej Concerto Polacco, kwartetem kontrabasowym Ace of Bass. Grę na violi da gamba studiował w klasie wybitnego angielskiego gambisty Marka Caudle’a. Grając na violi jest członkiem zespołu Extempore oraz consortu viol Gambasada, a także {oh!} Orkiestry Historycznej. Współpracuje także z Markiem Toporowskim oraz zespołami Floripari czy Parnassos. Zdobył I nagrodę z zespołem Gambasada na Międzynarodowym Konkursie Muzyki Dawnej „Musica Antiqua Viva” w Żorach w 2012 r., a także jest laureatem międzynarodowych Konkursów kontrabasowych.



CZWARTEK 25 LIPCA

10.00 zbiórka przed Kościołem Pokoju

bach & breakfast

akademia festiwalowa - spotkanie z realizatorami spektaklu

Nobody Has Ever Liked It

spektakl w inscenizacji

Cezarego Tomaszewskiego

Nobody Ever Liked It

21.30 **nowa scena** w dawnym kościele zimowym

ul. Księżnej Agnieszki 12-14

Walka Tankreda z Kloryndą MONTEVERDI

Il Combattimento di Tancredi e Clorinda

Krystian Krzeszowiak tenor

ENSEMBLE EXTEMPORE

Małgorzata Malke Anna Nowak-Pokrzywińska skrzypce

Dymitr Olszewski altówka Anna Firlus klawesyn

Krzysztof Firlus viola da gamba

22.30 Kościół Pokoju

Księżycowy Pierrot SCHÖNBERG Pierrot lunaire

Marzena Lubaszka sopran Maciej Czepielowski

skrzypce/altówka Teresa Kamińska violonczela Jerzy Sojka flet

Jakub Sztencel klarnet Mariusz Klimsiak fortepian

Tomasz Kowalski scenografia

Justyna Wąsik dramaturgia

Agnieszka Klepacka Maciej Chorąży kostiumy

Dwa utwory – emblematyczne dla swoich twórców i dla swoich czasów. Każdy wykonany będzie w innym miejscu, jednak ich zestawienie nie jest przypadkowe – stoją na przeciwnych biegunach, łączy je jednak więcej, niż można by się spodziewać.

Cztery stulecia dzielą nas od powstania pierwszego z nich, jedno, pełne, od drugiego. Każdy był w swoim czasie wydarzeniem, pierwszy podnosząc zaistniałe już przemiany w muzyce na nowy poziom, drugi – wytyczając nowe kierunki rozwoju. Oba jednak mają te same cele – połączyć instrumenty i głos ludzki w ekspresyjną całość. Ekspresja – jej podporządkowany jest tu każdy muzyczny gest, każde brzmienie i każda głoska tekstu.

Z tą nadrzędną zasadą łączy się podobieństwo zespołu wykonawców – w obu wypadkach nieszablonowego, w obu awangardowego. W początku XVII wieku z pewnością zaskakujące było przedstawienie jako madrygał 20-minutowego utworu na głos z grupą instrumentów (madrygały były do tego czasu wielogłosową formą poetycką – tu natomiast mamy monodię i narrację tworzącą dramatyczną scenę, czyli całkowicie i nowatorskie zaprzeczenie idei), trzy wieki później – utworu na głos, nie śpiewający, lecz „melorecytujący” (sprechgesang), i instrumenty w składzie: skrzypce i altówka, wiolonczela, fortepian, flet i flet piccolo, wreszcie klarnet i klarnet basowy. Oba utwory stawiają przed wykonawcami wyjątkowe trudności. W pierwszym konieczne jest skonstruowanie poruszającej opowieści, budowanie napięcia w długim przebiegu

muzyki, z jednoczesnym odmalowywaniem przebiegu zdarzeń i emocji bohaterów: od chępliwej dumy, po śmiertelną tragedię. W drugim pod tym względem jest pozornie łatwiej, dzieło jest bowiem ciągiem niepowiązanych ze sobą ściśle liryków – lecz właśnie w tym tkwi też trudność, jako że utwór wymaga oddania indywidualnego charakteru kolejnych pieśni i ich nieokreślonego, surrealistycznego nastroju; mamy do czynienia z obrazowym ekspresjonizmem w stanie czystym, w którym ani słowo, ani dźwięk nie stanowią pewnego i powszechnie zrozumiałego punktu oparcia. Monteverdi stał na początku drogi, którą Schönberg właśnie porzucił, wkraczając przy tym na zupełnie nieznaną przestrzeń. *Il combattimento* przedstawia fragment z *Jerozolimy wyzwolonej* – poematu Tassa, opisującego zdobycie Jerozolimy przez krzyżowców, wedle ewidentnego wzoru eposów starożytnych, *Iliady* i *Odysei*. Kompozytor nie przerabia jednak na muzykę któregokolwiek z licznych wątków dzieła (jak będą robili masowo późniejsi twórcy barokowych oper, mnożąc czarodziejki Armidy i miłosne zmagania usidlonych herosów), lecz przedstawia jedną, konkretną scenę – tytułowy pojedynek chrześcijańskiego rycerza Tancreda, z waleczną Clorindą, bohaterką kierującą obroną saraceńską. Bez wstępów, bez wyjaśniania, kto jest kim, wyjmuje z dzieła Tassa fragment tekstu, podkładając pod niego muzykę, w której główną rolę ma – jak to w eposie – narrator. Nie jest to jednak narracja beznamietna! – śledzimy z bliska akcję, w której kolejnym opisom i epizodom walki odpowiadają zmieniające się metrum i tempa. Widzimy spotkanie obu zbrojnych herosów, z wzajemnymi prowokacjami, następnie zejście z konia Tancreda, po czym słowa i dźwięki zamieniają się w gęstniejące sztychy, tak

drapieżnie opisywane przez Tassa, aby w najwyższym napięciu brzmienia tremola przejść do pizzicato (oba sposoby artykulacji są nowością!), co kończy pierwszą fazę pojedynku. W długich nutach zmęczeni rycerze odpoczywają i przyglądają się sobie wzajemnie – Tancred cieszy się, gdyż przeciwnik bardziej broczy krwią. „Biedaku, i z czegoż się radujesz!” („Miserò, di che godii!”) – wykrzykuje narrator, gdyż Tancred nie rozpoznał pod zbroją Clorindy, którą namiętnie kocha. Gdy nie dostanie odpowiedzi na pytanie o imię rycerza, rzuca się na niego z furią, zadając śmiertelne ciosy – dopiero, gdy umierająca Clorinda poprosi o chrzest, nastąpi tragiczne rozpoznanie. Monteverdi, tworząc tę scenę (była wystawiona parateatralnie w Palazzo Mocenigo podczas karnawału 1624 r.) i włączając ją w 1638 r. do księgi *Madrigali guerrieri et amorosi* (VIII Księga madrygałów, *Madrygały wojenne i miłosne*), idzie za postulatami swoich awangardowych czasów, w których muzyka otrzymuje nowe zadanie: służyć poezji, odzwierciedlać sens słów. Porzuca wcześniej obowiązujące zasady kontrpunktu, wyznaczające bezkompromisowo kształt dzieła i powodujące, że tekst słowny często pozostawał niezrozumiały (także pierwsze księgi Madrygałów Monteverdiego wyglądały w ten sposób), staje całkowicie po stronie tzw. *seconda pratica*, z jej nowymi środkami technicznymi (monodia z akompaniamentem instrumentów zamiast wokalne polifonii) i jej nowym dla muzyki celem: dźwiękowym malarstwem i ekspresją. Ta idea, choć jest równoczesna z początkiem sztuki baroku, w zasadzie jest programową realizacją postulatów renesansowych, powstała bowiem na przełomie XVI i XVII wieku jako próba rekonstrukcji antycznego teatru greckiego. Nie miejsce tu na dywagacje nad periodyzacją historii muzyki, warto jednak pa-



miętać, że opera, która rozwija się właśnie pod spojrzeniem Monteverdiego, choć staje się sztuką w pełni barokową, wywodzi się z postulatów najczystziej renesansowych.

Na skrzyżowaniu epok stoi także dzieło Arnolda Schönberga. Poezje belgijskiego symbolisty Alberta Giraud, z cyklu *Héros et Pierrots* z 1898 r., mają w zasadzie charakter pre-surrealistyczny, natomiast muzyka przenosi je w sferę programowego ekspresjonizmu. Co więcej, tak jak w tym samym momencie Wassily Kandinsky (w grupie *Der Blaue Reiter*, do której należy też Schönberg) wyzwala linię i plamę barwną z narzucanych im sensów (np. wazon, kwiat, słońce...), tworząc w efekcie malarską abstrakcję, tak Schönberg wyzwala pojedynczy ton, zrównując ze sobą pod względem znaczenia wszystkie dźwięki skali. Od tego momentu przestają istnieć tonacje, znika odwieczne harmoniczne ciężenie do rozwiązania dysonansu na konsonansie – wszystkie dźwięki są równe, układając się w barwne brzmienia i nieoczekiwane linie melodyczne, poruszające samą swoją zmienną strukturą. Znajdujemy się w świecie swobodnej atonalności, która dopiero później zostanie skodyfikowana w dogmatyczny system dwunastotonowy (dodekafonia), oparty na przetwarzaniu całych serii konieczne dwunastotonowych ciągów (serializm; w strukturze tej odżyła „bachowska” polifonia). *Pierrot*, który wstrząsnął światem jako pierwsza jaskółka wielkich przemian muzyki w XX wieku (rok przed *Świętem wiosny* Strawińskiego, i bardziej radykalnie), odrzuca też tradycyjny związek muzyki ze słowem: przede wszystkim muzyka w żadnym momencie nie pełni tu roli ilustracyjnej (niekiedy nawet jej zaprzecza, np. gdy wiersz mówi o granie na skrzypcach, w zespole gra akurat wiolonczela), ani też sposób prowadzenia głosu nie ma za zadanie akcentować sensów poezji,

skądinąd nieokreślonych. Mamy autonomiczny utwór słowno-muzyczny, dążący do ekspresji jakby mimo słów. Skądinąd, w jaki sposób muzyka miałaby odzwierciedlać takie wersy: „Wino, które pije się spojrzeniem, / spływa zielonym strumieniem z księżycy / i zatapia jak morskie fale milczące horyzonty”? *Sprechgesang*, wymyślony na potrzeby tego dzieła przez kompozytora, ma podkreślić przede wszystkim ekspresyjny charakter słów, raczej wedle ich brzmienia, niż zawartych w nich znaczeń.

Trudnym zadaniem jest także wykonanie warstwy instrumentalnej – do przygotowania berlińskiego prawykonania koniecznych było 40 prób. Oczywiście też, kompozytor raczej nie mógł liczyć na zrozumienie. Krytyka, rzecz jasna, odsądziła utwór od czci i wiary, lecz nawet słuchający niebawem dzieła Strawiński zachwycał się jedynie jego warstwą instrumentalną, wspominając, że śpiewaczka po prostu przeszkadzała mu słuchać muzyki. Dodajmy, że zaprzyjaźniony ze Strawińskim Cocteau, zresztą dostrzegający wpływ Schönberga i na kompozytorów francuskich, i na Strawińskiego, pisał niebawem (w *Le coq et l'arlequin*), że największym dramatem dla artysty, jest być podziwianym w wyniku nieporozumienia...

Jakub Puchalski

Jak głosi legenda, Goethe kategorycznie odmawiał picia za przeszłość. Gdy tylko proponowano mu toast w jej intencji odpowiadał, że „nie istnieje żadna przeszłość, za którą mielibyśmy prawo tęsknić”, a jedyna przeszłość warta tęsknoty stała się już częścią nas samych i „zawsze musi tworzyć coś nowego”. Krótko mówiąc, Goethe zauważył pewien konflikt między nostalgią za przeszłością i zawartą w niej sugestią szczęścia, a ciągnięciem dalej życia, które ma się tu i teraz. Ten sam konflikt rozgrywa się w Schönbergow-

skim *Księżycowym Pierrocie*, awangardowej opowieści o rozczarowaniu nowoczesnością – o poczuciu, że niesiona przez nią obietnica jednostkowej wolności okazała się ostatecznie zapowiedzią życia w nudzie i samotności własnego umysłu – i o nieodłącznej od tego rodzaju rozczarowania, odruchowej tęsknocie za urojonym rajem utraconym.

Schönberg przez całe życie uważał się za „konserwatystę, który został zmuszony, by stać się rewolucjonistą”. Wierzył w niezbedność reguł (w to że, jak mawiał Goethe, „tylko prawo może dać nam wolność”) i w porządek, który na jego oczach odchodził do przeszłości. Jednak stając wobec rozpadu tego porządku, zrozumiał, że tradycyjne formy wyrazu bezpowrotnie się wyczerpały i że nie są w stanie udźwignąć nowej, właśnie wyłaniającej się rzeczywistości. Choć czuł lojalność wobec tradycji, czuł równocześnie, że jest to tradycja, która się zużyła. Stworzenie nowatorskiej techniki kompozytorskiej traktował więc jako swój tragiczny obowiązek – mimo że widział w niej formę „innovacyjnej autodestrukcji” (jak Marshall Berman, za reklamą oleju silnikowego Mobil, określił jedną z naczelnych zasad rządzących życiem nowoczesnym), wiedział, że inne opcje po prostu przestały być możliwe. W *Pierrocie* zastosował najbardziej radykalne rozwiązania i w pewnym sensie utwór ten można potraktować jako zemstę Schönberga na Zeitiście, który zmusił go do porzucenia tradycji, którą kochał.

Najbardziej rzeczowe ujęcie *Pierrota* przedstawia wikipedia, gdy podaje, że jest to „skomponowany przez Arnolda Schönberga trzyczęściowy cykl 21 melodramatów bez akcji, bez fabuły, a już na pewno bez żadnego przesłania”. Zła sława tego dzieła jest na tyle szeroka, że po wpisaniu w wyszukiwarkę internetową frazy „nobody has ever liked it” pierwsze dwie strony, jakie wyskakują,

odsyłają właśnie do niego (z czego Schönberg, który lubił delektować się własnym hermetyzmem i brylował wyniosłe ironicznymi uwagami w stylu „moja muzyka nie jest muzyką nowoczesną, tylko muzyką źle zagrana”, mógłby być zadowolony). A jednak ta intensywność reakcji oraz skala wpływu, jaki *Pierrot* wywarł na dalsze dzieje muzyki sugerują, że przy życiu do dziś utrzymuje go być może coś więcej, niż tylko jego formalne wyrafinowanie i ciągnąca się za nim specyficzna renoma intelektualna.

Schönberg oparł libretto na wierszach Alberta Giraud, będących serią ekspresjonistycznych obrazów samotnego artysty-dekadenta i skondensowaniem wszystkich klisz na jego temat. W gruncie rzeczy nic się tam nie dzieje. *Pierrot* uważa się za jednostkę wybraną (a w dodatku naznaczoną przez Księżyc) i widzi siebie jako kogoś w rodzaju intrygującego męczennika, więc siedzi sam w pokoju i odgrywa w głowie znane kawałki z repertuaru niezrozumianego przez społeczeństwo buntownika – *sex*, *drugs*, świętokradztwo, samobójstwo, te sprawy. Czuje jednocześnie, że nie tak wyobrażał sobie rozrywkę i staje się coraz bardziej ironicznym wobec całego przedsięwzięcia. Jedynym logicznym posunięciem zaczyna mu się wydawać powrót do baśniowej krainy przeszłości, gdzie, z tego co pamięta, był wesoły i bez troski. Problem z przeszłością tkwi jednak w szczegółach, a przeszłość *Pierrota* we włoskiej komedii ludowej, z której Giraud zaczerpnął jego postać, to rola smutnego clowna fajtlapy.

Aby wczuć się w udręki *Pierrota* spróbujmy wyobrazić sobie, jak mogłaby wyglądać rzeczywistość, którą skonstruowałby w swojej głowie dzisiaj. Współczesny melodramat, w którym nic nie może się wydarzyć, czas wydaje się nie ruszać i zawsze jest nudno, rozgrywa się zazwyczaj w programach telewizyjnych poświęconych



kulturze i sztuce. Zamknięty w tej przygnębiającej, klaustrofobicznej przestrzeni Pierrot krąży po zaułkach żalu i ekspresyjnej niedoli i przeżywa typowe zgrzyoty artysty-ateisty-nihilisty-intelektualisty, który nie może zabrać się do roboty. Dyskusja wciąż się toczy, problemy natury uniwersalnej, kakofonia ujęć i poziomów, ale jemu wszystko zlewa się w jedną, wycieńczającą introspekcję. W tej desperackiej beczynności Pierrot pozostaje swoim jedynym tematem, bohaterem i układem odniesienia, toteż wszystko odbiera personalnie i we wszystkim widzi jakąś pokretną aluzję do siebie. „Jest to gloryfikacja jaźni posunięta tak daleko, że przestaje być odróżnialna od symptomów szaleństwa” – mawiał Adorno o muzyce Schönberga i tak gloryfikowana jaźń należy w tym wypadku tak do Schönberga, jak i do Pierrota. U tego ostatniego przeradza się ona w całą serię neuroz, fiksacji i małych obsesji. Jedną z nich jest Księżyc, który Pierrot traktuje jako coś w rodzaju swego Doppelgängera i obwinia go o wszystkie niepowodzenia, zwłaszcza w odchudzaniu (przez całe to intelektualne rozpasanie Pierrot przybrał na wadze, rozpoczyna więc tak zwane „odchudzanie z księżycem”, czyli dietę zgodną z fazami Księżyca). Ogólnie rzecz biorąc, w tym szarym znoju indywidualności Pierrota bezustannie coś uwiera, wciąż odczuwa jakiś bezprzedmiotowy smutek i ma nieuchwytny, ale też niezbywalny, poczucie utraty.

