

KRK

**THEATRUM
MUSICUM KRAKÓW
2013 THEATRUM MUS**

WSZELKA SZTUKA JEST ZMYSŁOWA
ALLE KUNST IST EROTISCH
ALL ART IS EROTIC

GUSTAV KLIMT

CAPELLA CRACOVIENSIS

Prezydent Miasta Krakowa
Jacek Majchrowski
zaprasza

THEATRUM MUSICUM - letnia inicjatywa Capelli Cracoviensis. To nie festiwal. To dużo więcej. W Krakowie, mieście sztuki, festiwale rozpoczynają się lub kończą każdego dnia. Wartościowe przedsięwzięcia giną w mnogości plakatów na słupach ogłoszeniowych. Żeby festiwal był festiwalem, czyli świętem ogniskującym artystyczne życie dużej części miasta, musi rozmiarami osiągnąć określoną masę krytyczną. W Krakowie wiele festiwali przekroczyło tę masę, ale jest ich tak dużo, że nadal gubimy się w ich gąszczu. TM to przystająca do rzeczywistości wyższa forma bytu organizacyjnego, która zapewnia twórcom i promotorom artystyczną i formalną niezależność, natomiast publiczności ułatwia wygodny dostęp do wszystkich ważnych wydarzeń artystycznych, jakie Kraków oferuje miłośnikom sztuki w okresie wakacji, czyli wzmożonego ruchu turystycznego. A więc nie fuzja, lecz współpraca: własne produkcje CC oraz przedsięwzięcia partnerów pod wyrazistą marką. TM jest oczywistym ukłonem w kierunku mecenasów, sponsorów, przyjaciół. Mamy zaszczyt być finansowani przez Miasto Kraków oraz Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Pragmatycznie realizujemy strategię zarówno Krakowa konsekwentnie utrzymującego pozycję jednego z najsilniejszych ośrodków kulturalnych Europy, jak i Ministerstwa Kultury, które widzi przyszłość w twórczym scalaniu, a nie rozdrabnianiu projektów. TM to inwestycja w rozwój turystyki kulturalnej, czyli jeden z najważniejszych nowych przemysłów XXI wieku. TM to głód sztuki. TM to wzbierająca fala publiczności dla sal koncertowych, które powstają w Krakowie. THEATRUM MUSICUM - do tego można się przyłączyć.

THEATRUM MUSICUM KRAKÓW / CAPELLA CRACOVIENSIS
FESTIWAL MUZYKI POLSKIEJ / KRAKOWSKIE NOCE

czerwiec / june

22/ SO SAT *Wianki Kraków*
Krakowskie Biuro Festiwalowe
19.00 scena przy CORT ul. Powiśle 11
[harpsichord concertos on Rhodes piano and Wurlizer piano](#)
BACH REWRITE
koncerty klawesynowe na fortepianach elektroakustycznych
Marcin Masecki
Piotr Orzechowski *Pianohooligan*
CAPELLA CRACOVIENSIS
Jan Tomasz Adamus
www.wianki.krakow.pl

23/ ND SUN

24/ PN MON polecamy: [www.cracoviadananza.pl](#)

25/ WT TUE polecamy: [www.cracoviadananza.pl](#)

26/ ŚR WED polecamy: [www.cracoviadananza.pl](#)

27/ CZ THU polecamy: [www.cracoviadananza.pl](#)

28/ PT FRI polecamy: [www.cracoviadananza.pl](#)

29/ SO SAT *Theatrum Musicum*
20.00 Filharmonia Krakowska
[EROICA on period instruments](#)
BEETHOVEN 3 Symfonia *Eroica*
HAYDN Symfonia 102
na historycznych instrumentach
CAPELLA CRACOVIENSIS
Alessandro Moccia
koncertmistrz / leader
polecamy: [www.cracoviadananza.pl](#)

30/ ND SUN polecamy: [www.cracoviadananza.pl](#)

lipiec / july

01/ PN MON

02/ WT TUE

03/ ŚR WED

04/ CZ THU

05/ PT FRI

06/ SO SAT

07/ ND SUN

08/ PN MON

09/ WT TUE *Theatrum Musicum*
20.00 Aula bł. Jakuba
[harmoniemusik](#)
LESSEL MOZART BACH
na 2 klarnety 2 rogi 2 fagoty
CC WINDS

10/ ŚR WED

11/ CZ THU

12/ PT FRI *Festiwal Muzyki Polskiej*
20.00 Filharmonia Krakowska
SKROWACZEWSKI LUTOSŁAWSKI
Olga Pasiecznik SINFONIA IUVENTUS
Michał Nesterowicz

13/ SO SAT *Theatrum Musicum*
11.00 Lasek Wołski - start przy ZOO
[NATURZYŚCI](#) THE NATURE LOVERS
MENDELSSOHN staged in a forest:
Lieder im Freien zu Singen - Pieśni
do śpiewania w plenerze (spektakl)
reżyseria Cezary Tomaszewski

Festiwal Muzyki Polskiej
17.00 Manggha
LUTOSŁAWSKI BUJARSKI
CZYŻ GÓRECKI PENDERECKI
Heinz Holliger Ursula Holliger
SINFONIETTA CRACOVIA
Robert Kabara

20.00 Filharmonia Krakowska
SZYMANOWSKI opera HAGITH
Chór Polskiego Radia
KRAKOWSKA ORKIESTRA
FESTIWALOWA Bassem Akiki

14/ ND SUN *Theatrum Musicum*
11.00 Lasek Wołski - start przy ZOO
[NATURZYŚCI](#) THE NATURE LOVERS
MENDELSSOHN staged in a forest

Festiwal Muzyki Polskiej

12.00 Manggha

CHOPIN LISZT
Seong-Jin Cho fortepian

20.00 Muzeum Galicja

ELSNER MOZART NOSKOWSKI
SCULTORE ENSEMBLE

15/ PN MON

16/ WT TUE *Theatrum Musicum*
18.00 Lasek Wołski - start przy ZOO

[NATURZYŚCI](#) THE NATURE LOVERS
MENDELSSOHN staged in a forest

17/ ŚR WED *Theatrum Musicum*
18.00 Lasek Wołski - start przy ZOO

[NATURZYŚCI](#) THE NATURE LOVERS
MENDELSSOHN staged in a forest

18/ CZ THU *Theatrum Musicum*
18.00 Lasek Wołski - start przy ZOO

[NATURZYŚCI](#) THE NATURE LOVERS
MENDELSSOHN staged in a forest

19/ PT FRI *Theatrum Musicum*
20.00 kościół oo. Pijarów
[6 trąbek 7 trumpets 8 trompetten](#)
CHORUS TUBAS Biber
Altenburg Mozart
ALTA CAPELLA