W programie kulturalnym leci akurat audycja poświęcona operze Monteverdiego (pochodzącej zresztą z tego samego okresu co włoska komedia ludowa), z której do Pierrota wychodzą widma nieistniejącej przeszłości. Opera przedstawia pojedynek chrześcijańskiego rycerza Tankreda i muzułmańskiej wojowniczkii Kloryndy podczas pierwszej krucjaty. Tankred kocha Kloryndę, ale ponieważ oboje są w zbrojach, nie rozpoznaje jej i zabija podczas walki. Klorynda tuż

przed śmiercią postanawia się jednak nawrócić – Tankred udziela jej chrztu i umiera ochrzczona, co dla Tankreda zawsze jest jakimś pocieszeniem. Rzeczywistość Pierrota jest oczywiście na wskroś świecka, więc nie robi on oczywiście nic poza czekaniem na jakiegoś bliżej nieokreślonego mesjasza. W tych okolicznościach i na tle jego wielopoziomowej psychoanalizy domowej, taki prosty świat faktów zaczyna wydawać się nader ponętym wychnieniem. Wojowników postrzega jako seksownych, stylowych sportowców, przy których czuje się jak przeintelektualizowany, mało szykowny nudziarz. Czy jednak ten zeskorupały świat, w którym miejsce jednostki w historii jest tak sztywno określone to naprawdę jedyna ziemia obiecana?

W *Nobody has ever liked it* spróbujemy opowiedzieć o współczesnym człowieku, który próbuje zdobyć się na być może ostatnią dostępną formę heroizmu, jaką jest zdrowie psychiczne i ułożyć sobie jakiś prywatny projekt zbawienia.

Justyna Wąsik



KRYSTIAN KRZESZOWIAK – tenor, studiował w Akademii Muzycznej we Wrocławiu, Conservatorio „Giuseppe Verdi” w Mediolanie oraz w Accademia Internazionale della Musica di Milano. W Polsce występował z wieloma orkiestrami symfonicznymi, a także w teatrach operowych; współpracując z Capellą Cracoviensis i Harmonologią pod dyrekcją Jana Tomasza Adamusa zaśpiewał *Wesele Figara* Mozarta, *Griseldę* Vivaldiego, *Rodelindę* Händla, *Pasję* wg św. Mateusza Bacha, *Be-tulia liberata* Jommellego. Mieszka we Włoszech, gdzie śpiewał w Teatro alla Scala w Mediolanie, Teatro La Fenice w Wenecji,

Arena di Verona Teatro Filarmonico w Weronie, Teatro Carlo Felice w Genui, Teatro Olimpico w Vicenzy, Teatro Giuseppe Verdi w Pizie, Accademia Nazionale di Santa Cecilia w Rzymie. Występuje z wieloma zespołami muzyki dawnej, m.in. z Concerto Italiano, La Risonanza, Il Giardino Armonico, L'Arte dell'Arco, Modo Antiquo, I Barocchisti. Nagrywał dla Sony z Giulio Prandim, dla Deutsche Grammophon z Claudio Abbado, dla Passacaille z Lorenzo Ghielmim, dla Dynamic z Federico Maria Sardellim.



MARZENA LUBASZKA – studiowała śpiew solowy we wrocławskiej Akademii Muzycznej oraz filologię włoską na Uniwersytecie Wrocławskim. Pracowała pod kierunkiem Bogdana Makala i Pat MacMahon (Royal Scottish Academy of Music and Drama Glasgow). Uczestniczyła w kursach poświęconych operze barokowej i muzyce oratoryjnej w Karlsruhe, Freiburgu i Lipsku. Nagrała kilkanaście płyt CD, m.in. solowe motety w stylu neapolitańskim w ramach cyklu 1000 lat muzyki we Wrocławiu z zespołami Harmonologia i Concerto Palatino, dzieła Heinricha Schütza dla holenderskiej wytwórni Brillant Classics z włoskim zespołem Cappella Augustana oraz muzykę polską XVIII i XIX wieku ze zbiorów Biblioteki Jasnogórskiej dla wytwórni Musicon. Współpracowała między innymi z Kaiem Wesselem, Ingeborg Danz, Olgą Pasiiecznik, Gabriele Cassone, Markiem Toporowskim, Sergio Vartolo. Szczególnie chętnie występuje w operach Händla i Vivaldiego, wykonuje także pieśni romantyczne, muzykę oratoryjną oraz kompozycje współczesne.

W 2012 r., wraz z Ianem Saville, wzięła udział w performatywnym spektaklu wyreżyserowanym przez Sebastiana Cichockiego, w ramach projektu teatru Cricoteca-Radykalne języki. Była też modelką na Fashion Week w Paryżu.



CEZARY TOMASZEWSKI – ur. 1976, reżyser, choreograf, performer i muzyk. Twórca m.in: wyróżnionej przez „Theater heute” i „Falter” autorskiej wersji operetki Lehara *Wesoła Wdówka*, obsadzonej przez cztery polskie sprzątaczkę (najlepszy młody reżyser i najlepsza off-owa produkcja roku

2009 w Austrii) oraz głośnych spektakli muzycznych Capelli Cracoviensis: inscenizacji madrygałów Monteverdiego *bar.oko-wa ucztą w barze mlecznym* w Krakowie, pieśni Mendelssohna wykonywanych w Lesie Wolskim (*Naturzyści*) i *Orfeusz i Eurydyka* Glucka. *Hamlet* w jego reżyserii, zrealizowany ze studentami Wydziału Teatru Tańca krakowskiej PWST pod opieką artystyczną Jana Peszka, zaproszony został na Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Dialog” we Wrocławiu i Warszawskie Spotkania Teatralne. Inne projekty autorskie Tomaszewskiego – m.in: *Last Temptation of Saint Bernardette* i *Dance Tetralogy* – pokazywane były w teatrach i na festiwalach w Austrii, Szwajcarii i Wielkiej Brytanii. Jako choreograf współpracował z Marią Peszek nad teledyskiem do piosenki *Rosół*, nominowanym do nagrody Fryderyka. Wykłada na Akademii Muzycznej we Wrocławiu na wydziale wokalnym.



PIĄTEK 26 LIPCA

13.00 Muzeum Dawnego Kupiectwa

muzyka na lunch: akademia festiwalowa

**mini koncert oraz wprowadzenie do wieczornego programu
połączone z demonstracją fortepianu stołowego**

prowadzenie: Marek Pilch

20.15 Muzeum Dawnego Kupiectwa

salon romantyczny

Friedrich KUHLAU (1876 - 1832) Trio G-dur op. 119 bis

Allegro moderato - Adagio patetico - Rondo. Allegro

Kaspar KUMMER (1795-1870) Trio D-dur op. 66

Allegro ma non tanto - Adagio - Menuetto.

Allegro non tanto - Allegretto non troppo

Carl Maria von WEBER (1786 - 1826) Trio g-moll op.63

Allegro moderato - Scherzo. Allegro vivace - Schäfers Klage.

Andante espressivo - Finale. Allegro

TRIO BRILLANTE Magdalena Pilch flet traverso Bartosz Koko-
sza wiolonczela Marek Pilch fortepian stołowy

Zostawmy na boku polityczne przypadłości. We Francji Rewo-
lucja Lipcowa, w Niemczech Wiosna Ludów... żadne z tych wy-
darzeń nie stanęło na drodze życia salonowemu w I połowie
XIX wieku, choć niewątpliwie miały na nie wpływ. Salon ro-
mantyczny, który kształtował się poniekąd w ich orbicie, to już

nie salon arystokratyczny, jak było jeszcze przeważnie w wieku
XVIII, lecz i równie ważny salon mieszczański. Werter jeszcze
„miał przykrość”, gdy Hrabia von C. zmuszony był wyprosić go,
gdy zaczęło schodzić się towarzystwo. „Wiedziałam, że panie
von S. i T. raczej wyjdą ze swymi mężami, niż zostaną w pań-
skim towarzystwie” – tłumaczyła mu nazajutrz przyjaciółka.
Pod koniec epoki świat księżnej de Guermantes będzie już tak
izolowany, że nawet nie będzie nadawał tonu reszcie – wyda-
rzenia będą natomiast kreowane przez różnorakich Verduri-
nów. Nawet jeśli widzimy ich jeszcze śmieszniejszymi w swym
naśladownictwie, to właśnie pan Verdurin będzie mógł mówić,
że jego „żona odkryła Morela, tak jak odkryła Paderewskiego,
Thibaud i tylu innych”. Powieściowe przechwałki (skoro już
poruszamy się w świecie wyobraźni Prousta) – jednak prze-
sunięcie znaczące. Pół wieku po Werterze i ponad pół wieku
przed Verdurinami, artystyczny salon romantyczny – mimo
ciąglego istnienia zamkniętych grup – to już w mniejszym
stopniu celebrowanie towarzyska, a raczej mieszczańsko-arysto-
kratyczne oddawanie się sztukom.

A to oznacza, że ewoluje w nim także rola muzyki. To już
nie popis, w którym odbija się splendor pański lub który ma
zachwycić pańskie gusty, także w mniejszym stopniu muzyka
tancerna przeznaczona dla dworskiej kapeli (choć tańce bynaj-
mniej nie schodzą z pulpitu) – to przede wszystkim muzyka
do samodzielnego grania przez uczestników spotkania, muzy-
ka kameralna, nastawiona na dawanie przyjemności nie tylko
ze słuchania, lecz i z samego procesu gry. Muzyka na najróż-
niejszych poziomach trudności – od młodzieży ćwiczącej się
jeszcze w panowaniu nad instrumentem do najwyższej klasy

profesjonalistów, którzy chętnie pokazują olśniewające utwory w sali koncertowej – nie rezygnując z gościny w salonie.

W takim kontekście rozwijają się wszelkie formy muzyki kameralnej, jednak o ile jeszcze w połowie XVIII wieku mieliśmy całą dowolność nieukształtowanego wciąż instrumentarium, o tyle w romantyzmie standaryzacja jest już daleko posunięta. Panują formy klasyczne – kwartet, sonata – instrumentami są skrzypce, altówka i wiolonczela, a przede wszystkim fortepian, który króluje zarówno w muzyce solowej, jak i kameralnej. Rzadziej niż dawniej spotyka się natomiast instrumenty dęte, stąd wybór kompozycji z udziałem fletu skłania do sięgania po dzieła mniej znanych twórców. Jedną z podstawowych form pozostaje trio fortepianowe: fortepian, skrzypce i wiolonczela. Jego wariantem jest zastąpienie skrzypiec innym instrumentem melodycznym – w naszym wypadku fletem.

Fortepian znajdował się w każdym XIX-wiecznym domu, jak – nie przymierzając – do niedawna telewizor. Analogicznie też służył do zapewniania rozrywki. Gdyż muzyka to przede wszystkim rozrywka – słowo niezwykle pojemne, mówiące tak naprawdę tylko o postawie odbiorcy, który bawić się może niemal wszystkim: tak walczykami, jak sonatą Beethovena. Zresztą, czy faktycznie w żadnej z tych ostatnich – śledząc wdzięki menuetów czy popisowość finałów – nie ma elementów najczystszej rozrywkowych?

„Fortepian w każdym domu” przybierał jednak najróżniejsze postaci. W I połowie XIX wieku był to wciąż instrument szybko rozwijający się, i choć jego podstawowa forma już tylko ewoluowała w stronę powiększania, wyrównania i wydłużania brzmienia, to na potrzeby domowe powstawały najróż-

niejsze twory, pozwalające wstawić instrument do mniejszych pomieszczeń (piano jest jedną z nich), albo wręcz mające być ozdobą salonu (jak zdobione cacka albo „fortepian żyrafa”). Okrojone formy funkcjonowały jako tańszy lub bardziej praktyczny zastępnik, nie należy jednak odbierać im wartości. Każdy instrument ma swój własny charakter – zmiany nie muszą oznaczać „strat”, lecz nowe cechy, które warto wykorzystać. Można wręcz zaryzykować tezę, że nie ma lepszych i gorszych instrumentów, tylko muzycy lepiej lub gorzej potrafiący z nich korzystać.

Niewątpliwie doskonale ze swych instrumentów potrafili korzystać kompozytorzy, których utwory wypełnią dzisiejszy salonowy wieczór. Wszyscy należą do pierwszej fali romantyzmu, stojąc na granicy klasycyzmu i będąc zanurzonymi w przejściowy, popisowy styl *brillant*, inspirowany operową wirtuozerią i melodycznym rozmachem, a jednocześnie patrząc w kierunku romantycznej emocjonalności. Ze wszystkich granych dzisiaj twórców rzeczywistej sławy doczekał się idealnie pasujący do tego obrazu Carl Maria von Weber. Fenomenalny pianista, w czasie krótkiego życia (1786-1826 – zmarł jeszcze przed Beethovenem i Schubertem) zdążył skomponować porcję muzyki późnoklasycznej, błyskotliwe – bardzo *brillant* – sonaty i koncerty fortepianowe, a także uczuciowe koncerty klarinetowe, wreszcie opery, uznane za pierwsze w pełni romantyczne: przede wszystkim *Freischütz*, niefortunnie zwanego *Wolnym strzelcem*.

Friedrich Kuhlau (1786-1832) był z kolei kompozytorem, który wprowadzał w romantyzm muzykę duńską (a wraz z nią skandynawską). Tak znacząca rola nie mogła obyć się bez sce-



ny – i faktycznie widzimy w nim autora kilku istotnych oper, w których można dopatrzyć się wpływów Mozarta, Webera, ale też Paëra, Cherubiniego i Rossiniego – czyli najlepszych ówczesnych wzorców. Szczególnym powodzeniem cieszyły się jednak kameralne kompozycje Kuhlaua, zwłaszcza z użyciem fletu, do którego miał specjalne predylekcje. Należy do nich Trio G-dur (wyd. 1832), w oryginale na dwa flety i fortepian; wersja z wiolonczelą jest późniejszą transkrypcją.

Najmniej znaną postacią jest Friedrich Kummer (1797-1879). Znakomity wiolonczelista, swoje życie spędził w Saksonii, na stanowisku w orkiestrze dworskiej (w której zaczynał jako oboista), występując także w muzyce kameralnej, m.in. z Karolem Lipińskim. Wśród jego 400 utworów, z których tylko część stanowi kameralistyka (za to zawsze z udziałem wiolonczeli; reszta to utwory wirtuozowskie z orkiestrą oraz intermezza teatralne), znajdują się dzieła na każdym stopniu trudności; najtrwalszą jego kreacją okazała się zresztą szkoła gry na wiolonczeli. Trio będzie więc typową kompozycją do wykonywania domowego – jedną z niezliczonych, jakie powstawały w XVIII i XIX stuleciu. Co nie oznacza, że pozbawioną pomysłowości.

TRIO BRILLANTE – zespół założony przez wrocławskich muzyków, Magdalenę i Marka Pilchów, którzy postawili sobie za cel wykonywanie muzyki schyłku klasycyzmu i wczesnego romantyzmu na instrumentach z epoki. W repertuarze zespołu znajdują się kompozycje C. Kummera, J. N. Hummla, C. M. von Webera, F. Kuhlaua i in. Ich cechą charakterystyczną jest łączenie elementów solowych-wirtuozowskich z nastrojową kantyleną. Styl ten, ukształtowany w muzyce fortepianowej na przełomie XVIII

i XIX wieku, zwany był brillante (lub fr. brillant) i stąd pochodzi nazwa zespołu. Trio brillante występuje w składzie: flet (Magdalena Pilch), fortepian (Marek Pilch), wiolonczela (Bartosz Kokosza). Zespół współpracuje również z klawecistą Tomaszem Dobrzańskim. Do oryginalnego brzmienia ansamblu przyczynia się wykorzystanie kopii instrumentów z epoki oraz oryginalnego fortepianu stołowego (Pehr Rosenwall, Stockholm) z I połowy XIX wieku.

21.30 **nowa scena**

w dawnym kościele zimowym ul. Księżnej Agnieszki 12-14

Nobody Has Ever Liked It

Walka Tankreda z Kloryndą MONTEVERDI

Il Combattimento di Tancredi e Clorinda

Krystian Krzeszowiak tenor

ENSEMBLE EXTEMPORE

Małgorzata Malke Anna Nowak-Pokrzywińska skrzypce

Dymitr Olszewski altówka Anna Firlus klawesyn

Krzysztof Firlus viola da gamba

22.30 Kościół Pokoju

Księżycowy Pierrot SCHÖNBERG Pierrot lunaire

→ notki do koncertu 25 lipca

SOBOTA 27 LIPCA

10.00 **bach & breakfast:** dolnośląski szlak organowy

10:00 Strzegom

12:00 Jawor

13:00 Pole Legnickie (dojazd indywidualny)

prowadzenie: Marcin Armański

→ notka na dzień 20 lipca

18.00 Kościół Pokoju

koncert specjalny Antonio VIVALDI

Sinfonia C-dur, RV 111 (z opery Il Giustino)

Allegro - bez oznaczenia tempa - Allegro

Concerto a 4 d-moll, RV 128

Allegro non molto - Largo - Allegro

Concerto per violino C-dur, RV 187

Allegro Largo ma non molto Allegro

Concerto per violino e-moll, RV 281

Allegro Largo Allegro

Concerto a 4 c-moll, RV 118

Allegro Largo Allegro

Concerto per violino Es-dur, RV 254

Allegro Largo Allegro

Concerto per violino F-dur, RV 283

Allegro Largo e spiccato Allegro

Giuliano Carmignola skrzypce / prowadzenie
CAPELLA CRACOVIENSIS

Vivaldi to oczywisty autor przebojów. Tak było za życia kompozytora, kiedy w całej Europie zachwyty budziły jego koncerty skrzypcowe – i tak jest też dzisiaj, gdy należy on do nielicznych murowanych pewniaków, wypełniających każdą salę. Błyskotliwe melodie, elastyczne i plastyczne, z charakterystycznym nerwem, nagłymi przyspieszeniami, zgęstnieniami (*stretta*), śmiałymi skokami – no i z oszałamiającą wirtuozerią. Sztuka Vivaldiego to pochwała samoograniczenia: od śpiewnej wirtuozerii nie odciągają uwagi harmoniczne komplikacje, rozbudowane melodyczne struktury basu lub środkowych głosów, kunsztowny kontrapunkt czy bogactwo orkiestracji – wszystko podporządkowane jest wyeksponowaniu pełnej zaskoczeń melodycznej narracji (choć nie zawsze skupia się ona na instrumencie solisty), nigdy nie brak jednak niepohamowanego energetycznego pulsu, polotu, zmysłowego uroku i bajecznych kolorów, z ograniczonego często zestawu smyczków i basso continuo Vivaldi potrafił bowiem wyczarować cuda.