Festiwal Muzyki Polskiej

20.00 kościół Franciszkanów
MIELCZEWSKI GORCZYCKI ZELENKA
COLLEGIUM 1704 Václav Luks

20/ SO SAT *Festiwal Muzyki Polskiej*
17.00 Studio Radia Kraków
LUTOSŁAWSKI GÓRECKI LIGETI
BRITTEN / BRNO CONTEMPORARY
ORCHESTRA Pavel Šnajdr
20.00 Manggha
CHOPIN
Evgeni Bozhanov fortepian

21/ ND SUN *Festiwal Muzyki Polskiej*
17.00 Manggha
SZYMANOWSKI WEINBERG
LUTOSŁAWSKI WIENIAWSKI
Janusz Wawrowski José Gallardo

20.00 kościół św. Katarzyny

PENDERECKI Credo
Chłopięcy Chór Pueri Cantores
Sancti Nicolai / Chór Filharmonii
Krakowskiej SINFONIA IUVENTUS
Maciej Tworek

22/ PN MON

23/ WT TUE

24/ ŚR WED

25/ CZ THU

26/ PT FRI

27/ SO SAT

28/ ND SUN *Theatrum Musicum*
20.00 Filharmonia Krakowska
[carte blanche: Giuliano Carmignola](#)
VIVALDI Sinfonie e concerti
Giuliano Carmignola skrzypce / violin
polecamy: [www.cracoviadananza.pl](#)

29/ PN MON polecamy: [www.cracoviadananza.pl](#)

30/ WT TUE polecamy: [www.cracoviadananza.pl](#)

31/ ŚR WED *Theatrum Musicum*
20.00 Aula bł. Jakuba
[johann sebastian](#)
BACH kantaty
CAPELLA CRACOVIENSIS
Fabio Bonizzoni
polecamy: [www.cracoviadananza.pl](#)

sierpień / august

01/ CZ THU polecamy: [www.cracoviadananza.pl](#)

02/ PT FRI polecamy: [www.cracoviadananza.pl](#)

03/ SO SAT polecamy: [www.cracoviadananza.pl](#)

04/ ND SUN *Theatrum Musicum*
19.00 MOCÁK
[MOZART Thamos, König in Ägypten](#)
HAYDN Symfonia *La Reine*
HAYDN Divertimento F-dur
MOZART Symfonia 31 *Paryska*
CAPELLA CRACOVIENSIS
Jan Tomasz Adamus
polecamy: [www.cracoviadananza.pl](#)

05/ PN MON

06/ WT TUE

07/ ŚR WED

08/ CZ THU

09/ PT FRI

10/ SO SAT *Theatrum Musicum*
20.00 Aula bł. Jakuba

[johann sebastian](#)
BACH Suity d-moll & Es-dur
Agnieszka Oszańca wiolonczela

11/ ND SUN

12/ PN MON

13/ WT TUE *Theatrum Musicum*
20.00 Aula bł. Jakuba

[hausmusik](#)
ELSNER PLEYEL DANZI MOZART
Silva Rerum ARTE

14/ ŚR WED *Cracovia Sacra*
20.15 kościół św. Anny

[opera da chiesa](#)
MOZART Missa brevis G-dur
HAYDN Salve Regina
MOZART Ave verum
CAPELLA CRACOVIENSIS

15/ CZ THU

16/ PT FRI

17/ SO SAT *Theatrum Musicum*
20.00 Aula bł. Jakuba
[hausmusik](#)
HAYDN RIES CHERUBINI
kwintety smyczkowe
CAPELLA CRACOVIENSIS

18/ ND SUN

19/ PN MON *Theatrum Musicum*
19.30 kościół św. Krzyża
[Barok wokół Krakowa](#)
SZARZYŃSKI RÓŻYCKI
GORCZYCKI
HARMONIA SACRA

20/ WT TUE *Theatrum Musicum*
19.30 kościół św. Krzyża
[recital](#)
HASSE PRAETORIUS SCHEIDT
Marcin Szelest organy

21/ ŚR WED *Theatrum Musicum*
19.30 kościół św. Krzyża
[Plectrum Musicum](#)
JARZĘBSKI MERULA MIELCZEWSKI
HARMONIA SACRA

22/ CZ THU

23/ PT FRI

24/ SO SAT

25/ ND SUN *Theatrum Musicum*
19.00 MOCÁK
[MOZART Thamos, König in Ägypten](#)
HAYDN Symfonia *La Reine*
HAYDN Divertimento F-dur
MOZART Symfonia 31 *Paryska*
CAPELLA CRACOVIENSIS
Jan Tomasz Adamus

26/ PN MON

27/ WT TUE

28/ ŚR WED

29/ CZ THU

30/ PT FRI

31/ SO SAT

wrzesień / september

01/ ND SUN

02/ PN MON *Capella Cracoviensis*
18.00 Filharmonia Krakowska

koncert z okazji
inauguracji roku szkolnego
[na ramionach gigantów](#)
MOZART Symfonia 27
Eine kleine Nachtmusik
CAPELLA CRACOVIENSIS
Alberto Stevanin
koncertmistrz/ leader

BACH REWRITE

22 / 06

Johann Sebastian BACH
Koncert E-dur BWV 1053
Koncert f-moll BWV 1056
Koncert podwójny c-moll BWV 1062

koncerty klawesynowe
na fortepianach elektroakustycznych
www.wianki.krakow.pl

Marcin Masecki Wurlitzer piano
Piotr Orzechowski *Pianohooligan* Rhodes piano
CAPELLA CRACOVIENSIS / Jan Tomasz Adamus



Czy Bacha ubędzie od pokazania go od strony, jaka jemu samemu była nieznana? Czy istotnie mniej będzie Bacha w Bachu, jeśli – zachowując podstawowe elementy właściwe dla tej muzyki, jak tempo i artykulacja – posłużymy się instrumentarium, którego jeszcze nie było w jego czasach? Czym ma być żelazny repertuar, jeśli nie zbiorem utworów tak głęboko tkwiących w naszej pamięci, że nie potrzebujemy bać się w nich odmiany? Jeśli intrygują nas *Wariacje Goldbergowskie* na akordeonie, trio smyczkowym i komputerach, dlaczego Koncerty nie miałyby zabrzmieć na instrumentach amplifikowanych elektrycznie? Skoro z lubością słuchamy ich na współczesnych fortepianach, w gruncie rzeczy tak samo odległych od Bachowskiej idei?