Co ciekawe, właśnie z tych wszystkich powodów kompozycje Rudego Księdza, jak zwany był ze względu na swą czuprynę i przyjęte święcenia, wraz z jego śmiercią popadły w zapomnienie. Już współcześni komentatorzy zarzucali mu zbytnie uproszczenie partii orkiestrowych, zwłaszcza linii basowej (która rzeczywiście często ma charakter repetytywny), a także powtórzenia charakterystycznych zwrotów w nieposkromionej, zdawałoby się, inwencji melodycznej lub nieumiejętność tworzenia w ścisłym kontrapunkcie. Muzyka Vivaldiego, jak



się okazało, stała u końca baroku, swoimi skłonnościami do homofonii patrząc już w kierunku rodzącego się klasycyzmu, co niebawem okazało się niewystarczające – tym bardziej, że jej niedostatki złożono na karb coraz niżej cenionej popisowości. Gdy nadeszła kolejna era dla ekwilibrystyki i wdzięcznej wirtuozerii, czyli gdy styl *galant* przeszedł w preromantyczny, wyprowadzony z operowego belcanta styl *brillant* (jego arcydziełami są Sonaty Webera lub Koncerty Chopina), Vivaldi należał już do zamierzchłej przeszłości.

Swoje odrodzenie zawdzięcza uznaniu współczesnych, a przede wszystkim jednego: Jana Sebastiana Bacha. Synowie Lipskiego Kantora opowiedzieli biografście Forkelowi: „Pierwsze próby J. S. Bacha w zakresie kompozycji, jak wszystkie próby tego rodzaju, były niedoskonałe. (...) Wkrótce wyczuł (...), że pomysły należy uporządkować, wprowadzić konsekwencję i współzależność, i że dla osiągnięcia tego celu potrzebna jest jakaś forma nauki. Celowi temu posłużyły wydane właśnie koncerty skrzypcowe Vivaldiego. Tak często słyszał, jak chwalaono te świetne utwory muzyczne, że wpadł na szczęśliwy pomysł opracowania ich wszystkich na fortepian. Studiował sposób traktowania tematów, ich wzajemną relację, wzory modulacji i wiele innych cech (...), tak że po zakończeniu tej pracy nie potrzebował już wykorzystywać pomysłów, jakie podsuwały mu palce, lecz mógł kierować palcami, posługując się własną wyobraźnią”. Michael Talbot, monografista Vivaldiego, właśnie w rozwoju badań nad Janem Sebastianem widzi powód zwrócenia uwagi na Vivaldiego. Szczęśliwy zbieg okoliczności pozwolił też odkryć i zakupić dla biblioteki w Turynie obszerną kolekcję rękopisów kompozytora, która przywróciła

światu znakomitą większość jego twórczości. Wraz z promocją orkiestr kameralnych w muzyce baroku i wirtuozerią włoskich skrzypków, którzy zabrali się za odczytywanie XVIII-wiecznych partytur swoich rodaków, połowa XX wieku znów ujrzała świeżą, promienną radość Wenecjanina. To z tamtych lat datuje się wzlot koncertów *Cztery pory roku*, które długo były praktycznie jedynymi pozycjami w repertuarze, a do dziś pozostają ulubionymi.

Kolejne kroki należały do nurtu wykonawstwa na instrumentach historycznych. Potrzeba było znowu Włochów, Holendrów, Belgów i Francuzów, by nie tylko wprowadzić do obiegu szereg dalszych nie mniej błyskotliwych kompozycji Rudego Księdza, lecz i nadać im nowy blask. W tym zakresie rolę zasadniczą od 20 lat odgrywa właśnie Giuliano Carmignola (obok Fabia Biondiego i Giovanniego Antoniniego), którego nagrania wywróciły przyzwyczajenia słuchaczy, ukazując Vivaldiego i muzykę wenecką jako zmysłową orgię energii rwącej niczym górski potok – i tak też mieniącą się odbłaskami wirtuozerii i bogactwa artykulacji i ozdobników. Z kompozytora efekownego, Vivaldi stał się istnym wulkanem atrakcji.

Dodajmy, że Giuliana Carmingolę od kilku lat wspomaga specjalny instrument: skrzypce „Baillot” Stradivariusa, z 1732 r. Można je usłyszeć także na nagranej ostatnio płycie *Vivaldi con moto*, na której znajdują się koncerty z repertuaru dzisiejszego programu.



© ANNA CARMIGNOLA / DG

GIULIANO CARMIGNOLA – ur. w Treviso, uczył się u swojego ojca, potem u Luigiego Ferro, a następnie u Nathana Milsteina i Franco Gulliego w Accademia Chigiana oraz u Henryka Szerynga w Konserwatorium w Genewie. Rozpoczął karierę solistyczną, występując z takimi dyrygentami, jak Claudio Abbado, Eliahu Inbal, Peter Maag, Giuseppe Sinopoli. Później współpracował też z Umberto Benedettim Michelangelim, Daniele Gattim, Andrea Marconem, Christopherem Hogwoodem, Trevorem Pinnokiem, Franzem Brügggenem, Paulem McCreeshem, Giovannim Antoninim i Ottavio Dantonem. W latach 70. szczególne znaczenie miała jego współpraca z Virtuosi di Roma, a następnie z Sonatori de la gioiosa Marca, Venice Baroque Orchestra, Mozart Orchestra, Orchestre des Champs Elysées, Basel Chamber Orchestra, Il Giardino Armonico, Zurich Chamber Orchestra, Academy of Ancient Music. Nagrywał dla wytwórni Erato, Divox Antiqua, Sony i Deutsche Grammophon, z którą obecnie związany jest kontraktem na wyłączność. Jego płyty zdobywały liczne nagrody, m.in. Diapason d'Or i Choc du Monde. Wśród ostatnich nagrań wymienić należy koncerty na dwoje skrzypiec Vivaldiego z Viktorią Mullową i Venice

Baroque Orchestra, komplet koncertów Mozarta z Claudio Abbado i Orchestra Mozart oraz koncerty Haydna z Orchestre des Champs Elysées. Opublikowana w marcu płyta *Vivaldi con moto* zebrała już liczne pochwały publiczności i krytyki. Jest członkiem Regia Accademia Filarmonica di Bologna i Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

CAPELLA CRACOVIENSIS – orkiestra instrumentów dawnych i chór kameralny, specjalizujące się w prezentacji muzyki XVII i XVIII wieku. Oblicze CC współtworzą najwybitniejsi polscy i europejscy muzycy, m.in. Alessandro Moccia (koncertmistrz gościnny i dyrygent), Alberto Stevanin (koncertmistrz), gambista Petr Wagner, członkowie zespołu instrumentów dętych Oltremontano. CC występuje pod dyktando najznakomitszych dyrygentów, m.in. Andrew Parrotta, Paula McCreasha, Konrada Junghaenela, Alessandra de Marchi, Fabia Bonizzoniego, Christophe'a Rousseta, Andreasa Speringa, Paula Goodwina. Koncerty zespołu są transmitowane i rejestrowane przez Program Drugi Polskiego Radia, zespół uczestniczy w najbardziej prestiżowych przedsięwzięciach artystycznych, jak cykl Opera RARA czy festiwale Misteria Paschalia lub Sacrum Profanum. Rozwijając się dynamicznie, buduje także swą pozycję międzynarodową. Ostatnio występował na festiwalach Schwetzingen SWR Festspiele, 35. Starosądeckim Festiwalu Muzyki Dawnej; w najbliższym czasie będzie gościł na Brühler Schlosskonzerte oraz w Brukseli i w Gandawie. Capella Cracoviensis jest instytucją kultury miasta Kraków.



21.30 kościół św. Krzyża

wirtuozeria i melancholia. łabędzi śpiew lutni i violi da gamba

Marin MARAIS

Prelude - *La Sautillante* - *Rondeau le Bijou* - *Gigue*

- *La Reveuse* - *L'Arabesque*

Robert de VISÉE

Prélude - *Les Sylvains de Mr. Couperin*

- *Les Rémouleurs de Lavigne (gigue)*

Antoine FORQUERAY

Allemande - *La Girouette* - *Le Carillon de Passy* - *La Leclair*

Karl Friedrich ABEL

Adagio Allegro

Johann Theodor HEROLD

Tombeau et Chaconne (*z Harmonia Quadripartita, 1702*)

Andreas LIDL

Sonata II

Allegro moderato - *Adagio* - *Rondeau*

Vittorio Ghielmi viola da gamba Luca Pianca lutnia

W Europie doby renesansu i baroku, czyli między końcem XV wieku a Rewolucją Francuską, lutnia i viola da gamba odgrywały podobną rolę, jak w wieku XIX fortepian, a bliżej naszych czasów gitara elektryczna. W XIX stuleciu nie było mieszczańskiego domu, w którym nie stałby fortepian; nie rzadko można było znaleźć go nawet w karawanach pio-

nierów ciągnących na Dziki Zachód – mniej więcej tak, jak dzisiaj przewożono by telewizor. W żadnej wizji lub opisie wieków odrodzenia nie może natomiast zabraknąć lutni.

Oba instrumenty – viola da gamba i lutnia, dzieci najbardziej wyrafinowanej kultury europejskiej – opierają się na bardzo szczególnym sposobie generowania dźwięku. Wibracja wywołana przez strunę zostaje „złapana” przez płytę lutni (dno violi), która dzięki wyjątkowo skomplikowanemu systemowi listw i proporcji zmienia się w prawdziwą struną rezonansową, podtrzymując wibrację i kształtując barwę brzmienia, w sposób podobny, jak dzieje się to w dzwonie. Z tego powodu lutnia uznawana była za instrument „złoty”, natomiast viola – lutnia smyczkowa – za następny stopień. Instrumenty pozbawione funkcji rezonansu, tzn. pojmowane jako wyłącznie służące do wzmacniania dźwięku, np. skrzypce, aż do połowy XVIII wieku uznawane były za klasę niższą.

Łatwo zauważalne mnożenie się tonów harmoniczných podczas wybrzmiewania, tak w dzwonach, jak w lutni lub violi da gamba, było przedmiotem dociekań; uznawano je za możliwy do uchwycenia obraz Kosmosu, w którym Jednia wytwarza multiplikacje. To nie przypadek, że w tradycji chrześcijańskiej (jak i w wielu innych) dzwony są instrumentami oznaczającymi „przejście”: między życiem a śmiercią, upadkiem a stanem transu itp. Właśnie z powodu tego sposobu wydobycia dźwięku, w baroku viola da gamba często używana była do towarzyszenia i podkreślania sytuacji „przejścia” między życiem i śmiercią, między kondycją człowieka śmiertelnego, a mistycznym transem. Najślawniejszy przykład takiego wykorzystania violi – choć jeden z wielu – znajduje się w Bachow-

szych Pasjach, gdzie gamba pojawia się jak nadnaturalna pieczęć w kulminacyjnym momencie dzieła. To samo ma miejsce w szóstej kantacie z cyklu *Membra Jesu Nostri* Buxtehudego, poświęconego ranom Chrystusa na krzyżu: siedem kantat spoglądających na krucyfiks od stóp do szczytu, znajduje mistyczną kulminację w kantacie „Ad cor”, w której gra pięć viol da gamba.

W drugiej połowie XVIII w., wraz z ruchami społecznymi i przemianami mentalnymi, oba instrumenty (podobnie jak i inne ikony zmierzchającej się epoki duchowej), zanikły, zachowując się najwyżej w przestrzeniach marginalnych i ustępując miejsca wielkim „innovacjom” kultury europejskiej. Pozostał po nich jednak niezmierny repertuar utworów muzycznych, arcydzieł kompozycji w dziesiątkach stylów i różnorodnych odmianach narodowych, z Hiszpanii, Włoch, Anglii, Francji i Europy Północnej.

Z tego obszernego dziedzictwa (mówi się, że istnieje więcej utworów na violę da gamba, niż na fortepian), wybraliśmy na ten wieczór małą porcję, reprezentatywną dla jednego ze złotych okresów lutni i violi: koniec XVII stulecia we Francji i ostatnie kompozycje grywane w Niemczech w końcu XVIII wieku, przed ostatecznym zanikiem instrumentów.

Viola da gamba, przybyła do Anglii z Włoch, bez wątplenia była głównym instrumentem angielskiego XVII wieku. Jako że stosowana była jako instrument dydaktyczny w edukacji dziecięcej, we wszystkich szkołach powstały consorты viol. Wykorzystywany był tu też fakt, że na violach o małych rozmiarach (sopranowych i tenorowych) grać mogą małe dzieci. Repertuar consortów, liczący sobie od trzech do siedmiu (lub więcej)

viol, był jednym z filarów angielskiej kompozycji tego okresu; współtworzyli go wszyscy znaczniejsi autorzy.

W XVII wieku, podczas gdy lutnia i torba osiągnęły już we Francji szczyt doskonałości, na drugi brzeg kanału przeniosła się angielska sztuka violi da gamba. Francuzi porzucili swe stare viole o pięciu strunach i całkowicie przerwali się na instrumenty sześćostrunowe oraz na angielski styl. Świadectwo tych zmian znajdujemy u takich autorów, jak André Maugars, a nawet sam młody Marin Marais, który w młodości napisał kilka *Divisions* w stylu angielskim.

Wpływ francuskiej szkoły lutniczej i odmienna estetyka brzmieniowa prędko przekształciła jednak violę i jej muzykę. Dodanie siódmej struny (A dolnego), jak się wydaje dzięki mistrzowi Marina Marais, monsieur de Sainte-Colombe, nadała instrumentowi nową głębię brzmienia.

Niebawem wykształciły się odrębne style muzyczne i odezwała się francuska skłonność do miniatury, wraz z dawniejszymi formami suites (formy taneczne: allemande, courante, sarabande, gigue itd.). Interesujące, jak ewolucja ta widoczna jest w pięciu księgach utworów na violę Marina Maraisa, publikowanych między 1686 a 1725 r. Pierwsza księga składa się niemal wyłącznie z utworów w stylu XVII-wiecznym (tańców) i kilku *division* – ostatnia jest niemal w całości poświęcona utworom charakterystycznym (*pièces de caractère*), muzycznym ilustracjom zgodnym z modą wieku XVIII.

Tacy autorzy, jak Marais, Forqueray czy Gallot, reprezentują elitę muzyczną na dworze Ludwików XIV i XV, a zarazem szczyt wirtuozerii własnych instrumentów. Wspomina się o przydomku „l'Ange” nadanym Marinowi Marais, oraz „Le



Diable” – Forqueray’emu, dla podkreślenia różnic temperamentu, wyzierających z ich twórczości. Po preludium i *pièce de caractère* (*La Sautillante*), piękne Rondeau c-moll; *La Saillie du Café Marais* sugeruje nam – poprzez swe perpetuum mobile szybkich nut – hałas małego tłumu, wychodzącego z bistro lub szumiący bulgot wody (obie interpretacje wydają się możliwe). *La Reveuse* (*Marzycielka*) i *L’Arabesque* (*Arabeska*), może dwa najsłynniejsze utwory Marais, nie wymagają komentarza.

Antoine Forqueray, który pozostawił nam pośmiertną księgę utworów na violę wydaną przez syna, Jean-Baptiste’a Antoine’a, był prawdziwie natchnionym gambistą i kompozytorem. Jego kompozycje nigdy nie ulegają manierze i nie używają stereotypowych figur, sytuując kompozytora wśród największych w XVII wieku – z jednym jedynym defektem: nie komponował oper lub suit orkiestrowych, lecz tworzył wyłącznie dla swojego instrumentu. Po *Allemande*, zachowanej w manuskrypcie w Bibliotece Narodowej w Paryżu, wykonamy *Girouette*, gdzie wirowanie nut mistrzowsko obrazuje kapryśne obracanie się na wietrze chorągiewki. Pozostaje *Le Carillon de Passy*, utwór oparty na żałobnym dźwięku nieprzerwanie powtarzanego dzwonu, oraz *La Leclair* – błyskotliwy portret największego francuskiego skrzypka epoki.

Druga część koncertu poświęcona jest mistrzom niemieckim. Abel był ostatnim z wielkich wirtuozów violi da gamba (wykonywane tu jego utwory pochodzą z rękopisów), a Andreas Lidl, kolega Haydna w Esterhazie, autorem, który wprowadzał gambę do stylu wiedeńskiego klasycyzmu – zanim popadła w zapomnienie.

Vittorio Ghielmi



VITTORIO GHIELMI – ur. w Mediolanie, studiował grę na violi da gamba u Roberta Giniego, Wielanda Kuijkena (w Brukseli) i Christophé’a Coina (w Paryżu). Ze względu na wirtuozerię porównywany przez krytyków do Jashy Heifetza („Diapason”), zwany „alchemikiem dźwięku” („Diario

de Sevilla”). Jest jednym z nielicznych gambistów regularnie występujących jako solista z towarzyszeniem orkiestr; jako solista lub dyrygent współpracował z takimi zespołami, jak Los Angeles Philharmonic Orchestra, the London Philharmonia, Wiener-Konzertverein, Il Giardino Armonico, Freiburger Barockorchester i in. Recitale wykonuje w duo z bratem Lorenzo lub z Lucą Pianca. Dokonywał prawykonań licznych nowych kompozycji (Nadira Vasseny, Uri Caine’a).

W latach 2007-11 pracował jako asystent Riccardo Mutiego na Festiwalu w Salzburgu. Był artystą-rezydentem kilku międzynarodowych festiwali.

Prowadzony przez niego zespół Il Suonar Parlante realizuje poszukiwania w zakresie muzyki dawnej, ale sięga też po nowe projekty, występując np. ze znanymi muzykami jazzowymi, piosenkarzami pop, gwiazdami flamenco, muzykami tradycyjnymi. Jest profesorem Mozarteum Universität Salzburg i Conservatorio Luca Marenzio w Brescii, udziela też licznych kursów mistrzowskich. Jest autorem opracowań i wydań niepublikowanych dotąd partytur (Fuzeau, Minkoff), jak również metody gry na violi da gamba (z Paolo Biordim, wyd. Ut-Orpheus).

Gra na instrumencie wykonanym przez Michela Colichon (Paryż, 1688).



LUCA PIANCA – ur. w Lugano, studiował w Mediolanie i w Salzburgu, u Nikolausa Harnoncourta. W 1982 r. rozpoczął trwającą dotąd współpracę z Concentus Musicus Wien. Współzałożyciel Il Giardino Armonico, wiodącego zespołu wykonującego muzykę włoskiego baroku.

Nagrał ponad 50 CD, w tym komplety dzieł lutniowych Bacha i Vivaldiego. W duo z Vittorio Ghielmim koncertuje regularnie w Europie i w USA. Występuje na najważniejszych festiwalach, w największych teatrach i salach koncertowych, jako solista i wykonawca partii basso continuo (m.in. Salzburg, Lucerna, Schleswig Holstein, MITO, Wiener Festwochen, Deutsche Philharmonie, Theater an der Wien, Opernhaus Zürich, Teatro alla Scala, Wigmore Hall, Lincoln Center, Carnegie Hall, Oshi Hall w Tokio). Na zaproszenie Simona Rattle'a wykonywał Pasję wg św. Jana z Filharmonikami Berlińskimi. Od 2008 r. prowadzi cykl wszystkich kantat Bacha w Konzerthaus w Wiedniu, dyrygując własnym zespołem Ensemble Claudiana i Wiener Sängerknaben. Współpracował ze Stingiem.



NIEDZIELA 28 LIPCA

godz. 10.00 Kościół Pokoju

godz. 12.30 Katedra

Johann Sebastian BACH (opr.)

pieśni z Schemelli Gesangbuch (wybór)

Mikołaj GOMÓŁKA Melodie na Psalterz Polski (wybór)

Sławomir Bronk alt

Marcin Armański organy

Repertuar przygotowany na nabożeństwa w kościele protestanckim i katolickim łączy obie tradycje. Schemelli Gesangbuch to zbiór pieśni religijnych o charakterze pietystycznym, opracowanych przez Bacha a wydanych przez Georga Schemellego w postaci śpiewnika, w 1736 r.

Psalterz Mikołaja Gomółki jest natomiast pięknym świadectwem tolerancji – a może raczej współpracy, w dążeniu do pobożnego życia – między różnymi odłamami chrześcijaństwa, jaka potrafiła panować wśród elit polskich w XVI wieku. Gomółka opracował muzycznie sławny przekład Psalmów Jana Kochanowskiego; wydanie tego dzieła sfinansował w roku 1583 biskup krakowski Piotr Myszkowski. Warto jednak zwrócić uwagę, że w swej czterogłosowej kompozycji kompozytor wplata swobodnie cytaty z melodii protestanckich chorałów, np. z hymnu *Ein feste Burg ist unser Gott*. Jednocześnie edycja opatrzona została łacińską de-

dykacją pióra Andrzeja Trzecieckiego, jednego z najważniejszych intelektualistów kalwińskich, zarazem jednego z tłumaczy Biblii (z języków oryginalnych; tzw. Biblia Brzeska). Dedykacja polska, w której uderza brak napomknień o czymkolwiek „prawo-” lub „innowierstwie”, wyjaśnia natomiast cel pracy:

(...) Niosęć nowe Melodyje,
Dawidowe Psalmodyje,
Które na nowo wydany
Psalterz Tobie przypisany
Są łącniuchno uczynione,
Prostakom nie zatrudnione.
Nie dla Włochów, dla Polaków,
Dla naszych prostych domaków.
Wszakże jeśli te łaskawą
Ujrzą twarz, k temu chęć prawą,
Podam lepsze do rąk Twoich,
Bo to skutek posług moich,
Które, chucią zapalone,
Służyc wiecznie zniewolone.



SŁAWOMIR BRONK – jest absolwentem dyrygentury chóralnej oraz muzyki kościelnej w Akademii Muzycznej w Poznaniu. Obecnie jest wykładowcą na Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Rytmiki w Akademii Muzycznej w Gdańsku.

Jako śpiewak kształcił się na wydziale wokalnno-aktorskim Akademii Muzycznej w Gdańsku, w klasie prof. Piotra Kusiewicza (2007-11). Uczestniczył w kursach mistrzowskich Paula Esswoda (Wielka Brytania) i Ingrid Kremling (Niemcy). Kilkakrotnie wykonywał partie solowe pod batutą Paula Esswoda, bierze też udział w znaczących festiwalach muzycznych w kraju i za granicą. W dotychczasowej solowej działalności występował z zespołami: Gdyńska Orkiestra Kameralna Sinfonia Nordica, Wrocławska Orkiestra Barokowa, Capella Cracoviensis, Concerto Grosso (Berlin), Kameralna Orkiestra Progress. Jest stałym członkiem zespołów muzyki dawnej Capella Viridimontana z Zielonej Góry oraz Diletto z Białegostoku.



MARCIN ARMAŃSKI – absolwent Akademii Muzycznej w Katowicach, w klasie organów prof. Juliana Gembalskiego. Od 2007 roku pełni funkcję organisty i kantora Kościoła Pokoju w Świdnicy, a od 2013 także organisty kościoła klasztorного Św. Józefa. Prowadzi działalność pedagogiczną.

Koncertuje w kraju i zagranicą jako solista i kameralista. Jest kierownikiem artystycznym festiwalu organowych na terenie Dolnego Śląska, m.in. w Jeleniej Górze-Cieplicach, Karpaczu, Kaczorowie. Oprócz gry na organach, zajmuje się wykonawstwem muzyki XIX w. na fisharmonii artystycznej.

21.30 Kościół Pokoju
bezsenność

Ewa Zeuner mezzosopran
Johannes Wulff-Woesten fortepian

Johannes BRAHMS Zigeunerlieder, op. 103
He, Zigeuner
Hochgetürmte Rimafhut
Wisst ihr, wann mein Kindchen
Lieber Gott, du weißt
Brauner Bursche
Röslein dreie in der Reihe
Kommt dir manchmal in den sinn
Rote Abendwolken zieh'n

Hugo WOLF *Kennst du das Land*

Richard WAGNER Wesendonck-Lieder
Der Engel
Stehe still
Im Treibhaus
Schmerzen
Träume

Ferenc LISZT
Freudvoll und leidvoll



Lorelei
Du bist wie eine Blume
Drei Zigeuner
Richard STRAUSS
Zueignung
Die Nacht
Schlagende Herzen
Wiegenlied
Wie sollten wir geheim sie halten
Allerseelen
Cäcilie

Tradycja Lieder – pieśni – jest może najtrwalszą cechą niemieckiego romantyzmu. Narodziła się i rozwinęła jeszcze przed jego początkiem, swój absolutny szczyt osiągając już w twórczości Schuberta (formalnie jeszcze klasyka) – i trwała jako pogrobowiec, ostatnie wielkie sukcesy święcąc w dziełach Ryszarda Straussa oraz wczesnego Arnolda Schönberga i Albana Berga. Właśnie późnemu etapowi jej rozwoju poświęcony jest recital Ewy Zeuner.

Artystyczna pieśń od samego początku wyjątkowo głęboko wiąże się ze słowem – różni się bowiem od popularnych piosenek m.in. tym, że jej istotą nie jest po prostu podłożenie melodii do tekstu, lecz ukazanie jego przebiegu i dramaturgii, swego rodzaju muzyczna interpretacja słów. A słowa to nie byle jakie, gdyż Lieder korzystają z najlepszej niemieckojęzycznej poezji. Zważywszy na potrzebę rozumienia przynajmniej sensu pieśni, nie ważąc się na próby przekładu, spróbujemy choć zarysować streszczenia utworów.

JOHANNES BRAHMS (1833-97), klasyk XIX wieku i jeden z największych melodyków w historii, pisał pieśni przez całe życie. Mając na uwadze ich ludowe pochodzenie, niekiedy stylizował je na quasi-ludowe formy (a „geniusz ludu” był mu najwyższym ideałem). Do takich właśnie należą *Pieśni Cyganów*, op. 103 (a także późniejszy do nich dodatek w postaci op. 112): operujące melodyką uważaną wówczas za „węgierską”, korzystają także z węgierskich tekstów (w przekładzie niemieckim Hugo Conrata).

– *He, Zigeuner – Hej, Cyganie, strójcie swoje struny! Zagrajcie pieśń o wiernej dziewczynie, niech struny smutno płaczą, niech żyzy płyną...*

– *Hochgetürmte Rimaflut – Spiętrzone wody Rimy, jakżeście mętne! Wzburzone fale płyną ku mnie... Na brzegu Rimy pozwólcie mi już na zawsze płakać po niej.*

– *Wisst ihr, wann mein Kindchen – Wiecie, kiedy moja ukochana jest mi najmiłsza?... Dziewczyno, jesteś moja, całuję cię całym sercem!... Wiecie, kiedy mój ukochany jest mi najmiłszy? Gdy ścisła mnie mocno w swych ramionach.*

– *Lieber Gott, du weißt – Boże, ty wiesz... miłość jest słodka, ale choć gorzki jest żal, moje serce na zawsze pozostanie wierne.*

– *Brauner Bursche – Ciemny chłopak wiezie do tańca swą niebieskooką dziewczynę... Czardasz się zaczyna. Całuje i ścisła swą gołąbeczkę. Obraca ją, pokrzykuje z radości i podskakuje. Rzuca trzy srebrne guldeny na cymbały, by rozbrzmiewały dalej.*

– *Röslein dreie in der Reihe* – Przyjaciele, wybierzcie sobie narzeczony... i kielich radości wychylcie.

– *Kommt dir manchmal in den sinn* – Moje kochanie... nie oszukaj mnie, nigdy mnie nie opuszczaj, nie wiesz nawet, jak bardzo cię kocham; kochaj mnie, jak ja ciebie, a spadnie na ciebie łaska boska!

– *Rote Abendwolken zieh'n* – Czerwone chmury wieczoru ciągną po nieboskłonach... moja miłości, serce mi płonie.

HUGO WOLF (1860-1903) – wyjątkowy twórca, którego całość żywotnego dorobku stanowią wyłącznie pieśni. Rozpoczynając karierę jako gwałtowny krytyk postaw uosabianych przez Brahmsa, był wiernym wyznawcą Wagnera – jednak odnalazł się w gatunku przez mistrza z Bayreuth ledwie dotkniętym. Wolf pojmował pieśń jako całość poetycko-muzyczną, dogłębnie interpretując tekst muzyką. Twórczość ta rzeczywiście stoi na antypodach wobec idei Brahmsa: to z założenia najbardziej wysmakowana i złożona konstrukcja, mająca na celu ukazać całe najgłębsze bogactwo i znaczenia poetyckiego tekstu. Jak miał się pewnego razu wyrazić kompozytor: jego muzyka pisana jest dla epikurejczyków, nie amatorów.

– *Kennst du das Land (Goethe)* – Znasz-li ten kraj, / gdzie cytryna dojrzewa? / Tam był mi raj, / pókiś ty ze mną była! / Znasz-li ten brzeg, / gdzie po skalistych górach / ... / Tu byłby raj, / gdybyś ty ze mną była!

RYSZARD WAGNER (1813-83) – jeden z największych reformatorów w dziejach muzyki, autor przełomu w twórczości operowej, którego duch panuje nad całą drugą połową XIX wieku (sięgając znacznie dalej), obchodzi w tym roku 200. rocznicę urodzin. Pieśni nie były jednak przedmiotem jego żywszego zainteresowania – nie licząc ewentualnie tych kilku, które wplótł do swoich oper i dramatów muzycznych. Samodzielny cykl wydobyło z niego uczucie do Matyldy Wesendonck (ich romans wszelako jest domniemany), i z pewnością do własnego powstającego właśnie wielkiego dzieła: *Tristana i Izoldy*. Dwie z pieśni spełniły funkcję studiów do *Tristana*.

– *Der Engel (Anioł)* – W dzieciństwie słyszałam nieraz o aniołach, co gotowe są zamienić radości niebios na słońce ziemskie, które do serc niespokojnych, kryjących się przed światem, spływają w dół, by unieść je do nieba. Tak, i do mnie zstąpił anioł!

– *Steh' still (Stój w spokoju)* – Grzmiący kołowrocie czasu... Błyszczące sfery universum, co otaczacie kulę ziemską, wieczyste stwarzanie: zatrzymaj się! Pozwól mi być! ... Gdy oko spija radość w oku, gdy dusza cała w duszy się zatapia... Wówczas człowiek rozpoznaje ślad wieczności i rozwiązuje twą zagadkę, święta naturo!

– *Im Treibhaus (W cieplarni)*; pieśń ta jest studium tematu otwierającego III akt *Tristana i Izoldy* – Wysokie korony liści, baldachy my szmaragdowe – dzieci odległych stref, czemu lamentujecie? W ciszy opuszczacie swe ramiona, rysując znaki w powietrzu i, smutku cichy świadek, rozchodzi się słodki zapach...



Rozumiem was, biedne rośliny, dzielimy ten sam los... Nasz dom nie tutaj!... Ciężkie krople widzę jak wiszą, na skraju zielonych liści.

– *Schmerzen (Boleści)* – Słońce, każdego wieczoru płaczesz i czerwienieją twoje piękne oczy, gdy zanurzasz się w lustro morza, dochodząc do wczesnej śmierci. Lecz podnosisz się w swym wcześniejszym przepychu, gloria ciemnego świata... Tylko ze śmierci rodzi się życie, a z bólu radość. Jakże wdzięczna jestem za boleści, jakie zsyła mi natura!

– *Träume (Marzenia)* – Powiedz, co za cudowne marzenia trzymają mą duszę w uwięzi?... Marzenia, jak majestatyczne promienie, wnikają w duszę... Aby rosnąć, by rozkwitać... lekko w piersi się wypalać, a później pogrzyźć się w grobie.

FERENC LISZT (1811-86) – sławny wirtuoz fortepianu żył dostatecznie długo, by zdążyć przekształcić się w proroczego kompozytora. Twórczość pieśniowa, choć poświęcał się jej już we wcześniejszym okresie, rozwijała się wraz z wiekiem muzyka, dojrzałość uzyskując w okresie weimarskim, gdzie oddziaływała na niego atmosfera literackiego dworu. Należy więc ona w pełni do niemieckiej tradycji Lieder, choć jednocześnie stawia przed śpiewakiem nowe, trudne zadania. Liszt podchodzi do materii pieśni nie od strony wokalne (jak np. Schumann), lecz instrumentalnej – melodyka podąża za partią pianistyczną, nie tylko zmuszając do realizacji długich nut i skoków, ale też łatwego na klawiaturze, ale niewygodnego dla głosu ruchu chromatycznego. Stoją jednak pieśni Liszta w pół drogi między Schumannem a Wolfem – a może

wręcz, w sensie stylistycznym, Wagnerem, który chętnie zapożyczał się u Liszta. I tak np. w początku wczesnej Lorelei z 1841 r. słychać motyw znany następnie z Tristana i Izoldy.

– *Freudvoll und leidvoll (Goethe, 1844?)* – Przepelniona radością i smutkiem, zatopiona w zadumie... Szczęśliwa jest jedynie dusza, która kocha.

– *Lorelei (Heinrich Heine; 1841, popr. 1854-59)* – Na szczycie góry nad Renem siedzi piękna dziewczyna i śpiewa... „Rybaka pierś tej pieśni ton / Dziwną tęsknotą przejmuję, / Nie baczy już na szczyrby skał, / Tylko się w górę wpatruje. / Ach! lękam się, by rzeki toń / Rybaka nie pochwyciła. / Nieraz to już wśród Renu fal / Pieśń Lorelei uczyniła.” (tł. Aleksander Kraushar).

– *Du bist wie eine Blume (Heine, 1843-49)* – Jesteś niczym kwiat, tak słodka i piękna, i czysta.

– *Drei Zigeuner (Trzej cyganie, Lenau, 1860)* – Widziałem raz trzech cyganów leżących na łące: jeden siadł ze skrzypcami... drugi z fajką w zębach... trzeci zasnął, zawiesiwszy cymbały na drzewie... Wskazali mi trzy sposoby na otoczenie życia ciemnością: jeżeli się śpi, pali i gra.

RYSZARD STRAUSS (1864-1949) – znany z poematów symfonicznych, a następnie z oper, był też ostatnim ważnym kompozytorem niemieckiej pieśni wyrosłej z tradycji roman-tycznej. W pieśniach wypowiada się już w wieku dziecięcym,

zaś op. 10 – a w nim takie tytuły, jak *Zueignung* czy *Allerseelen* – znaczy jego niezależność i początek dojrzałej twórczości. Późniejszy impuls do tworzenia pieśni wziął z życia osobistego, gdyż ich wykonawczynią stała się jego żona, Paulina (dawali też liczne wspólne recitale; do tego okresu należy m.in. *Cäcilie*). Kolejny nawrót do pieśni wiązał się z rokiem 1918 – gdy do głosu doszły nowe prądy i nowa poezja; ostatnie pieśni skomponował Strauss niedługo przed śmiercią.

– *Zueignung* (*Dedykacja*, von Gilm) – Tak, ty wiesz to, droga duszo, jak cierpię od ciebie z dala, Miłość sprawia, że dusza choruje – przyjmij dzięki.

– *Die Nacht* (*Noc*, von Gilm) – Noc wychodzi z lasu... Teraz strzeż się... Boję się, że noc ukradnie mi też ciebie.

– *Schlagende Herzen* (*Bijące serca*, Bierbaum) – Przez łąki i pola idzie chłopiec / puk-puk bije jego serce... / Wśród łąk i pól stoi dziewczyna / puk-puk bije jej serce / ... Do mnie, do mnie on szybko zmierza! / Och, gdybyż już był przy mnie! / Puk-puk bije jej serce.

– *Wiegenlied* (*Kołysanka*, Dehmel) – Pszczółko, pszczółko / kołysząca się w blasku słońca, / Igrająca wokół mego dzieciątka, / aby cię brzęczeniem cię uspić, / słodka buzio.