I jeszcze jedno: czy eksperymentalna otwartość sama w sobie jest wartością? Wyjście z Bachem nad Wisłę. Popisowe utwory, powstające pod włoskim wpływem Vivaldiego, wyprowadzone w plener – błyskotliwe, wieloplanowe, barokowe dźwiękowe fa-
jerwerki! Multi-kulti pierwszej połowy XVIII wieku we współczesnym ujęciu.

Wreszcie – czy nie jest wystarczającym powodem do takiej zabawy (a przecież były to utwory służące rozrywce!), by zagrali je tak niezwykli pianiści, jak Marcin Masecki i Piotr Orzechowski? Jeden po nagraniu *Kunst der Fuge* celowo wyzutego z ekspresji, drugi – utworów Penderneckiego jako *Pianohooligan*. Po raz pierwszy razem – w muzyce Bacha. Po raz pierwszy z Capellą Cracoviensis. *Bach Rewrite* – jak ubiegłoroczne *Radiohead Rewrite* Steve'a Reicha: kolejne prze-pisanie, z tym, że pozostające przy oryginale.



Jadwiga Czepielowska / Maciej Czepielowski / Dorota Dębicka / Tomasz Góra / Elżbieta Górka / Agnieszka Krawczyk / Jacek Kurzydło / Klaudia Matlak
 Natalia Moszumańska / Beata Nawrocka / Violetta Szopa-Tomczyk / Agnieszka Świątkowska / Zofia Wojniakiewicz / Róża Ziątek-Czarnota skrzypce
 Jean Philippe Vasseur / Jacek Dumanowski / Mariusz Grochowski / Dominika Matecka / Wojciech Witek / Teresa Wydrzyńska altówka / Ageet Zweistra
 Konrad Górka / Bartosz Kokosza / Agnieszka Oszańca wiolonczela / Elise Christaens / Szilárd Chereji / Grzegorz Frankowski / Andrzej Ptak kontrabas
 Amélie Michel / Georgia Browne flet / Gilles Vanssons / Taka Kitazato obój / Daniele Latini / Nicola Boud klarnet / Eyal Streett / Benny Aghassi fagot
 Rafael Vosseler / Christiane Vosseler / Elisa Bognetti róg / Marian Magiera / Paweł Gajewski trąbka / Tomasz Sobaniec kofy

EROICA

Joseph HAYDN
 Symfonia 102
 Largo–Vivace
 Adagio
 Menuetto: Allegro
 Finale: Presto

Ludwig van BEETHOVEN
 III Symfonia *Eroica*
 Allegro con brio
 Marcia funebre: Adagio assai
 Scherzo: Allegro vivace
 Finale: Allegro molto

CAPELLA CRACOVIENSIS / Alessandro Moccia koncertmistrz

Symfonię otwierają dwa potężne akordy, jak Herkulesowe stupy. Rozwijająca się dalej pierwsza część trwa kilkanaście minut, a do olbrzymiego przetworzenia dołącza się koda, która zamiast po prostu zrekapitulować materiał, wprowadza nowy temat i rośnie do rozmiarów kolejnego przetworzenia.

Druga część to monumentalny *Marsz żałobny*, z fugowaną kulminacją. Także w *Scherzo*, trzeciej części, nie ma śladu dworskiej zabawy, natomiast finał wiedzie poprzez tajemnice wyjątkowych wariacji na zdawałoby się najbanalniejszy z możliwych tematów, podany w całej swej nagiej prostocie przez pizzicato smyczków.

Wyjątkowość III Symfonii Beethovena była w 1805 r. – gdy miało miejsce prawykonanie – absolutną rewolucją. Żaden utwór instrumentalny nie niósł dotąd tak potężnych emocji, żaden nie był usytuowany w takim wymiarze. Dzieło jest blisko dwu-

krotnie większe, niż wszystkie dotychczasowe symfonie (mamy okazję porównać je z utworem nieco tylko starszym, jedną z ostatnich symfonii sędziwego już Josepha Haydna) – już samo to wystarczało, by wyznaczyć mu zupełnie nową rolę w przebiegu koncertu. I rzeczywiście – do tego momentu symfonia była jednym z licznych i wcale nie najważniejszym punktem programu, zazwyczaj swego rodzaju przerywnikiem (jedna jej część mogła być grana na początku wieczoru, potem były inne utwory, wykonawcy się zmieniali, gdzieś mogła zabrzmieć jakaś część środkowa, a na końcu finał, żeby efektownie zakończyć koncert) – od czasu *Eroiki* ta pozycja zaczyna się zmieniać. Sam Beethoven miał świadomość nowych wymagań, jakie stawia przed słuchaczami: nie bez powodu pisał, że jego symfonia powinna być wykonywana na początku programu, bo później zmęczona już publiczność będzie mieć kłopoty z wystuchaniem jej w całości. Dodajmy, że koncerty w tamtych czasach trwały często i po 4 godziny, więc sugestie Beethovena dzisiaj może nie obowiązywać, za to oczywistością jest już słuchanie utworów w całości.