– *Wie sollten wir geheim sie halten* (von Schack) – Jak moglibyśmy zachować w sekrecie szczęście, które nas wypełnia?

– *Allerseelen* (*Dzień zaduszny*, von Gilm) – Daj mi swą rękę... Daj mi jedno tylko twe słodkie spojrzenie, jak kiedyś, w maju... Kwitnie dziś i pachnie każdy grób... Jeden dzień w roku jest zwolniony ze śmierci. Chodź, moje serce, niech cię uścisnę, jak kiedyś, w maju.

– *Cäcilie* (Hart) – Gdybyś wiedziała, co znaczy marzyć o płomiennym pocałunkach, o chodzeniu i odpoczywaniu z ukochaną, gdybyś tylko wiedziała, skłoniłabyś ku mnie swe serce!



EWA ZEUNER – urodzona w Zabrze, studiowała w Hochschule für Musik Carl Maria von Weber w Dreźnie w klasie prof. Christiana Elßnera, uzyskując nagrodę DAAD za wybitne osiągnięcia, a następnie kończąc z wyróżnieniem studia poddyplomowe (Konzertklasse). Uczestniczyła także w kursach mistrzowskie u Elisabeth Schwarzkopf, Petera Schreiera, Olafa Bära i Iris Vermillon. Laureatka Konkursu Händlowskiego w Halle. Działalność koncertową rozpoczęła jeszcze w trakcie studiów, występując przede wszystkim w muzyce oratoryjnej Jana Sebastiana Bacha i w romantycznym repertuarze pieśniowym. Współpracowała m.in. ze Staatskapelle Dresden, Dresdner Philharmonie, Dresdner Kreuzchor, Capella Cracoviensis, Gächinger Kantorei. Wykonuje rozległy repertuar oratoryjny, sięgający od Bacha po muzykę współczesną. Występowała m.in. na Festiwalu Bachowskim w Świdnicy, Dreiklang Festival, Festival der Zeitgenössischen Musik w Dreźnie,



Händel Festival w Halle. Gościnnie śpiewała w teatrach operowych w Dreźnie (Semperoper) i Görlitz. Prowadzi działalność pedagogiczną w Drezdeńskim Chórze Bachowskim, Chórze Katedralnym w Bautzen i w Wyższej Szkole Muzyki Sakralnej w Dreźnie.



JOHANNES WULFF-WOESTEN – ur. w 1966 r. w Jenie, studiował fortepian, dyrygenturę i kompozycję w Musikhochschule „Franz Liszt” w Weimarze. Od 1991 r. pracuje jako korepetytor w Semperoper w Dreźnie, gdzie od 2000 r. jest także kierownikiem studiów. Od 1995 do

2001 był asystentem Giuseppe Sinopolego (także w Rzymie i Mediolanie; do śmierci dyrygenta), a od 1996 r. pracuje jako korepetytor i asystent muzyczny dla Festiwalu w Bayreuth. Od 1984 regularnie wykonywane są jego kompozycje. Jego twórczość obejmuje, obok muzyki kameralnej, jednej symfonii, i koncertu fortepianowego, także trzy opery kameralne, dwie opery dla dzieci oraz oratorium. Jest aktywny również jako pianista, akompaniator, organista, kameralista i nauczyciel szkół wyższych. Dyrygował ponadto koncertami familijnymi Staatskapelle w ramach cyklu „Kapelle dla dzieci”.

PONIEDZIAŁEK 29 LIPCA

19.30 kościół św. Krzyża

viola da gamba

QUASI VOX HUMANA Marais Forqueray Rameau
muzyka francuska na trzy viole da gamba

Eustache du CAURROY *Fantasies no. 29 & 30 Une jeune fillette*
Marin MARAIS *Couplets de Folies du 2ème Livre (fragmenty)*

Mr. de SAINTE-COLOMBE *Concert Le Changé à 2 Violes*

MAR AIS *Pièces à 3 Violes du 4ème Livre*

Prélude – Allemande – Sarabande – Rondeau

Henry Du MONT (1610-1684)

Pavane – Allemanda

MAR AIS *Pièces à 3 Violes du 4ème Livre*

Muzette

Mr. de SAINTE-COLOMBE *le Fils Suite en si mineur*

Prélude - Allemande - Courante - Sarabande - Gigue

Jean-Baptiste-Antoine FORQUERAY *Pièces à 3 Violes*

Allemande – Courante – Sarabande

Jean-Philippe RAMEAU *fragmenty opery Castor et Pollux*

w aranżacji na trzy viole Ludwiga Christana Hesse

Premier Tambourin – Deuxième Tambourin

Vivement: Rentrez dans l'Esclavage, Arrêtez demons furieux

Sarabande: Voici des Dieux l'azile aimable

Chœur: Que l'enfer applaudisse a de nouveaux concerts

Vivace – Récit: Quittez ces jeux – Combat

ENSEMBLE GAMBASADA

Justyna Krusz Krzysztof Firlus Mateusz Kowalski

viola da gamba

„Niemał jak ludzki głos” – viola należy do instrumentów, które chętnie porównywane były z mową. Timbr jej brzmienia i możliwość precyzyjnej artykulacji, połączone z retorycznością muzyki czynią to skojarzenie rzeczywiście prawomocnym. A przyczynić się do niego mogły także wczesne utwory na violę, które nie rzadko były (bo być musiały, podobnie jak na inne instrumenty) transkrypcjami utworów wokalnych – pieśni, piosenek, polifonicznych madrygałów. Stąd właśnie wywodzą się *Fantazje* na temat *Une jeune fillette* – jednej najpopularniejszych *chanson* XVI wieku. Du Caurroy, kompozytor należącej jeszcze stylowo do późnorenesansowej polifonii (żył w latach 1549-1609), znany jako współtwórca francuskiej szkoły organowej i otoczony sławą autor utworów liturgicznych (w tym *Missa pro defunctis* z ok. 1590 r., która towarzyszyła pogrzebom królów Francji), pozostawił po sobie 42 wielogłosowe fantazje, z których aż pięć opartych jest na temacie lubianej pieśni. Zgodnie z ówczesną praktyką, utworom nie przypisano konkretnych instrumentów – z pewnością jednak grywały je *consorty viol*.

Henry du Mont przyszedł na świat w roku 1610, tym samym, w którym syn du Caurroy pośmiertnie już wydawał jego kompozycje. Muzyka du Monta należy więc do zupełnie innej epoki – baroku, i to baroku Ludwika XIV, bowiem kompozytor, z pochodzenia Walon, karierę robił jako muzyk w Wersalu. Grając



na instrumentach klawiszowych, początkowo znalazł zatrudnienie jako organista w kościele św. Pawła (której to posady nigdy nie porzucił), następnie jako klawesynista królewskiego brata, potem organista królowej, aby osiągnąć wreszcie pozycję „zastępcy kapelmistrza” (*sous-maître*) Chappelle Royale – najwyższe możliwe stanowisko, oznaczające realnego kierownika kapeli (gdyż sam tytuł „kapelmistrza” był tytułem dworskim, nie zawodowym). Funkcję tę sprawował parokrotnie (zgodnie z przyjętymi zasadami rotacji), potwierdzając swą rolę jednego z najważniejszych muzyków XVII-wiecznego Paryża (uzyskał też tytuły *compositeur de musique de la chapelle royale* i *maître de la musique de la reine*); wraz z nią zaś szły liczne beneficja. Choć był organistą, wśród jego licznych dzieł przeznaczonych dla kapeli królewskiej (czyli wielkich i małych motetów, mszy, *Te Deum* itp.), twórczość czysto instrumentalna wydaje się stanowić margines. Do naszych czasów dotarło jedynie kilka *allemandes* (w zbiorach opublikowanych przez Ballarda) i parę utworów w rękopisach. Kompozytor zmarł otoczony sławą, w swym skromnym mieszkaniu przy parafii św. Pawła, w roku 1684.

Monsieur de Sainte-Colombe, któremu wiele uwagi poświęciliśmy w komentarzu do programu z dnia 23 lipca, miał syna (ok. 1660-1720?), również sławnego jako gambista, jednak działającego w Anglii. Kilka jego znanych solowych *suit* zachowało się w zbiorach katedry w Durham.

Parokrotnie omawiana była już także postać Marina Marais (→ notki do koncertów 23 i 27 lipca). Do informacji dodać należy, że słynny gambista w młodości grał w orkiestrze opery, gdzie dostał się pod skrzydła Lully'ego, który wykształcił go

jako kompozytora. W następnych dekadach Marais napisał cztery pozostające pod wpływem Lully'ego tragedie muzyczne, a także pięć ksiąg utworów na violę da gamba i basso continuo oraz suity na dwie i trzy viole (nie licząc rozproszonych pozycji). Kolekcje zawierają przede wszystkim krótkie tańce, utwory charakterystyczne, kaprysy, fantazje, preludia, chaconny, *passacaglie*, marsze itp., często opracowane w formie błyskotliwych wariacji. W Księdze czwartej znaleźć można utwory o wyjątkowej komplikacji harmoniczej i kontrapunktycznej, co wyróżnia ją na tle pozostałych.

Bezpośrednim konkurentem Marina Marais był słynny Antoine Forqueray, którego synem był Jean-Baptiste Antoine (1699-1782). Ojciec nie ułatwiał mu jednak kariery – przeciwnie, utrudniał mu życie, wpychając syna do więzienia w wieku lat 16, a 10 lat później doprowadzając do wydalenia go z kraju. W tym momencie jednak Jean-Baptiste miał już na szczęście własnych wysoko postawionych uczniów, którzy potrafili skutecznie ująć się za swym muzykiem. Ostatecznie, ceniony niemal równie wysoko, w 1742 r. przejął po ojcu jego stanowisko na dworze.

Utwory Jean-Baptiste'a powstają w okresie, w którym głównym punktem odniesienia (i konkurencji) nie jest muzyka na violę, lecz na skrzypce. Czerpiąc obficie ze stosowanych w tej nowoczesnej szkole technik (aplikatura, smyczkowanie), stanowią szczyt rozwoju francuskiej wirtuozowskiej tradycji muzyki na violę.

Łąbedzimy śpiewem tradycji consortów jest transkrypcja fragmentów z *Kastora i Polluksa* Jean-Philippe'a Rameau (1683-1764). Sam kompozytor nie zajmował się violą; był jednak

wiernym dziedzicem kultury francuskiej w gatunkach, które uprawiał: muzyce klawesynowej i dramatycznej. Tragedia muzyczna *Castor et Pollux* była przy tym jego największym sukcesem (od 1754 r., gdy wystawił jej drugą wersję, do 1785 r. naliczono 10 wznowień i 324 przedstawienia), naturalną rzeczą kolejną musiały więc pojawić się aranżacje ulubionych fragmentów do wykonywania domowego. Ironią jest, że z tradycyjnym zespołem połączył tę wielką muzykę francuską Ludwig Christian Hesse (1716-72) – sławny gambista niemiecki.



GAMBASADA – trójce muzyków specjalizujących się w grze na violi da gamba. Sami siebie nazywają „gambasadorami”, czyli „ambasadorami violi da gamba”, bo ich celem jest popularyzacja tego instrumentu oraz rzadko w Polsce wykonywanej muzyki gambowej. Podczas koncertów, dzięki komentarzom słownym, muzycy zwracają uwagę na szeroki kontekst histo-

ryczno-kulturowy, w którym występowała viola. Dzięki dawnej praktyce wykonawczej i swojej – bądź co bądź – XXI-wiecznej wrażliwości, gambasadorzy nie tyle chcą „odtwarzać” dzieła dawnych mistrzów, co je „kreować”, ukazywać ile emocji i radości mogą one przynieść dzisiejszemu odbiorcy muzyki. Muzycy zespołu są absolwentami i stypendystami uczelni muzycznych w Polsce (Akademia Muzyczna w Katowicach, Akademia Muzyczna w Krakowie), w Holandii (The Royal Conservatory w Hadze) i we Francji (Conservatoire de Musique w Grenoble). W 2012 r. Gambasada zajęła pierwsze miejsce na I Międzynarodowym Konkursie Zespołów Kameralnych Muzyki Dawnej w Żorach.



WTOREK 30 LIPCA

12.00 kościół św. Krzyża

bach & breakfast

**akademia festiwalowa – otwarta próba
z komentarzem dla publiczności**

19.30 kościół św. Krzyża

teatr instrumentów

**BIBER Sonatae tam aris quam aulis servientes
sonaty „dla ołtarza i dla komnaty” na trąbki, skrzypce
i viole da gamba (Salzburg 1676)**

Sonata nr 1 C-dur, na 2 trąbki, 2 skrzypiec, 2 viole i bc.

Sonata nr 3 g-moll na 2 skrzypiec, 3 viole i bc

Sonata nr 4 C-dur na trąbkę, skrzypce, 2 viole i bc

Sonata nr 2 D-dur na 2 skrzypiec, 3 viole i bc

Sonata nr 10 g-moll na trąbkę, skrzypce, 2 viole i bc

Sonata nr 6 F-dur na 2 skrzypiec, 2 viole i bc

Sonata nr 9 B-dur na 2 skrzypiec, 2 viole i bc

Sonata nr 7 C-dur na 2 trąbki, 2 skrzypiec i bc

Sonata nr 5 e-moll na 2 skrzypiec, 3 viole i bc

Sonata nr 12 C-dur na 2 trąbki, 2 skrzypiec, 2 viole i bc

{oh!} ORKIESTRA HISTORYCZNA

Marian Magiera Paweł Gajewski trąbki Martyna Pastuszka

Adam Pastuszka skrzypce Krzysztof Firlus Justyna Krusz

Mateusz Kowalski Julia Karpeta viola da gamba

Anna Firlus organy

„Ze wszystkich skrzypków poprzedniego stulecia, Biber wydaje się najlepszy, a jego sola są najtrudniejsze i najbardziej wymyślne z całej znanej mi muzyki tego okresu.” Lord Burney, piszący o muzyce w XVIII stuleciu, z pewnością opierał swój sąd na najbardziej znanych, skrzypcowych utworach Heinricha Ignaza von Bibera, takich jak *Misteryjne sonaty różańcowe* lub partity *Harmonia artificiosa-ariosa*. Biber stosuje w nich zaawansowane techniki gry, stawiające go na czele współczesnych mu skrzypków: nie tylko sięga do wysokich pozycji, ale też z rozmysłem i ze swobodą posługuje się przestrajaniem strun (scordatura), co pozwala skrzypcom osiągać nowe możliwości wyrazowe i barwowe. W połączeniu z geniuszem muzycznym, ten śmiały kierunek wyobraźni miał dać dzieła przejmująco ekspresyjne, zatopione najgłębiej w duchu baroku.

Kompozytor jednak nie był wyłącznie eksperymentatorem. Jego droga twórcza i kariera pozwoliła mu spotkać się – i znakomicie je zaspokajać – także z gustami bardziej tradycyjnymi. Urodzony w Czechach (w Wartenberg, ob. Stráž pod Ralskem), w 1644 r. sławny jako skrzypek, pierwsze znane zajęcie muzyczne zyskał u księcia Johanna Seyfrieda Eggenberga w Grazu; w 1668 r. widzimy go jednak jako pokojowca i muzyka księcia Karla Liechtenstein-Castelcorno, biskupa Ołomuńca,

w jego rezydencji w Kromieryżu. Ośrodek ten nie wystarczał jednak ambitnemu młodzieńcowi: w 1670 r., korzystając z wyjazdu w celu zakupu instrumentów, zatrudnił się u arcybiskupa Salzburga, Maximiliana Gandolpha von Khuenburga. Moment ten określany bywa mianem „ucieczki” Bibera, jako że nie tylko nie rozstał się oficjalnie ze swoim dotychczasowym pracodawcą, ale zawiódł w powierzonym mu zadaniu. Przed przykrymi konsekwencjami uchroniła Bibera jedynie przyjaźń między dwoma księżętami; jednak arcybiskupa Ołomuńca pozostawał głęboko dotknięty zachowaniem – było, nie było – służącego, długo odmawiając mu formalnego zwolnienia. Chęcią załagodzenia gniewu dawnego pryncypała tłumaczy się regularne wysyłanie przez Bibera do Kromieryża kolejnych utworów – dzięki czemu tamtejsza biblioteka posiada jedyną kolekcję jego manuskryptów.

W Salzburgu pozostał Biber do końca życia, tworząc dzieła zarówno instrumentalne, jak i wokalne. Z tych ostatnich znane są dziś przede wszystkim wielkie utwory religijne, wykorzystujące przestrzeń katedry – jej cztery empory muzyczne, zainstalowane na czterech filarach wspierających potężną kopułę; ale pisał też opery i dzieła świeckie. Największą popularnością cieszy się jednak twórczość instrumentalna – wspomniane awangardowe sonaty solowe. Cykl *Sonat tam aris, quam aulis servientes* – czyli przeznaczonych zarówno do wykonania w kościele, jak i dla rozrywki w komnatach – funkcjonuje obok tego nurtu. Nie znajdziemy tu eksperymentów – to muzyka pisana na zespół instrumentalny (5, 6 lub 8 głosów), a w niej nigdy nie pozwalał sobie Biber na zbyt dużą śmiałość. O ile dzieła solowe wybiegają w przyszłość, o tyle te *Sonaty* raczej wydają

się patrzeć wstecz: ich wielocząstkowa struktura (każda trwa 4-7 minut, a składa się z kilku kontrastujących ze sobą sekcji) przywodzi na myśl wcześniejszą włoską canzonę. Mimo to cykl ma swoją własną specyfikę, wynikającą nie tylko z zastosowania w części sonat trąbek (co nadaje poszczególnym sonatom specyficznego blasku, podkreślając ich uroczysty i radosny charakter), ale też dzięki łączeniu ustępów o fakturze polifonicznej z ustępami homofonicznymi, w których wyeksponowana została melodia. Biber nigdy nie popada jednak w standardową przewidywalność – nawet w efektownej *Sonacie VII*, w całości konsekwentnie opartej na regularnym ostinato basu, w ostatniej sekcji nagle zmienia strukturę, uzyskując na zakończenie zaskakujący, refleksyjny epilog.

Sonatae tam aris quam aulis opublikowane zostały w 1676 r., będąc najwcześniejszą z edycji muzyki Bibera (choć nie były najwcześniejszymi kompozycjami kameralnymi). W tym samym roku wyszły też jednak *Sonaty różańcowe*, a kolejne lata przyniosły następne zbiory: *Mensa sonora* (1680), *Fidicinium sacro-profanum* (1683). Sława kompozytora, któremu udało się nawet uzyskać tytuł szlachecki od cesarza Leopolda I (1690), rosła stopniowo – nigdy już jednak Biber nie postawił na tak spektakularne wzbogacenie brzmienia całego cyklu utworów instrumentalnych.

Kompozytor zmarł w 1704 r. – co zbiega się w opanowywaniu skrzypcowej muzyki niemieckiej przez wszechobecnego już ducha form Arcangela Corellego.





{OH!} ORKIESTRA HISTORYCZNA – pierwsza na Górnym Śląsku profesjonalna orkiestra grająca na instrumentach historycznych w nurcie wykonawstwa historycznego (HIP – Historically Informed Performance). Swoją działalność zainauguowała 28 marca 2012 r. koncertem w katowickim Kościele Mariackim. Wydarzenie odbiło się szerokim echem w lokalnych a także ogólnopolskich mediach, zyskując bardzo życzliwe recenzje. Muzycy {oh!} Orkiestry Historycznej to nie tylko doświadczeni instrumentalści – absolwenci polskich i zagranicznych uczelni. Wielu członków Orkiestry to także teoretycy, kompozytorzy, wykładowcy akademii muzycznych. Współpracowali z wieloma europejskimi zespołami, znakomitymi dyrygentami i solistami, a ich umiejętności potwierdzają nagrody na prestiżowych konkursach oraz liczne stypendia.



MARTYNA PASTUSZKA – koncertmistrzyni Orkiestry Historycznej, zajmująca się wykonawstwem historycznym od 2001 r. Po ukończonych w 2004 r. studiach w katowickiej Akademii Muzycznej, jej osobowość artystyczną kształtował zespół Arte dei Suonatori oraz znakomici artyści,

tacy jak Simon Standage, Peter Holman, Barthold Kuijken, Martin Gester, Kati Debretzeni, Hidemi Suzuki, Rachel Podger, Eduardo Lopez Banzo, Herve Niquet, Alfredo Bernardini, Andrew Parrott. Obecnie w swojej działalności artystycznej łączy rolę solistki, kameralistki oraz muzyka orkiestrowego. W Polsce współpracuje z orkiestrą Arte dei Suonatori, we Francji z paryską orkiestrą Le Cercle de l'Harmonie. Od roku 2009 pełni funkcję koncertmistrza i solisty sztrasburskiej orkiestry Le Parlement de Musique pod kier. Martina Gestera. Od 2010 roku jest koncertmistrzem orkiestry Capella Cracoviensis. Wraz z europejskimi zespołami dokonała ponad 40 nagrań dla Radia i Telewizji Polskiej, Radio France, TV Arte, TV Mezzo, a wiele spośród nagrywanych z jej udziałem płyt CD oraz DVD otrzymało wyróżnienia prasy muzycznej oraz zostało entuzjastycznie przyjęte przez międzynarodową krytykę muzyczną. Od 2007 roku prowadzi klasę skrzypiec barokowych Akademii Muzycznej w Katowicach.

ŚRODA 31 LIPCA

13.00 Kościół Pokoju

muzyka na lunch

zgubiłem się światu - wprowadzenie do koncertu

21.30 Kościół Pokoju

bezszenność

Schumann Schönberg Mahler

Sebastian Szumski baryton
Przemysław Winnicki fortepian

Robert Schumann
Dichterliebe op. 48
Im wunderschönen Monat Mai
Aus meinen Tränen sprießen
Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne
Wenn ich in deine Augen seh'
Ich will meine Seele tauchen
Im Rhein, im heiligen Strom
Ich grolle nicht
Und wüßten's die Blumen, die kleinen
Das ist ein Flöten und Geigen
Hör' ich das Liedchen klingen
Ein Jüngling liebt ein Mädchen
Am leuchtenden Sommermorgen

Ich hab' im Traum geweinet
Allnächtlich im Traume
Aus alten Märchen winkt es
Die alten, bösen Lieder

Gustav Mahler
Rückert-Lieder - pieśni wybrane
Ich bin der Welt abhanden gekommen
Um Mitternacht

Arnold Schönberg
Zwei Gesänge op. 1
Dank

Rok 1840 miał zastać Roberta Schumanna (1810-56) na rozdrożu. 30-letni kompozytor, dotąd skupiający się na dziełach fortepianowych – tak samo zresztą, jak jego idol i rówieśnik, Chopin – miał poczuć, że jemu to jednak nie wystarcza. Obawy artykułował w pismach, pytając, czy może być coś gorszego dla artysty, niż ograniczenie się do dobrze znanego sobie, „wygodnego” gatunku. Była to głęboka przesada, gdyż w twórczości fortepianowej bynajmniej nie ograniczał się do jakiegokolwiek ustalonej formy: dość wspomnieć swego rodzaju suity (każda inna), jak *Karnawał*, *Kreisleriana*, *Etiudy symfoniczne*, do tego dwa eksperymenty sonat czy wielką trzyczęściową Fantazję C-dur, kończącą się rozbudowaną metafizyczną medytacją, zaiste godną pamięci Beethovena, której była poświęcona. Artystyczne powołanie Schumanna miało jednak naturę całkiem odmien-

ną, niż Chopina; Schumann był człowiekiem literatury. Także *Karnawał* czy *Kreisleriana* były utworami o literackiej inspiracji, i kontakt z wyobraźnią stymulowaną tekstem – tekstem wizyjnym, nasyconym emocjami, jednym słowem romantycznym – był tym, co w momencie kryzysu okazało się pierwszą potrzebą. Odpowiedzią na nią okazała się liryka wokalna, czyli pieśń. Pierwsze swoje *Lieder* Schumann skomponował wprawdzie już kilkanaście lat wcześniej, jednak nie odpowiadały one jego obecnym kierunkom poszukiwań. Tym razem, będąc już świadomym romantykiem, mógł pozwolić sobie na pójście znacznie dalej. Dodatkowym atutem tego repertuaru był fakt, że pieśni były znacznie bardziej poszukiwane, niż koncertowe utwory fortepianowe, a zatem powodzenie w tym gatunku dawało się przeliczyć na gotówkę, ta zaś zawsze była przydatna. W pieśniach więc Schumann nie zapomina o potrzebach domowego muzykowania, o potrzebach salonu – zawsze mamy czytelną melodię, nietrudną do zapamiętania tak dla słuchających, jak i dla śpiewaka. Oparta jest ona na brzmieniu tekstu, choć niekoniecznie na jego oryginalnym kształcie, bo kompozytor uznaje jej prymat – gdy trzeba, ingerując w wiersze Heinego czy Eichendorffa (oraz licznych innych poetów, których dzieła wykorzystywał). Co charakterystyczne dla Schumanna, raz skupiając się na określonym gatunku, nie porzuca go, aż wypowie w nim wszystko, co chce powiedzieć. W ten sposób grubo ponad setka *Lieder*, stanowiących praktycznie cały jego pieśniowy dorobek, powstaje w owym jednym, 1840 r. Jakże daleko stoimy tu od Schuberta, drugiego mistrza niemieckiej pieśni, który przez całe życie poświęcał pieśniom swe najbardziej intymne wyznania i przemyślenia.

Cykl *Dichterliebe – Miłość poety* – być może najsłynniejszy, skomponowany został do wierszy Heinricha Heinego, zaczerpniętych z jego *Das Buch der Lieder*. Początkowo opracował z niej Schumann 20 wierszy, po problemach z publikacją wykreślając 4 pieśni. Choć mamy tu wątek przewodni, jakim jest zawiedzione uczucie, nie stanowią one cyklu narracyjnego – nie ma tu wątku analogicznego do tego, jaki śledzić możemy np. w *Pięknej młynarce* (→ koncert 21 lipca). Uderzająca jest za to właściwa dla Heinego ironia: dość spojrzeć na pieśń 11. *Ein Jüngling liebt ein Mädchen*, dystansującą się od dramatu, choć w końcowym wersie dobitnie go potwierdzającą. Muzyka, lekka, taneczna, z nagłym zwrotem w ostatnich akordach, podkreśla tę grę znaczeń jeszcze wyraźniej, niż słowa.

1. *Im wunderschönen Monat Mai*: w pięknym maju, gdy wszystko rozkwita, rozkwita też miłość w sercu.
2. *Aus meinen Tränen*: Z krynicy moich łez rozkwitają kwiaty, westchnienia stają się chórem słowików. Jeżeli kochasz mnie, najmilsza, dam ci wszystkie te kwiaty.
3. *Die Rose, die Lilie*: Róża i lilia, i gołąb, i słońce – wszystko to kiedyś kochałem, a teraz kocham tylko malutką, śliczną, czystą jedyną. Ona jest i różą, i lilią...
4. *Wenn ich in deine Augen*: Gdy patrzę w twoje oczy, zanikają moje smutki, lecz dopiero gdy pocałuję twe usta, będę całkiem zdrow!
5. *Ich will meine Seele tauchen*: Chcę zanurzyć mą duszę w kielichu liliowym, (...) pieśń będzie jak pocałunek jej ust, który kiedyś dała mi w cudownie słodkiej godzinie!
6. *Im Rhein, im heiligen Strome*: W Renie, w jego świętym nur-

cie, lustrzane odbicie wielkiej katedry, wielkiej, świętej Kolonii. W katedrze obraz (...) naszej uwielbionej Pani. Oczy, usta, policzki – jak u mojej ukochanej.

7. *Ich grolle nicht*: Nie żywię żalu, nawet gdy me serce złamane, wiecznie trwa miłość! (...) Widzę cię we śnie, i widzę noc w przestrzeni twego serca, i widzę węża żerującego na twoim sercu, i widzę, moja ukochana, jak jesteś nędzna. Nie żywię żalu.

8. *Und wüßten's die Blumen*: Gdyby kwiatki wiedziały, jak zranione jest me serce, płakałyby ze mną, by uleczyć mój ból. (...) Wie to tylko ona – która je rozdarła.

9. *Das ist ein Flöten und Geigen*: Grają flety i skrzypce, i trąbki – to weselny taniec mojej ukochanej.

10. *Hör' ich das Liedchen klingen*: Słyszę piosenkę, którą śpiewała kiedyś moja ukochana – i ma pierś chce rozprysnąć się z bólu.

11. *Ein Jüngling liebt ein Mädchen*: Młodzieniec kocha dziewczynę, która wybrała innego. (...) To stara historia, ale wciąż świeża...

12. *Am leuchtenden Sommermorgen*: W blasku słonecznego poranka przechodzę obok ogrodu. Kwiaty wzdychają i mówią: Nie bądź zły na naszą siostrę...

13. *Ich hab' im Traum geweinet*: (...) przebudziłem się, a łzy ciągle płyną mi po policzkach.

14. *Allnächtlich im Traume*: Każdej nocy we śnie cię widzę.

15. *Aus alten Märchen*: Ze starej baśni pozdrawia mnie (...) czarowana kraina, gdzie kolorowe kwiaty kwitną w złotym świetle zmięzchu. (...) O, gdybym mógł tam wejść!

16. *Die alten, bösen Lieder*: Stare, okrutne pieśni i straszne sny,

pozwólcie nam je teraz pogrzebać, przynieście wielką trumnę...

Gustav Mahler (1860-1911): *Pięć pieśni do słów Rückerta (Rückert-Lieder)*

4. *Ich bin der Welt abhanden gekommen*: Zagubiłem się światu, gdzieś tak wielki marnotrawił czas. (...) Umarłem dla światowego zgielku i spoczywam w obszarze spokoju.

5. *Um Mitternacht*: Pośrodku nocy, (...) stoczyłem walkę – o ludzkość, twoje cierpienie! – nie mogę w niej zwyciężyć mą własną mocą, pośrodku nocy. Moc swą złożyłem w twym ręku, Panie nad życiem i śmiercią.

Arnold Schönberg (1874-1951): *Zwei Gesänge*, op. 1

1. *Dank*: Wielkie mi dałeś rzeczy w te wzniosłe godziny, co dla nas trwają wieczność. Wielkie mi dałeś rzeczy: dzięki ci!



SEBASTIAN SZUMSKI – ur. w 1984 roku, w latach 1995-2005 był śpiewakiem Chóru Filharmonii Poznańskiej. Jest absolwentem Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Krakowie (dyplom z wyróżnieniem). Swoje umiejętności wokalne doskonalił na kursach mistrzowskich pod kierunkiem Heleny Łazarskiej, Teresy Żylis-Gara, Ryszarda Karczykowskiego, Charlesa Kellysa, Evy Blahovej oraz Rudolfa Piernaya. Zapraszany jest na koncerty oratoryjne oraz recitale w filharmoniach w Polsce i za



granicą. Koncertował w Niemczech, Szwajcarii, Włoszech, Czechach, Słowacji, Rosji, Austrii oraz na Ukrainie. Współpracował z cenionymi pianistami – Andrzejem Pikulem, Andrzejem Tatarskim, Marcinem Koziakiem – oraz dyrygentami: Stefanem Stuligroszem, Krzysztofem Pendereckim, Pawłem Przytockim, Tomaszem Tokarczykiem, Federico Marią Sardellim, Joshua Riffkinem, Paulem McCreeshem, Alessandro de Marchim.

W roku 2008 debiutował na scenie podczas Barbakan Festival w Krakowie, kreując partię Hrabiego Almavivy w *Weselu Figara* Mozarta. W roku 2009 i 2010 występował na Międzynarodowym Festiwalu Belcanto w Nałęczowie gdzie zdobył nagrodę publiczności, nagrodę ZASP oraz główną nagrodę Złotego Słowika.

W 2010 uczestniczył w nadzwyczajnym koncercie z okazji 600-lecia bitwy pod Grunwaldem, wykonując partię solową w II Symfonii *Kopernikowskiej* Henryka Mikołaja Góreckiego (koncert opublikowany na DVD, Wawel Musica Festival).

W ramach stypendium Opera Studio w Teatrze Giuseppe Verdiego w Pizie w sezonie artystycznym 2010/2011 śpiewał partię Maestra w operze *Le convenienze e inconvenienze teatrali* Gaetano Donizettiego; wykonywał ją także w teatrach w Lukce oraz Livorno. Członek Capelli Cracoviensis.

CZWARTEK 1 SIERPANIA

13.00 Kościół Pokoju

muzyka na lunch

otwarta próba kantat z wprowadzeniem dla publiczności

19.30 Kościół Pokoju

Johann Sebastian BACH

kantaty

Schwingt freudich euch empor, BWV 36c

Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß, BWV 134

Schwingt freudich euch empor, BWV 36c

(Coro): *Schwingt freudig euch empor – Radośnie się wznieście ku gwiazdom wyniosłym języki Syjonu, co radość głosicie*

Recitativo: *Ein Herz, in zärtlichem Empfinden – Serce wypełnione słodkimi uczuciami*

Aria: *Die Liebe führt mit sanften Schritten – Miłość nadchodzi z delikatnością kroków*

Recitativo: *Du bist es ja – Ty jesteś, o najbardziej zasłużony Człowiecze*

Aria: *Der Tag, der dich vordem gebar – Ty jesteś, o najbardziej zasłużony Człowiecze*

Recitativo: *Nur dieses Einz'ge sorgen wir – Ty jesteś, o najbardziej zasłużony Człowiecze*

Aria: *Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen – Ty jesteś, o najbardziej zasłużony Człowiecze*

Recitativo: *Bei solchen freudenvollen Stunden – Ty jesteś, o najbardziej zasłużony Człowiecze*

Coro & Recitativi: *Wie die Jahre sich verneuen – Ty jesteś, o najbardziej zasłużony Człowiecze*

Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß, BWV 134

Recitativo (alto, tenor): *Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß – Serce, które poznało Jezusa żywego, odczuwa nową dobroć jego*

Aria (tenor): *Auf, Gläubige, singet die lieblichen Lieder – Powstańcie, wierzący! Nućcie wdzięczne pieśni*

Recitativo (alto, tenor): *Wohl dir, Gott hat an dich gedacht – Szczęśliwaś jest, własności boska!*

Aria (alto, tenor): *Wir danken und preisen dein brünstiges Lieben – Za miłość gorącą twą, Boże, do ludzi, dziękujemy*

Recitativo (alto, tenor): *Doch würke selbst den Dank in unserm Munde – Spraw sam, by usta nasze cię chwaliły*

Coro: *Erschallet, ihr Himmel, erfreuet dich, Erde – Zabrzmićcie Niebiosa i raduj się Ziemi*

CAPELLA CRACOVIENSIS

Jolanta Kowalska sopran

Helena Poczykowska alt

Piotr Szewczyk tenor

Andrzej Zawisza bas

Violetta Szopa-Tomczyk Teresa Piech skrzypce Joanna

Kostylew altówka Lucy Scotchmer wiolonczela Petra Ambrosi

Ales Ambrosi obój Jan Baciak organy

Fabio Bonizzoni dyrygent



Bach nie był jedynym twórcą kantat. W swoich czasach nie był nawet najbardziej znanym. W jego obfitej spuściźnie, które stanowią główną część, zachowanych jest ich ćwierć tysiąca – ale to i tak parokrotnie mniej niż w dorobku np. Telemanna. Komponowanie kilku pełnych roczników kantat nie było niczym nadzwyczajnym dla kantorów opiekujących się ważnymi kościołami protestanckich Niemiec.

Mimo to w każdym wypadku mamy oczywiście do czynienia z ogromem muzyki, nic więc dziwnego, że wszyscy twórcy posuwali się do „recyklingu” własnych kompozycji. Także kantaty dzisiejszego programu mają kilka żywotów – obie rozpoczęły karierę jako utwory świeckie, by w miarę potrzeb i możliwości przejść na łono muzyki kościelnej. Cztery części (nr 1, 3, 5 i 7) z kantaty BWV 36c wykorzystywane były przez Bacha wielokrotnie – m.in. w kancie kościelnej BWV 36 (o tym samym tytułowym incipicie, gdyż pierwsza część przeniesiona została wraz z tekstem). Kantata BWV 134 ma swoje alter ego w postaci gratulacyjnego utworu skomponowanego jeszcze w Koethen w roku 1719, a oznaczonego jako BWV 134a.