Wiele mówi się o tytule i dedykacji: na karcie tytułowej widnieje napis „pamięci wielkiego człowieka”. Czy był to ktoś konkretny? Pisząc III Symfonię kompozytor miał na myśli Napoleona, który wówczas wydawał się postaćem wolności – jednak Beethoven ze złością skreślił adres, gdy Bonaparte koronował się na cesarza Fancuzów. „A więc i on jest tylko człowiekiem, jak wszyscy!” – miał wykrzyknąć rozczarowany kompozytor, który jednakowoż zachował, zdaje się, dwuznaczny stosunek do wodza. Gdy świat obiegła wiadomość o śmierci cesarza w 1821 r., kompozytor stwierdził, że „już napisał muzykę na taką okazję”. Czy mógł mieć na myśli cokolwiek innego, jak nie *Marsz żałobny z Eroiki*?

HARMONIE- MUSIK

09 / 07

Johann Christian BACH
Symfonia na instrumenty dęte B-dur nr 4
Allegro
Largo
Cotillion (Allegro)

Franciszek LESSEL
Sekstet Es-dur nr 2
Andante. Allegro
Adagio
Menuett
Polonois
Rondo

Wolfgang Amadeus MOZART
Czarodziejski flet (fragmenty)
Du feines Täubchen, nur herein!
Soll ich dich, Teurer, nich mehr seh'n?
Bald prangt, den Morgen zu verkünden
Tamino mein! O welch ein Glück!
Es siegte die Stärke

CC WINDS

Ronald Sebesta / Tomasz Dobrzański klarnet / Carles Vallès
Jarostaw Nowak fagot / Renske Wijma / Adam Kozłowski róg



– Jak ci się widzi śliczny koncertik?
– Godny jest pańskich zasług!

W operze Mozarta ostatnia rozmowa Don Giovanniego ze służącym toczy się przy stole. Don Giovanni je kolację, Leporello mu służy, a z balkoniku przygrywa zespół instrumentów dętych. Leporello rozpoznaje „przeboje”: „Bravi! Cosa rara!”, „Evvivano I Litiganti!” A wreszcie (Mozart dowcipkuje): „Questa poi la conosco pur troppo...” – „To, to znam aż zbyt dobrze...” – gdy sceniczna orkiestra gra arię *Non più andrai z Wesela Figara*. Don Giovanni, jak na prawdziwe panisko przystało, koniecznie musi wieczerzać przy muzyce – i do tego właśnie służyła tzw. *Harmoniemusik*. Muzyka na „rozrywkowe” zespoły instrumentów dętych – rogi, klarnety, oboje, fagoty – częściowo powstająca od razu dla nich, częściowo aranżowana w formie suit z popularnych melodii. Np. takich, jak operowe arie.

Tak w skrócie wygląda geneza dzisiejszego koncertu – towarzyszące obiadom, kolacjom lub innym igraszkom „bei concerti”. Na najbardziej klasyczny skład *Harmoniemusik* przeznaczone są już tzw. *Wind Symphonies* (Symfonie na instrumenty dęte) Johanna Christiana Bacha, najmłodszego syna Lipskiego Kantora, który karierę zrobił w Londynie. Opublikowane pośmiertnie w 1782 r. mają duże znaczenie dla rozwoju muzyki na instrumenty dęte; wpływy Johanna Christiana zresztą w ogóle trudno przecenić, jeśli pamiętać się, że spotykał go młodziutki Mozart, na jego muzyce ucząc się tworzyć sonaty i symfonie, a przede wszystkim koncerty fortepianowe (podobnie, jak Bach-ojciec, Johann Sebastian, uczył się na muzyce Vivaldiego). Mozart zresztą zachował we wdzięcznej pamięci swego mentora, z żalem odnotowując w 1782 r.: „Umarł londyński Bach”.

Muzyka Franciszka Lessela, ucznia Haydna, stoi po drugiej – końcowej stronie klasycyzmu. Nie odbiega też od klasycznych wzorców, nasiąkając jedynie przedromantycznym stylem *brillant*, choć nie przedromantyczną emocjonalnością i wizyjnością (dla Lessla, o 10 lat młodszego od Beethovena, muzyka była tylko jednym z zajęć). W sekstetach na instrumenty dęte, których powtarzającą się tonacją Es-dur wyjaśniają ograniczone możliwości ówczesnych rogów i klarnetów, odnajdziemy jednak nie tylko melodyjną świeżość

i wdzięk, ale też różnego rodzaju odniesienia do polskiej muzyki ludowej. Nie szukajmy tu wszakże „szkoły narodowej”, którą romantyzm postawi na piedestale – to raczej ozdobnik, czyli przejaw ciągłości sentymentalizmu. Dość wspomnieć na znaczenie muzyki ludowej w twórczości Haydna, albo też np. w pieśniach wspomnianego Johanna Christiana Bacha.

Fragmenty z *Czarodziejskiego fletu* w opracowaniu na dwa klarnety mogą posłużyć za najczystsze nawiązanie do *Harmoniemusik* – takiej, jaką zilustrował sam Mozart w przywołanym na początku finale *Don Giovanniego*. Istnieje kilka różnych aranżacji popularnych fragmentów z tej opery, która skądinąd przewrotnie może się kojarzyć z klarnetem – i to nie mniej, niż z tytułowym fletem. Dlaczego? Klarnet, podobnie jak tonacja opery, Es-dur, uważany był za symbol masoński, a wiadomo, że Mozart i Schikaneder (jego librecista i „producent”) odwoływali się w operze do masońskich rytów. Dziś większe znaczenie ma jednak pełna prawomocność takich przeróbek – z pewnością sam Mozart nie byłby im przeciwny, zważywszy, że nie tylko wiedział, że podobne powstają, ale niekiedy sam ich dokonywał. Warto więc może, na deser po powrocie do domu, sięgnąć jeszcze po szóste Divertimento ze zbioru ukrytego pod symbolem KV 439B. Trudno po takim utworze odpędzić od siebie myśl, że Mozart być może sam dokonałby podobnej aranżacji muzyki z *Fletu* – gdyby tylko miał powód. I gdyby zdążył.

NATURZYŚCI

13 14 16 17 18 / 07

koncept i reżyseria Cezary Tomaszewski

Felix MENDELSSOHN
Lieder im Freien zu singen
op. 41, 48, 59

CAPELLA CRACOVIENSIS

Jolanta Kowalska / Magdalena Łukawska / Antonina Ruda sopran
Dorota Dwojak-Tłałka / Matylda Staśto-Kotuła / Hanna Swaryczewska alt
Szczepan Kosior / Karol Kusz / Piotr Szewczyk tenor / Michał Dembiński
Jacek Ozimkowski / Sebastian Szumski bas



Na koncerty muzyki chóralnej chodzi się z miłości do muzyki chóralnej albo z ciekawości, jak można w ogóle chodzić na coś takiego. Żeby się „odchamić”, zaprezentować nowy żakiet z Zary, poflirtować, uspokoić stargane nerwy lub wręcz przeciwnie, nerwy stargać.

Do lasu z kolei chodzi się w celach rekreacyjnych, w poszukiwaniu spokoju albo dla zdrowia, żeby podziwiać piękne okoliczności przyrody albo je zaśmiecąc. Chodzi się w poszukiwaniu jagód, grzybów tradycyjnych i halucynogennych lub czarownic, żeby polować albo kłusować. Żeby uprawiać niedozwolone gdzie indziej praktyki seksualne, ukryć zwłoki albo zakopać w pudełku po butach ulubieńców, którzy już odeszli, albo, koniec końców, żeby jak Robinson Crusoe, nauczyć się wszystkiego od początku.

Po niezaprzeczalnym powodzeniu ubiegłorocznych eskapad, Capella Cracoviensis i Cezary Tomaszewski proponują państwu powrót do niezwykle muzyczno-teatralno-rekreacyjnego projektu *Naturzyści* –

połączenia leśnych podchodów z muzyką chóralną i teatrem plenerowym. A wszystko po to, żeby w praktyce zrealizować plan i marzenie genialnego Mendelssohna, twórcy marsza przy dźwiękach którego połowa populacji decyduje się nie opuścić drugiej połowy populacji aż do śmierci.

W październiku 1839 roku Mendelssohn w liście do swojego przyjaciela, poety Karla Klingemanna, napisał: „Muzyka jest naturalna dopiero wtedy, kiedy czwórka przyjaciół idąc do lasu na spacer, może zabrać ją ze sobą i w sobie”. Pamiętajmy, że szansa wypadu za miasto z iPodem w uszach była wtedy jeszcze niedostępna. Dla ilustracji tej pięknej myśli Mendelssohn skomponował 3 opusy *Lieder im Freien zu singen – Pieśni do śpiewania na wolnym powietrzu*. W tym roku ponownie wykonane zostaną one w lesie, przez rewelacyjnych śpiewaków Capelli Cracoviensis.

Nasza akcja wyprowadzenia muzyki, razem z wykonawcami i widzami w naturę, posłuży również bliższemu przyjrzeniu się paradoksom związanym z odwiecznym konfliktem natury i kultury oraz bezpośrednio uwikłanych w ten konflikt mieszkańców miast. A więc, proszę się nie zastanawiać ani niczego nie obawiać. Jeśli nie chcą państwo stracić okazji na

niezwykłe przeżycie i ciekawą zabawę dołączcie do nas! Ważne żeby parę swoich Manolo Blahnik zamienić na kalosze, torebkę Chanel na torbę z suchym prowiantem, Rolex na kompas, a lornetkę teatralną na terenową. Potem wystarczy zamówić bilet, stawić się na umówionym miejscu z mapą i ruszyć z innymi w drogę po szlaku przez las, wypatrując muzyczno-teatralnych niespodzianek.

Przedstawień nie odwołujemy ani w przypadku deszczu (jak moglibyśmy bać się trochę zmoknąć?!), ani trzęsienia ziemi (zorganizowane przez biura podróży obozy przetrwania kosztują normalnie dużo więcej niż nasz). Zainspirowani ideą Mendelssohna, pozwólmy sobie na odrobinę szaleństwa, oderwania od codziennej miejskiej rzeczywistości. Dajmy się pobudzić, pobrudzić, spocić i po prostu odpocząć przy wspaniałej muzyce na świeżym powietrzu.

CHORUS TUBAS

19 / 07

Wilhelm Friedemann BACH

Sonata e na 2 flety

Allegro

Wolfgang Amadeus MOZART

Divertimento C-dur K.187

Johann Joachim QUANTZ

Sonata na 2 flety i bc D; QV 2:15

Antonio SALIERI

Aufzüge

Georg Philipp TELEMANN

Kwartet d; TWV 43:d1 na fagot,

2 flety i bc

Andante, Vivace

Johann Ernst ALTENBURG

Concerto à 7 Trompeten und Pauken

Georg Philipp TELEMANN

Kwartet d; TWV 43:d1 na fagot,

2 flety i bc cz. 2 Largo, Allegro

Jan Dismas ZELENKA

Sechs Fanfaren

Heinrich Ignaz Franz von BIBER

Sonata Sancti Polycarpi

Ferdinand DONNINGER

Aufzüge aus Musikalische

Vorstellung einer Seeschlach

ALTA CAPPELLA

Fruzina Hara / Paweł Durowski / Paweł Hulisz / Paweł Gajewski / Marian Magiera

Stanisław Majerski / Paweł Spychała / Michał Tyrański trąbka / Maja Mirocha

Tomasz Paweł Potaczek flet / Krzysztof Lewandowski dulcian / Tomasz Sobaniec

Krzysztof Niezgoda kotły / Anna Firlus organy



Prawdziwe tournée z instrumentami dętymi przez okres ich największej chwały – peten splendoru wiek XVII i czaru – XVIII. Wędrownka zadziwiająca i właściwie idąca wbrew logice, gdyż pokazująca, że okres 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 oznaczał tę radykalną zmianę, z rzadka któryś z nich wychodzi poza orkiestrę, podczas gdy wcześniej...! Już pierwsza prawdziwa opera, *Orfeusz* Monteverdiego z 1607 r., rozpoczynała się trąbkową *toccatą*, a następne dziesięciolecia przynosiły coraz to nowe uroczyste fanfary (nawet tak wybitnych kompozytorów, jak Zelenka, a potem Salieri) lub spektakularne koncertowe sonaty (jak Bibera *Sonata Sancti Polycarpi*). Prędko nadeszły błyskotliwe arie z koncertującymi partiami dętych (przede wszystkim – słynne operowe arie z trąbką), aby stworzyć wreszcie serenadę i divertimento na zespół dętych – rozrywkowe cykle przeznaczone do grania na wolnym powietrzu (np. Divertimento KV 187 Mozarta), a w końcu znakomite, wielkie koncerty z towarzyszeniem orkiestry (dość wspomnieć klarnetowy, obojowy i fletowy Mozart, 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: początkowo 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 kottami) 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 *Toccatą* otwierającą *Orfeusza* to po prostu muzyka na procesyjny 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.