Świecka geneza zdeterminowała radosny charakter obu kantat. Nic w tym zaskakującego: tego typu utwory powstawały albo na pogrzeby (to akurat nie ten przypadek), albo na uroczystości, które z założenia były wyrazem dumy, powodem do świętowania – wówczas nie rozważano tu tajemnic, nie modlono się, tylko podziwiano splendor. Z tego powodu ich adaptacje kościelne też wiążą się ze świętami radosnymi – BWV 134 jest więc kantatą wielkanocną.

Schwingt freudich euch empor skomponowana została w 1725 r. na uroczystość jubileuszu profesora-kolegi Bacha, którego

identyfikacja pozostaje wątpliwa. Triumfalna wesołość uderza już w pierwszej części, z koncertującym obojem d’amore, choć jednocześnie naukowa powaga adresata podkreślana jest przez zastosowanie ściśle kontrapunkcyjnej (czyli „uczonej”) formy. Szczególną konstrukcję posiada finałowa część 9., w której śpiewany przez kwartet solistów nurt tanecznego gawota przerywany jest trzema króciutkimi recytatywami; ostatni z nich, sopranowy, ma na dodatek wyjątkowo dramatyczny charakter (tym bardziej, że nie jest to recytatyw secco, wyłącznie z towarzyszeniem basso continuo, lecz accompagnato, przerywany burzliwymi interwencjami orkiestry). Oczywiście wpływ opery widoczny jest w całym utworze, jesteśmy już bowiem na etapie, w którym wzorce Neumeistra, wprowadzającego do kantat operowe arie i recytatywy, są głęboko przyswojone – zwłaszcza przez pokolenie, do którego należy Jan Sebastian Bach.

Pogodą czaruje też *Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß*. Pogodą, a może wręcz quasi-teatralną wesołą obrazowością, gdy tenor wyśpiewuje polecenie „Auf!” – w pierwszej arii: „Powstańcie, wierzący! (...) Powstańcie, dusze! Śpieszcie z ofiarami” – krótkie „Auf”, dźwięcznie wznoszące się po rozłożonym akordzie, choć niekiedy nawet skaczące oktawą. Po duecie w części środkowej, prowadzący go tenor i alt potwierdzą się jako protagoniści w rozbudowanym, czterogłosowym finale, gdzie głosy skrajne powtarzają wprowadzane przez nich motywy.



FABIO BONIZZONI – jeden z najbardziej rozpoznawalnych klawesynistów i organistów włoskich swojego pokolenia. Po ukończeniu *cum laude* studiów z zakresu organów, klawesynu i kompozycji organowej, doskonalił się pod okiem Tona Koopmana, stając się jego

jedynym absolwentem zarówno w dziedzinie barokowych organów, jak i klawesynu.

Po kilku latach współpracy z najważniejszymi zespołami muzyki dawnej (Amsterdam Baroque, Le Concert des Nations, Europa Galante), od 2004 r. poświęcił się działalności solistycznej i dyrygenckiej, prowadząc własną orkiestrę La Risonanza, z którą regularnie występuje w największych europejskich salach koncertowych i na najważniejszych festiwalach. Ma na swoim koncie ponad 20 płyt (solo i z La Risonanza) oraz szereg nagród (Stanley Sadie Handel Prize w 2007 i w 2010, Deutsche Schallplatten Preis, Choc „Monde de la Musique”, FFFF „Télérama”, CD of the month „Amadeus”, Eccezionale „Scherzo”, „Gramophone” Editor’s Choice). Jego ostatnie rejestracje solowe poświęcone są Bachowskiemu Wariacjom Goldbergowskim i Sztuce fugi, natomiast z La Risonanza ukończył nagranie kompletu kantat włoskich Händla, po czym rozpoczął kolejny cykl, dedykowany gatunkowi serenaty. Rozpoczął także działalność jako dyrygent gościnny; w kwietniu 2011 poprowadził orkiestrę mediolańską La Scali w nowym balecie *L’altro Casanova*.

Prowadzi ponadto klasę klawesynu w Królewskim Konserwatorium w Hadze (wcześniej także w Konserwatorium w Trapani), jest założycielem i prezesem włoskiego Asso-ciazione Handel, jak również dyrektorem Atelier départemental de musique ancienne francuskiego regionu Aisne.

CAPELLA CRACoviENSIS → notka do koncertu 27 lipca



PIĄTEK 2 SIERPANIA

19.30 Kościół Pokoju

koncert specjalny

La Mécanique de la Générale

LE POÈME HARMONIQUE Vincent Dumestre

Mechanika próby generalnej

Vincent Dumestre kierownictwo artystyczne

Nicolas Vial reżyseria

Morgan Jourdain Nicolas Vial Vincent Dumestre dramaturgia

Julien Lubek aktor

Stéphanie Paulet Fiona Poupard skrzypce

Lucas Peres viola de gamba

Michele Zeoli violone

Frédéric Rivoal klawesyn

Vincent Dumestre teoreba / dyrygent

(możliwe zmiany w obsadzie)

Marco UCCELLINI Sonata a due - Sonata quinta - Sinfonia

a gran battaglia - Aria sopra *la Bergamasca* - Sonata settima

Anonim *Ciaccona a tre*

Tarquinio MERULA *Canzon La Bulgarina*

Andrea FALCONIERO *Passacaglio*

MALETTI *Ciaccona meccanica*

GIORDINA *Sinfonia del bruca*

(kompozycje oryginalne i aranżacje. program ramowy, możliwe zmiany)

A wszystko zaczęło się jak zwykły koncert. Instrumentaliści rozstawieni w półkole, wspaniale i wymagające dzieła włoskiego wczesnego baroku. Lecz w teatrze, gdzie ta próba generalna ma miejsce, technik odpowiedzialny za reżyserię odkryje w sobie, ku własnemu zaskoczeniu, zadziwiający talent muzyczny: jak postać z *Fantazji*, zdobędzie władzę nad muzyką, tak, że można by sądzić, że to on sam gra... i ożywi pod palcami muzyków utwory, których nigdy nie chcieli wykonywać. Wprowadzając zespół w parodystyczny świat muzyczny, gdzie czerpie z Machaut tak samo jak z Poulenca, z Ravela i z Rolling Stones, demiurg ten, którego szaleństwo budzi wspomnienie Chaplina czy Bustera Keatona, nagle straci swój dar dyrygowania, aby samemu ulec przemożnej sile muzyki... Współtworząc spektakl z Morganem Jourdain jako dramaturgiem, do współpracy z zespołem *Le Poème Harmonique* Vincent Dumestre zaprosił mima Julię Lubekę i reżysera Nicolasa Viala. Celem było propagowanie niespotykanej wizji muzycznego humoru, odległego od zwykłych parodii znanych dzieł. Tym razem śmiech budzi się ze spotkania i z rozziwem między doskonałymi wykonawcami a prowokatorem pochodzącym z innego świata, co tworzy parodystyczne wyobrażenie zawodu muzyka i zarazem barokowy hołd dla talentu Bustera Keatona.

Le Poème Harmonique

LE POÈME HARMONIQUE – zespół stworzony w 1998 r. przez Vincenta Dumestre'a, skupiający się na muzyce wokalne i instrumentalnej XVII i początku XVIII wieku, regularnie wzbogacający swą pracę o inne dyscypliny artystyczne. Taka synteza sztuk stała się cechą szczególną Le Poème Harmonique we współczesnym pejzażu muzyki barokowej.

Do muzyków początkowo dołączali aktorzy, tancerze, artyści cyrkowi i lalkarze, współtworząc spektakle z muzyką kameralną (*Le Ballet des Fées, Il Fasolo*), od 2004 r. zaś produkcje sceniczne, jak *Le Bourgeois Gentilhomme* (*Mieszczanin szlachcicem*) Lully'ego i Molière'a (reż. Benjamin Lazar) lub *Le Carnaval Baroque* (reż. Cécile Roussat). Na polu opery (*Cadmus et Hermione* Lully'ego, następnie *Egisto* Cavallego, reż. Benjamin Lazar), le Poème Harmonique rozważa relacje między estetyką historyczną (oświetlenie, ruch, dekoracje i maszyneria sceniczna „z epoki”), a współczesną. Jednocześnie na nowo przygląda się ludowym źródłom repertuaru włoskiego i francuskiego (np. nagranie *Aux Marches du Palais*, poświęcone francuskim pieśniom z tradycji ustnej).

Zespół występuje w największych centrach kulturalnych świata, szczególne związki jednak – obok Rzymu, Nowego Jorku, Tokio, Londynu, Wiednia i Madrytu – łączą go z Górną Normandią, której poświęca 1/4 swojej działalności. Tam też w sezonie 2013/14 po raz pierwszy pokazana zostanie *Dydona i Eneasz* Purcella, a rok później *Malade Imaginaire* (*Chory z urojenia*) Molière'a i Charpentiera.

Le Poème Harmonique est soutenu par le Ministère de la Culture (DRAC Haute-Normandie), la Région Haute-Normandie et la Ville de Rouen. Mécénat Musical Société Générale est le mécène principal du Poème Harmonique. Le Poème Harmonique est en résidence à l'Opéra de Rouen Haute-Normandie. Pour ses répétitions, le Poème Harmonique est en résidence à la Fondation Singer-Polignac. Production Le Poème Harmonique. Coproduction Théâtre Jean Vilar (Vitry-sur-Seine).



VINCENT DUMESTRE – ur. w 1968 r., po studiach historii sztuki w Ecole du Louvre i gitary klasycznej w Ecole Normale de Musique de Paris poświęcił się muzyce na lutnię, gitarę barokową i teorbę, uczestnicząc w stażach u Hopkinsona Smitha, Eugène'a Ferré, w CRR de Toulouse u Rol-

fa Lislevanda i w CRR de Boulogne w klasie basso continuo, gdzie uzyskał dyplom z wyróżnieniem. Występował z Ricercar Consort, La Simphonie du Marais, Le Concert des Nations, La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, Akademia, Centre de Musique Baroque de Versailles – z którymi zrealizował liczne nagrania dla firm Erato, Auvidis, Virgin, Ricercar, Verany, Naxos, Empreinte Digitale, Fnac Musique. W 1998 r. założył Le Poème Harmonique – zespół muzyczny wyspecjalizowany w muzyce barokowej, któremu wyznaczył cele artystyczne i objął kierownictwo. Grupa została dostrzeżona natychmiast, a magazyn „Diapason” uznał Dumestre'a za „młody talent roku 1999”. Przygotowywane przez niego spektakle muzyczne (*Le Bourgeois Gentilhomme* – 2004, *Le Carnaval Baroque* – 2006, *Cadmus et Hermione* – 2008, *Egisto* – 2012), wnoszące wkład w nowe rozumienie związków między muzyką a teatrem, obejrzało ponad 120 tys. osób; w dziesiątkach tysięcy liczą się też sprzedane z nimi DVD. Ten sam duch nowatorstwa znajduje się też w jego programach kameralnych, w których ze swoimi śpiewakami i muzykami bierze udział jako instrumentalista. Ta ostatnia działalność ma dla niego fundamentalne znaczenie, choć rozwój zespołu zmusza go do poświęcania się przede wszystkim aktywności dyrygenckiej.



piątek 2 sierpnia

21.30 kościół św. Krzyża

Johann Sebastian BACH

Wariacje Goldbergowskie (Aria mit verschiedenen Veränderungen; Clavierübung, cz. IV, BWV 988)

Marcin Świątkiewicz klawesyn

2.08 „Niepodobna polubić tego utworu przy pierwszym słuchaniu. Trzeba się z nim oswoić i wraz z Bachem z ostatniego okresu wznieść na te wyżyny, gdzie nie żąda się już od prowadzenia głosów naturalnego piękna brzmienia, lecz znajduje zadowolenie i radość w wyżywaniu się w absolutnej swobodzie ruchu. Z chwilą zaś, gdy do tego dochodzimy, pojmujemy też ową łagodną i pocieszającą pogodę, przezierającą z uśmiechem z tych pozornie tak sztucznych kompozycji” – to jeden z sądów wiekopomnej monografii Bacha pióra Alberta Schweitzera, który przypomina, że od jej napisania minął już wiek cały. A takie stulecie – to dużo. Tym bardziej, że w muzyce można śmiało nazwać je „stuleciem Bacha”, podczas którego kompozytor z każdą dekadą wspinał się na Olimp, stopniowo rozsiadając się wygodnie na jego wierzchołku. Cykl tzw. Wariacji Goldbergowskich, oznaczonych katalogowym numerem BWV 988, ma w tym wzlocie miejsce wcale niepoślednie. Nikt nie nazwie ich już dzisiaj „sztucznymi” – choćby i pozornie.

Nie wiemy, kiedy powstały – wiemy tylko, kiedy zostały opublikowane: w 1742 r. (będąc w zasadzie czwartą częścią Clavierübungen). Legenda, spisana przez pierwszego biografę Bacha,

Forkela, mówi o rosyjskim dyplomacie, hrabim Keyserlingku, który darzył szczególną sympatią muzykę Bacha i który jednocześnie zaopiekował się pewnym wyjątkowo uzdolnionym 10-letnim klawesynistą z Gdańska, Johannem Gottliebem Goldbergiem. Goldberg przyjechał wraz z Keyserligkiem do Drezna; w Saksonii zaczął uczyć się prawdopodobnie u Wilhelma Friedemanna Bacha, ale kontaktował się i z Janem Sebastianem. „Hrabia Keyserlingk często chorował – pisze Forkel – i całymi nocami cierpiał wtedy na bezsenność. Goldberg, który mieszkał w jego domu, musiał w takich okresach spędzać noce w sąsiednim pokoju, aby grać mu, gdy nie mógł zasnąć. Pewnego razu rzekł hrabia do Bacha, iż chciałby dla swego Goldberga kilka utworów klawesynowych o tak lekkim charakterze, żeby jego, Keyserlingka, mogły trochę rozerwać podczas bezsennych nocy. Bach sądził, iż najlepiej spełni to życzenie, pisząc wariacje (...). Hrabia nazywał je potem już tylko swoimi wariacjami. Nie mógł się ich nigdy do syta nasłuchać i przez długi czas, gdy tylko nadchodziły bezsenne noce, powtarzał zawsze: drogi Goldberg, zagrajże mi jedną z moich wariacji...” Dziś często wątpi się w prawdziwość tej opowieści, zwracając uwagę, że grając hrabiemu *Wariacje* klawesynista musiałby mieć najwyżej 15 lat (to jednak słaby argument, zważywszy, że miał być wybitnie zdolny), a także, że wydane nuty nie otrzymały naturalnej w takim wypadku dedykacji. Co innego jednak miałyby skłonić Bacha do skomponowania podobnego, odosobnionego w jego twórczości cyklu – którego wielkości dopiero Beethoven, mistrz wariacji, dotrzyma kroku?

Około roku 1900, gdy swą publikację szykował Schweitzer, na klawiszowej muzyce Bacha wciąż ciążyło piętno muzyki dy-

daktycznej; pierwsze recitale poświęcone wyłącznie Bachowi były odważnym dziełem pianistów młodszego pokolenia, jak Claudio Arrau (nagranie *Wariacji* 1942; pierwszy w historii zapis *Wariacji Goldbergowskich* to rok 1928, Rudolf Serkin na pianolowych rollkach). Oczywiście jednak kluczową rolę dla całej dawnej muzyki klawiszowej odegrała w tym czasie Wanda Landowska, jeżdżąca po świecie ze swym absolutnie historycznie nieautentycznym, ale jednak klawesynem (potężnym, zbudowanym specjalnie dla niej przez Pleyela), z koncertami i z nowym spojrzeniem na muzykę dawną. Podpisane przez nią płyty z *Wariacjami Goldbergowskimi* wyszły w roku 1933.

Nie da się jednak mówić o tym utworze, nie wspominając jednego z najniezwyklejszych zjawisk w historii pianistyki – Glenna Goulda. To właśnie od dynamicznego, perfekcyjnego i radykalnego w swej antyromantycznej postawie nagrania *Wariacji Goldbergowskich* (CBS 1955) rozpoczęła się jego kariera, na nich też w zasadzie się skończyła (w kolejnym nagraniu, z roku 1981). Aura fetyszyzacji dzieła, jaka powstała w związku z Gouldem, spowodowała, że *Wariacje* przekroczyły świat miłośników muzyki, stając się symbolem muzycznej doskonałości, znakiem pewnego wtajemniczenia w misteria muzycznego absolutu. Dodajmy – absolutu ahistorycznego, tyleż nowoczesnego, co wiernego wyłącznie tekstowi dzieła i jego interpretatorowi. Co ciekawe, równocześnie formował się nurt, który w końcu okazał się najpłodniejszy – wykonawstwa pozostającego w zgodzie z instrumentami i obyczajami epoki. Pierwsze takie nagrania dokonane zostały jeszcze przed ekspansją Goulda – w 1952 (Ralph Kirkpatrick) i w 1953 r. (młody Gustav Leonhardt). Dziś jest to norma wykonawcza, choć oczy-

wiście z powodzeniem gra się *Wariacje* Bacha na fortepianie, a także na wszelkich innych instrumentach (orkiestra, organy, akordeon, gitara, harfa, marimba, aż po kolarz Uri Cainé'a) – jak to bywa z utworami, które przerosły swe tradycyjne ramy. Co jednak tak fascynuje w owej *Arii* z *30 wariacjami*, czwartej części wieloetapowej edycji dzieł na instrument klawiszowy? Od dawna wiadomo, że są to wariacje na temat linii basu, nie melodii arii, że mają konsekwentnie repetytywną konstrukcję, w której wariacje grupowane są po trzy: forma taneczna, wirtuozowska i kanon, owe kanony zaś rozwijają się stopniowo – pierwszy jest w prymie, następny w sekundzie, kolejny w tercji itd... Dziś już jednak na tyle chyba oswoiliśmy ich uderzającą doskonałość, że możemy przyznać, że w swym łączeniu różnych potraw Bachowskiej kuchni (taneczność, wirtuozeria, kontrapunkt) są dziełem niezwykle eklektycznym. *Nihil novi* – wiadomo, że Bach nie celował w nowatorstwie. Specjalną cechą *Wariacji* jest natomiast panująca nad całym cyklem śpiewność. Żaden z innych utworów klawiszowych Bacha, a nawet niewiele innych utworów Bacha w ogóle, nie jest podobnie podporządkowany idei mieniącej się jak w kalejdoskopie kantyleny. Nie wypiera jej tu żadna technika: melodyjność jest celem każdego muzycznego gestu, każdego ruchu kontrapunktu, każdego tanecznego kroku. Klawesynowy Bach okazuje się nie tylko architektem, lecz i wielkim śpiewakiem.



MARCIN ŚWIĄTKIEWICZ – wszechstronny muzyk młodego pokolenia. Jego zainteresowania koncentrują się wokół historycznych instrumentów klawiszowych, improwizacji w dawnej i współczesnej stylistyce, a także kompozycji. Jako solista, kameralista, i członek orkiestr koncertuje w Europie, Azji i obu Amerykach. Współpracuje z Rachel Podger i zespołem Brecon Baroque, Divino Sospiro (Enrico Onofri), Capellą Cracoviensis, Arte dei Suonatori, {OH!} Orkiestrą Historyczną, Polską Orkiestrą XVIII wieku i Scroll Ensemble. Swoje umiejętności rozwijał podczas studiów w Królewskim Konserwatorium w Hadze i w Akademii Muzycznej w Katowicach.

Dokonuje nagrań solowych, kameralnych i orkiestrowych dla rozgłośni radiowych i telewizyjnych, a także dla wytwórni płytowych (m.in. Channel Classics, Accent, DUX).

Finalista I Międzynarodowego Konkursu Klawesynowego im. Wolkońskiego w Moskwie i IV Międzynarodowego Konkursu im. Telemanna w Magdeburgu oraz laureat programów stypendialnych Ministra Kultury (Młoda Polska), Marszałka Województwa Śląskiego i Rządu Holenderskiego (Huygens).

SOBOTA 3 SIERPNI

9.30 **bach & breakfast**

dolnośląski szlak organowy - organy w Kościele Pokoju
zbiórka: Kościół Pokoju / prowadzenie: Marcin Armański

19.30 MAKOWICE kościół św. Katarzyny

Johann Sebastian BACH motety

Komm, Jesu, komm, BWV 229

*Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde
Drum schliess ich mich in deine Hände*

Singet dem Herrn ein neues Lied, BWV 225

*Singet dem Herrn ein neues Lied
Gott, nimm dich ferner unser an
Lobet den Herrn in seinen Taten
Alles, was Odem hat, lobe den Herrn, Halleluja!*

Fürchte dich nicht, BWV 228

Jolanta Kowalska Antonina Ruda sopran
Helena Poczykowska Matylda Staśto-Kotuła alty
Piotr Szewczyk Krzysztof Kozarek tenory
Sebastian Szumski Andrzej Zawisza basy
Jan Baciak organy
Fabio Bonizzoni dyrygent

Motety Bacha spowija aura tajemniczości. Podstawowe pytanie brzmi: z jakich powodów powstawały? Liczy się ich zaledwie siedem, co w porównaniu z ćwiercią tysiąca kantat sugeruje, że Bach ani nie był zobowiązany pisać motetów, ani nawet nie miał takiej potrzeby. Faktycznie, w jego czasach w Lipsku (podobnie jak w wielu innych miastach), w liturgii posługiwano się łacińskimi motetami zebranych w starym zbiorze *Florilegium Portense* (z lat 1603-1621) – opracowanej przez Erharda Bodenschatza kolekcji ok. 270 motetów niemieckich, włoskich i niderlandzkich. Dość proste formalnie utwory, wykonywane były na początku mszy niedzielnej i w trakcie nieszporów. W żadnej mierze nie miały znaczenia analogicznego do związanych z kazaniem kantat – dydaktycznej roli poruszającego emocje wykładu teologicznego i moralnego. Znane od pokoleń, w pełni spełniały swoje konwencjonalne zadanie, nie było więc potrzeby komponowania nowych. Oznacza to, że motety pisane przez Bacha są dziełami przeznaczonymi na okazje wyjątkowe. Sytuacja jest jasna, jeśli był takową np. pogrzeb (nie wykonywany tym razem BWV 226 skomponowany został na egzekwie bliskiego Bachowi rektora szkoły św. Tomasza, J. H. Ernestiego), w innych wypadkach jednak mamy tylko hipotezy. Wg Konrada Amelna, jego wydawcy w *Neue Bach Ausgabe*, BWV 225 – *Singet dem Herrn ein neues Lied* – miałby powstać dla uczczenia urodzin króla Augusta II (12 maja 1727); inni sądzą, że był to utwór noworoczny, natomiast Christoph Wolff utrzymuje, że prawdopodobnie skomponowany został w celach dydaktycznych, dla kształconych przez Bacha w muzyce uczniów szkoły św. Tomasza (co wspierać ma bronioną przez badacza tezę o chóralnym wykonywaniu dzieł Bacha).



Malcolm Boyd zwraca uwagę, że ze względu na ogólnie bardzo pogodny charakter motetów, także tych przeznaczonych na pogrzeby, nie można wykluczyć, że nawet i ten miał charakter funeralny.

Czym jednak jest motet? Historia tego wokalnego gatunku muzyki religijnej jest długa i bardzo zmienna; definicję aktualną dla czasów Bacha podaje *Musikalisches Lexikon* Johanna Gottfrieda Walthera z 1732 r.: „kompozycja muzyczna silnie wzbogacona fugami i *imitacjami*, rozwinięta na wersecie biblijnym, przerobionym na śpiew w prosty sposób, bez użycia instrumentów (z wyjątkiem basso continuo); partie wokalne mogą być jednak wykonane i wzmocnione przez instrument dowolnego rodzaju.” Z założenia mamy więc utwór wokalny na bazie psalmów lub innych fragmentów Pisma (oraz komentarzy Ojców Kościoła), pozbawiony koncertujących partii instrumentalnych, wielogłosowy i zespołowy – bez recytatywów, bez arii i innych elementów dramaturgicznych, które w tym czasie były już charakterystyczne dla kantaty. Utwory te były często dwuchórowe: taka struktura panuje już w zbiorze Bodenschatza, i spotykamy ją w kolejnych motetach Bacha (wszystkie w dzisiejszym programie). Motety nie mają jednak określonej ilości części (zależne są od wielkości opracowywanego tekstu): o ile BWV 229 i 225 są odpowiednio dwu- i czteroczęściowe, to BWV 228 jest zaledwie jednoczęściowy. Tutaj w sukurs przychodzi wszakże formalna swoboda gatunku – i w owej jednej części Bach imponuje łąčeniem chorału z fugą. Fuga brzmi także w ostatniej części BWV 225, zakończonego efektow-

nym *Alleluja*. Całość musiała robić wrażenie zawsze, skoro właśnie po wysłuchaniu tego motetu, w Lipsku w 1789 r., Mozart miał wykrzyknąć: „Nareszcie coś, z czego można nauczyć się czegoś!”.

21.30 **nowa scena** w dawnym kościele zimowym
ul. Księżnej Agnieszki 12-14

Joseph HAYDN Divertimento F-Dur Hob. II:23

Allegro

Menuet

Adagio

Menuet

Finale: Presto

Wolfgang Amadeusz MOZART Symfonia 31 D-Dur KV 297

Paryska

Allegro assai

Andante

Allegro

Joseph HAYDN Symfonia B-Dur Hob. I:85 *La Reine*

Adagio Vivace

Romanze. Allegretto

Menuetto - Trio

Finale: Presto

Wolfgang Amadeusz MOZART

Thamos, König in Ägypten KV 345

Coro: *Schon weichet dir, Sonne!*

Maestoso - Allegro

Andante

Allegretto

Allegro vivace assai

Coro: *Gottheit über alle*

Solo / Coro: *Ihr Kinder des Staubes*

Sebastian Szumski baryton

CAPELLA CRACOVIENSIS

Jan Tomasz Adamus dyrygent

„Jestem tylko zły, że nie mogę wykorzystać muzyki do *Thamosa*. To prawda, że sztuka nie jest udana i dlatego jej nie wznawiają, ale można by ją wznowić dla samej muzyki, choć nie jest to łatwe... Wielka szkoda!” – pisząc do ojca 15 II 1783 Mozart z pewnością miał świadomość jakości swojego dzieła. Nie miał natomiast złudzeń, chcąc więc ocalić cenione przez siebie utwory, ostatecznie zdecydował się wykorzystać je do nowych celów. Muzyka, napisana pod koniec lat 1770. do heroicznego dramatu Tobiasa Philippa Freiherra von Gebler *Thamos, król Egiptu*, gatunkowo zbliżona do niemieckiego singspielu (jest współczesna niedokończonej przez Mozarta *Zaidzie*, jeszcze przed jego arcydziełami, jak *Urowadzenie z seraju*), trafiła w pierw do innej, tym razem „hinduskiej” sztuki (*Lanassa Plümickego*), aby w końcu zyskać pewne powodzenie jako utwory... religijne – oczywiście z nowymi tekstami, i to zarówno łaćńskimi (*Splendente Te Deum* i *Ne pulvis et cinis*), jak i niemieckimi (*Preis dir! Gottheit* i *Ob fürchterlich tobend*). W tej

postaci trafiła nawet na praską koronację cesarza Leopolda II. Dyrygował – Salieri.

Thamos to zestaw kilku numerów, chórów i orkiestrowych interludiów. Rzadko słyszymy Mozarta tak dynamicznym i efektownym, jawnie „militarnym”, w pełnym splendoru tego stylu. Heroiczna treść dramatu i rola muzyki scenicznej, jak ją sobie wyobraził, zaowocowała pełnymi dramatycznymi kontrastów i olśniewających barw, energicznymi, często marszowymi *sinfoniami*, dającymi pojęcie z jednej strony o (pre)romantycznych skłonnościach młodego kompozytora, z drugiej – o preromantycznych skłonnościach epoki, przechodzącej właśnie okres Burzy i Naporu. Chóry eksponują skłonności do monumentalizmu, ale z żywiołowością – jedyną w swoim rodzaju. Zaskakujące, że do dziś muzyka z *Thamosa* należy do Mozartowskich cymeliów, choć powinna stanowić żelazny składnik najpopularniejszego repertuaru.

Na tym tle dwie Symfonie odznaczać się będą zrównoważeniem i umiarem (mimo swej popisowości!). Warto je porównać między sobą, bo obie pochodzą z tego samego okresu i obie związane są z Francją i paryskimi koncertami, dla których powstały. Haydnowska to dzieło dojrzałego już kompozytora (1785-86), a jej tytuł odnosi się do Marii Antoniny – królowej Francji, ale zarazem Habsburżanki i siostry cesarza – która szczególnie polubiła ten utwór. Z kolei *Paryska* Mozarta, z 1788 r., to dzieło powstałe przy okazji jego nieudanej wizyty nad Sekwaną, gdzie była jedynym prawdziwym sukcesem kompozytora... Pisząc ją pozostawał może Mozart pod pewnym wpływem szkoły mannheimskiej (wcześniej przebywał w Mannheim i muzycy tamtejszej sławnej orkiestry zapewnili mu kontakt z Jeanem

Le Gros i jego orkiestrą Concerts Spirituels), jednak nawiązywał także do elegancji stylu francuskiego. U Haydna z kolei stylizacja ma raczej formalny charakter – zwraca się uwagę, że pierwsza część nawiązuje do dwuczęściowej uwertury francuskiej, a część druga to wariacje na temat francuskiej pieśni. Czy jednak nie są to daleko idące wnioski? Powolne wstępy do prędkiego allegro były już przecież standardem, a sięgnięcie po temat popularnej pieśni do wariacji również było typowe – i nie tylko dla Haydna. Sama przynależność dzieła do cyklu tzw. Symfonii Paryskich (pisanych na zamówienie hrabiego d’Ogny), nie musi jeszcze oznaczać zapożyczeń stylowych.

Thamos, König in Ägypten – streszczenie

Król Egiptu Menes, wygnany przez rebelię Ramessesa i uznany za zmarłego, żyje w Heliopolis jako arcykapłan Sethos. Jego córka Tharsis, nieświadoma swego pochodzenia, pod imieniem Sais przebywa w opiece kapłanki Mirzy. Po śmierci Ramessesa Sethos rezygnuje z praw do tronu na rzecz Thamosa, syna Ramessesa, który zakochany jest w Sais/Tharsis. Ale Mirza oraz doradca Thamosa, Pheron, snują intrygę, która ma na celu detronizację Thamosa i wydarcie mu Sais. Po szeregu perypetii Menes/Sathos demaskuje spisek i dwójka zdrajców ginie – Mirza popełnia samobójstwo, a Pherona zabija piorun. Nic już nie stanie na przeszkodzie szczęściu i panowaniu zgodnej pary.



© PIOTR KUCIA

JAN TOMASZ ADAMUS – studiował w krakowskiej Akademii Muzycznej oraz w Sweelinck Conservatorium Amsterdam. Występuje w kraju i za granicą z recitalami organowymi oraz koncertami kameralnymi. Jako dyrygent zapraszany jest przez festiwale i zespoły

do prowadzenia wykonań muzyki wokalnoinstrumentalnej różnych epok. 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 wokalnoinstrumentalnymi 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.

CAPELLA CRACOVIENSIS → notka do koncertu 27 lipca

SEBASTIAN SZUMSKI → notka do koncertu 31 lipca



NIEDZIELA 4 SIERPANIA

muzyka w liturgii

10.00 Kościół Pokoju

Johann Sebastian BACH motet *Komm, Jesu, komm, BWV 229*

Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde

Drum schliess ich mich in deine Hände

Jolanta Kowalska Antonina Ruda soprany
Helena Poczykowska Matylda Staśto-Kotuła alty
Piotr Szewczyk Krzysztof Kozarek tenory
Sebastian Szumski Andrzej Zawisza basy
Jan Baciak organy
Fabio Bonizzoni

→ notka do koncertu 3 sierpnia

12.30 Katedra

Joseph HAYDN *Missa brevis Sancti Joannis de Deo, B-dur, Hob. XXII:7 (Kleine Orgelmesse)*

Antonina Ruda sopran
Helena Poczykowska alt
Piotr Szewczyk tenor
Andrzej Zawisza bas
Martyna Pastuszka Maciej Czepielowski skrzypce
Agnieszka Oszańca wiolonczela
Jan Tomasz Adamus organy | dyrygent

Mała msza organowa Haydna powstała w 1775 r. na potrzeby bonifratrów w Eisenstadt. Kościół klasztorny dysponował niewielką przestrzenią na chórze, co spowodowało radykalne zmniejszenie obsady wykonawczej (organy i tzw. Kirchentrio), a ponieważ umieszczony tam pozytyw organowy nie posiadał pedału, głosu takiego pozbawiona jest też Msza. Jako że całość miała mieć ograniczone rozmiary (*missa brevis*), w dłuższych częściach mszy – Gloria i Credo – różne fragmenty tekstu podawane są symultanicznie w różnych głosach (w Credo wszystkie części poza opisem wcielenia i ukrzyżowania – „Et incarnatus est”). W przeznaczonym na sopran solo Benedictus organy mają z kolei rozbudowaną partię koncertującą.

W sezonie Lato 2013 prawie **60 gorących połączeń.**
Leć na kulturalną ucztę **do najpiękniejszych miejsc w Europie.**
Polecamy prosto z Wrocławia!



Wspieramy kulturę wysokich lotów

Wydawnictwo Międzynarodowego Festiwalu Bachowskiego

dyrektor artystyczny **Jan Tomasz Adamus**

organizator / producent **Fundacja im. Jana Sebastiana Bacha**
prezes **Ryszard Wawryniewicz**

koordynator artystyczny **Ewelina Mikluszka**

autor tekstów / tłumaczenia / redakcja **Jakub Puchalski**
projekt graficzny / koncepcja artystyczna **Jacek Zygmunt** & skandha

fotografie: **Anna Carmignola / Deutsche Grammophon, Piotr Kucia, archiwum artystów**

druk **Drukarnia Poldruk s.c. J. Grzywa M. Kawka,, Wałbrzych, ul. Wrocławska 39a**

Organizatorzy XIV Międzynarodowego Festiwalu Bachowskiego w Świdnicy pragną w imieniu artystów, publiczności i własnym przekazać podziękowania dla:

Prezydenta Świdnicy, Wojciecha Murdzka; Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Bogdana Zdrojewskiego; Posła na Sejm, Katarzyny Mrzygłockiej; Senatora RP, Wiesława Kiliana; Senatora RP, Jarosława Obremskiego; gospodarzom miejsc, w których odbywają się koncerty: ks. Waldemarowi Pytłowi, ks. Piotrowi Śliwce, ks. Radosławowi Kisielowi, O. Samuelowi Pacholskiemu, ks. Maciejowi Martynce.

Dziękujemy też wszystkim sponsorom i partnerom za udzielone wsparcie, które często trudno wycenić. Dziękujemy artystom i publiczności, za to co daliście i wzięliście.



**Fundacja
im. J.S Bacha
Ryszard Wawryniwicz**



Organizator:



Mecenas festivalu:



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

DOFINANSOWANO
ZE ŚRODKÓW
MINISTRA KULTURY
I DZIEDZICTWA
NARODOWEGO



Sponsor główny:



Patronat medialny:



Współpraca medialna:



Swidnica24.pl

WIADOMOSCI ŚWIDNICKIE



PARAFIA
EWANGELICKO-AUGSBURSKA
W ŚWIDNICY

PARAFIA KATEDRALNA
PW. ŚW. STANISŁAWA
I ŚW. WACŁAWA



MUZEUUM
DAWNEGO KUPIECTWA
W ŚWIDNICY

skandha