VIVALDI

Antonio VIVALDI

Sinfonia D-dur RV 111
 Concerto a 4 d-moll RV 128
 Concerto per violino D-dur RV 187
 Concerto per violino e-moll RV 281

Concerto a 4 d-moll RV 118
 Concerto per violino Es-dur RV 254
 Concerto per violino F-dur RV 283

Giuliano Carmignola koncertmistrz (Stradivarius *Baillot* 1732)

CAPELLA CRACOVIENSIS

Jadwiga Czepielowska / Dorota Dębicka / Tomasz Góra / Elżbieta Górka / Beata Nawrocka
 Adam Pastuszka / Martyna Pastuszka / Zofia Wojniakiewicz skrzypce / Jacek Dumanowski
 Mariusz Grochowski altówka / Lucy Scotchmer / Konrad Górka wiolonczela
 Grzegorz Frankowski kontrabas / Andrzej Zawisza klawesyn



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 oszalałającą wirtuozerią. Sztuka Vivaldiego to pochwała samoograniczenia: od śpiewnej wirtuozerii nie odciągają uwagi

harmoniczne komplikacje, rozbudowane melodycznie 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.

BACH KANTATY

Johann Sebastian BACH

Kantaty:

BWV 36c

Schwingt freudich euch empor

BWV 134

Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß

CAPELLA CRACOVIENSIS / Fabio Bonizzoni

Jolanta Kowalska sopran / Helena Poczykowska alt

Piotr Szewczyk tenor / Andrzej Zawisza bas

Violetta Szopa-Tomczyk / Teresa Piech skrzypce / Dymitr Olszewski *viola*

Lucy Scotchmer wiolonczela / Tomasz Paweł Potaczek flet / Aleš Ambrosi

Petra Ambrosi obój / Jan Baciak organy

31 / 07

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 kantacie 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 kontrapunktycznej (czyli „uczzonej”) 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.

THAMOS

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 345Coro: *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

Jolanta Kowalska / Antonina Ruda sopran / Helena Poczykowska / Matylda Staśto-Kotuła alt / Piotr Szewczyk / Krzysztof Kozarek tenor
 Marek Opaska / Andrzej Zawisza bas / Martyna Pastuszka / Jadwiga Czepielowska / Maciej Czepielowski / Dorota Dębicka / Tomasz Góra / Elżbieta Górka
 Marta Mamulska / Beata Nawrocka / Adam Pastuszka / Agnieszka Świątkowska / Zofia Wojniakiewicz skrzypce / Jacek Dumanowski / Mariusz Grochowski
 Teresa Wydrzyńska altówka / Agnieszka Oszańca / Konrad Górka wiolonczela / Grzegorz Frankowski / Andrzej Ptak kontrabas / Dominika Staszkiwicz
 Karolina Zych flet / Gilles Vanssons / Aleš Ambrosi obój / Oscar Arguelles / Robert Sebesta / Guy van Waas / Emily Worthington klarnet / Josep Casadellà
 Carles Vallès fagot / Gijs Laceulle / Pierre-Antoine Tremblay róg / Marian Magiera / Paweł Gajewski trąbka / Adam Bregman / Fabien Moulaert
 Robert Schlegl / Bart Vroomen puzon / Tomasz Sobaniec kotły

„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 wznówić 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 70. XVIII wieku do heroicznego dramatu Geblera *Thamos, król Egiptu* (w treści bardzo konwencjonalnego, mówiącego o romansie, zdradzie stanu i uzurpacji, w starożytnym, egipskim kostiumie), 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 łacińskimi (*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 interludów. 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 dramatycznych 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 przez 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 *La Reine* 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 przecież standardem, a sięgnięcie po temat popularnej pieśni do wariacji również było typowe – nie tylko dla Haydna. Sama przynależność dzieła do cyklu tzw. *Symfonii Paryskich* (pisanych na zamówienie hrabiego d'Ogny), nie musi jeszcze oznaczać założeń stylowych.

BACH SUITY

Jan Sebastian BACH

Suity wiolonczelowe:
Suity d-moll nr 2, BWV 1008

Prelude
Allemande
Courante
Sarabande
Menuet I & II
Gigue

Suita Es-dur nr 4, BWV 1010

Prelude
Allemande
Courante
Sarabande
Bourrée I & II
Gigue

Agnieszka Oszańca wiolonczela

Zestaw sześciu *Suit*, czyli zbiorów tańców, przeznaczony na wiolonczelę solo, to dość wyjątkowa pozycja w literaturze. Najbliższe podobne zaczną powstawać... w XX wieku, pod oczywistym wpływem dzieła Bacha. Czy jednak Bach stworzył gatunek? Znakomity gambista Paolo Pandolfo stwierdził kiedyś: „Wszystko w tej muzyce przemawia za violą: forma tanecznej suity, realizowana na jednym tylko instrumencie polifonia. Jaki byłby los suit, gdyby Bach przeznaczył je na violę – sześć dodatkowych suit wśród setek innych? Prawdopodobnie pozostałyby zapomniane aż do dzisiaj, a przynajmniej do niedawnej ‚barokowej rewolucji’ ruchu muzyki dawnej! Pisząc *Suity* Bach wykazał się doskonałym opanowaniem języka violi da gamba, instrumentu przeszłości (...). Dziedzictwo violi (...) przeniósł na wiolonczelę – ‚nowy instrument’, przed którym otwierała się świetlana przyszłość, a który do tego czasu był po prostu instrumentem towarzyszącym skrzypcom. Napisał – jeśli jego genialną operację można podsumować kilkoma słowami – starą muzykę dla nowego instrumentu.”

Suita na violę rzeczywiście nie była czymś rzadkim. Zwłaszcza w kulturze francuskiej, z której *Suity* Bacha czerpią pełnymi garściami (zwłaszcza 4 pierwsze, z których dwie umieszczone są w dzisiejszym programie). Jednak Bach był wizjonerem – choć prawdopodobny adresat *Suit*, Christian Ferdinand Abel, był zarówno gambistą, jak i wiolonczelistą, Bach wybrał instrument nowy, zapewne wyczuwając jego rosnącą popularność i możliwości. *Suity* powstały w Koethen (1717-23), w okresie służby kompozytora na dworze księcia zu Anhalt-Koethen. Odnajdujemy tu Jana Sebastiana jako wielkiego twórcę muzyki świeckiej – muzyki instrumentalnej. To tutaj powstają utwory na orkiestrę (Bach pełnił funkcję kapelmistrza), cykle przeznaczone na instrumenty klawiszowe, muzyka kameralna i solowa na skrzypce (6 *Sonat i Partit*) – oraz na wiolonczelę.

Jednak mimo powodzenia instrumentu, *Suity* wiolonczelowe i tak spoczęły w zapomnieniu. Jeszcze Schweitzer nie miał nic do powiedzenia na temat ich praktyki wykonawczej – i nic dziwnego, bowiem zaprezentowane zostały dopiero w 1909 r., parę lat po ukończeniu przez niego słynnej monografii twórczości Bacha. Dopiero wówczas wreszcie uśmiechnęło się do nich szczęście: na estrady wprowadził je legendarny Pablo Casals, co oznaczało, że cały świat zwrócił na nie uwagę natychmiast. Niebawem w repertuarze miał je już praktycznie każdy wiolonczelista – i tak jest do dzisiaj.



Józef ELSNER

Grande Sonate B-dur na fortepian, skrzypce i wiolonczelę

Allegro
Larghetto
Rondo. Allegro

Franz DANZI

Duo na flet i wiolonczelę op. 64 nr 2

Larghetto, Allegretto

Ignaz PLEYEL

Trio na flet skrzypce i wiolonczelę op.73

Allegro
Rondo. Polonaise

Wolfgang Amadeusz MOZART

Fantazja d-moll KV 397

Ignaz PLEYEL

Grand Trio na fortepian, flet i wiolonczelę op.29

Allegro
Andante
Rondo

Silva Rerum ARTE

Maja Mirocha flet / Beata Nawrocka skrzypce

Agnieszka Oszańca wiolonczela / Katarzyna Drogosz pianoforte

Przełomy w sztuce często nie nadchodzą w jakimś jednym, określonym momencie. Myśli stale szukają nowych koncepcji, wprawdając akcenty, a następnie podchwytując różne do tej pory sprawdzające się elementy i przyznając im nowe funkcje. Powstają nowe ideologie złożone z dawnych słów – i stan taki trwa, póki nie znajdzie się ktoś dokonujący kompletnego przemeblowania w asortymencie.

Świadkiem takiego krążenia wokół zmian był przełom XVIII i XIX wieku oraz pierwsze dekady nowego stulecia. Moment, w którym czysty klasycyzm, reprezentowany przez idealne już dzieła Mozarta i Haydna – ich formy, symetrię, bezpretensjonalny wdzięk, dowcip, czar i melodyczną energię – nie dawał się dłużej skutecznie powtarzać, a jeszcze nie narodził się romantyzm, ze swą zupełnie nową jakością muzycznych emocji. Różnego rodzaju eksperymenty prowadziły wprawdzie w jego stronę – pieśni Schuberta, wizyjne sceny we *Freischützen* Webera – jednak póki co nie były w stanie wydobyć się z gigantycznego i wciąż rosnącego cienia Beethovena, którego geniusz wszakże okazał się samotnikiem: nikt nie był w stanie iść jego śladem. Nie tylko nikt z kompozytorów – także publiczność nie potrafiła za nim nadążyć. Warto pamiętać, że w Wiedniu, w którym Beethoven pisał IX Symfonię, najbardziej uwielbianym kompozytorem był Rossini. Ten zachwyt nad erupcją melodyjności podzielała jednak i reszta świata, nic więc dziwnego, że przeniknął on i do muzyki poszukującej swego oblicza – o czym mowa była na początku. Klasycyzm bowiem, kontynuując rozwój melodyjnej śpiewności, wdzięku i błyskotliwości – czyli cech w XVIII wieku nazywanych galant, przerodził się w styl *brillant*: epatujący lekkością, zwinnością i kantyleną nawet najmniej śpiewnych instrumentów... czyli przede wszystkim fortepianu, urastającego do rangi króla salonu. To muzyka doby Biedermeiera, czego bynajmniej nie należy rozumieć jako określenie negatywne. Jeszcze Chopin zaczyna od tego stylu (oba Koncerty), w wersji znacznie bardziej klasycznej i stonowanej odnajdziemy go też w trio fortepianowym jego mistrza (zatytułowanym *Grande Sonate*), Józefa Elsnera. Dzieło

należy do pierwszego etapu twórczości kompozytora, sprzed związania się z Polską i jej muzyką; w późniejszych latach rola Elsnera dla narodzin polskiego romantyzmu, z jego narodowym obliczem, będzie nie do przecenienia.

Styl *brillant* miał jeszcze charakter w pełni międzynarodowy, nie dziwi więc skala sukcesu w wypadku kompozytorów modnych – takich jak Ignaz Pleyel. Urodzony w Ruppersthal niemal rówieśnik Mozarta, zanim założył paryską wytwórnię fortepianów i wydawnictwo (Chopin będzie związany z firmą w następnym pokoleniu), był kompozytorem, który jak mało kto wyczuł potrzeby rynku. Liczba jego dzieł, przerabianych i dostosowywanych do różnych składów wykonawczych, wydaje się nieogarniona, podobnie jak liczba kopii zalegających archiwa. Ten sam sposób myślenia reprezentuje *Duo* Daniego – wdzięczny utworek na flet i wiolonczelę, czyli na kuriozalny w zasadzie zestaw instrumentów, ale poświadczający funkcję tej muzyki: zapewnianie rozrywki towarzystwu. Nawet, jeśli towarzystwo to miałyby tworzyć para osób, władających akurat pozornie nie pasującymi do siebie instrumentami.

W programie, eksponującym przy okazji magicznie zróżnicowane brzmienie historycznych fortepianów, nie ma wprawdzie utworów prawdziwie romantycznych, znalazł się jednak prawdziwie klasyczny. *Fantazja* Mozarta – wyjątkowo przejmująca, jak na jego muzykę czysto pianistyczną – będzie tu punktem odniesienia: w dziele reprezentującym apogeum świadomości twórcy (technik, stylu, jakości), nie ma mowy o *poszukiwaniu* środków – jest wyłącznie *znajdowanie*. Nadrzędnym celem natomiast nie jest przyjemność płynąca z zaskoczeń, melodii i dźwiękowych łaskotek, lecz moc wyrazu. W latach 1830., po *Etiudach* Chopina, znowu stanie się to oczywiste.

OPERA DA CHIESA

Wolfgang Amadeus MOZART
Missa brevis G-dur

Joseph HAYDN
Salve Regina

Wolfgang Amadeus MOZART
Ave verum

CAPELLA CRACOVIENSIS

Jolanta Kowalska sopran / Helena Poczykowska alt
Szczepan Kosior tenor / Sebastian Szumski bas
Jadwiga Czepielowska / Beata Nawrocka skrzypce
Mariusz Grochowski altówka / Agnieszka Oszańca wiolonczela
Andrzej Zawisza organy

14 / 08

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 wyswobodzając blisko związanej ze śpiewem partii orkiestry, mimo to jednak już tutaj rozpoznać można kierunki, w jakich będzie szedł rozwój kompozytora. Po żywiołowej *Gloria* następuje nieco bardziej rozbudowane *Credo*, w którym tekst *Et incarnatus est* podany jest ze słodyczą, jakiej ostateczna postać urzekać będzie w wielkiej mszy c-moll. Również pełen łagodności miarowy ruch *Benedictus* przywołuje skojarzenie

AVE VERUM CORPUS KV618

*Ave verum Corpus natum de Maria Virgine;
Vere passum, immolatum
in cruce pro homine ;
Cujus latus perforatum
unda fluxit et sanguine;
Esto nobis praegustatum
in mortis examine.*

*Bądź pozdrowione prawdziwe ciało,
narodzone z Maryi Dziewicy,
Prawdziwie umęczone, ofiarowane na
krzyżu za człowieka,
Którego bok przebitą wodą
spłynął i krwią,
Bądź nam przedsmakiem w śmierci próbie.*

z tym późniejszym arcydziełem, punktem kulminacyjnym jest jednak *Agnus Dei* – tekst podawany przez chór na tle *ostinato* smyczków, załamujący się następnie w cichej prośbie *miserere nobis*, kieruje już ku metafizyce będącej szczytem Mozartowskiej muzyki sakralnej.

Czystym arcydziełem tego ostatniego kierunku jest bardzo późny motet *Ave, verum corpus* – krótki, pełen skupienia utwór powstały na święto Bożego Ciała 1791 r., bodaj ulubiony ze wszystkich pojedynczych drobnych kościelnych utworów Mozarta (przez niektórych uważany nawet za szczyt osiągnięć kompozytora).

Znakomite, rozbudowane lecz i świetnie rozplanowane dramatycznie *Salve Regina* Haydna na tym tle imponuje dojrzałością wyrazową i techniczną. To dzieło z lat 70., co jednak dla Haydna oznaczało czwartą i piątą dekadę życia – oraz trwający już okres międzynarodowej sławy i powodzenia. To jednak także styl wiedeński – choć u starszego kompozytora odnajdziemy go w innym punkcie, niż u dziecięcego Mozarta. Uwagę zwraca też miejscami niemal koncertująca partia organów, która formuje także wstęp, wprowadzając w operowy, lecz zarazem modlitewny klimat kompozycji.

Luigi CHERUBINI

Kwintet smyczkowy e-moll

Grave assai. Allegro comodo

Andante

Scherzo. Allegro ma non troppo

Finale. Allegro

Joseph HAYDN

Trio smyczkowe B-dur

Allegro

Allegro di molto

Ferdinand RIES

Kwintet smyczkowy Es-dur *Souvenir d'Italie*

Allegro

Adagio mesto. Allegro scherzando. Adagio. Allegro scherzando

Andante, tempo di marcia.

Finale

CAPELLA CRACOVIENSIS

Zofia Wojniakiewicz / Dorota Dębicka skrzypce / Mariusz Grochowski altówka

Agnieszka Oszańca / Eimear Reidy wiolonczela

Wokół Beethovena – bez Beethovena. Program, może bezwiednie, otoczył ostatniego z wiedeńskich klasyków. Kameralistyka trójki bliskich mu twórców pozwala jednak prześledzić stylowe przemiany, pomiędzy którymi znajduje się miejsce na największego muzycznego rewolucjonistę początku XIX stulecia.

Po pierwsze więc – Haydn. Beethoven uczył się u Haydna po przyjeździe do Wiednia; Haydn okazał się przy tym znakomitym mistrzem i cała wczesna twórczość Beethovena, aż po obie pierwsze symfonie, nosi jego głębokie wpływy. Drobne Trio wprawdzie zaledwie pozwala napomknąć o zdyscyplinowanej formie wypełnianej atrakcyjną, pełną pomysłów treścią, a kieruje nas przede wszystkim ku zabawie. Tylko dwie szybkie i krótkie części wskazują, że nie mamy do czynienia z klasycznym Trio (byłby to cykl czteroczęściowy), a po prostu z rodzajem smyczkowego divertimenta, które swoją nazwę zawdzięcza wyłącznie składowi – nie jakiegokolwiek idei formalnej. Jednak już tu można zauważyć nie tylko wdzięk, z jakim kompozytor kształtuje napięcia, nie tylko dominującą melodyczną rolę skrzypiec, ale też tematyczne związanie obu części, pozwalające na wprowadzanie miłych uchu odmian i przekształceń (co było bardzo cenione, tak wówczas, jak i dzisiaj). Tak ukształtowany utwór to prawdziwa „zabawa” – czyli właśnie „divertimento”.

Po drugie – Luigi Cherubini. Światowa sława, kompozytor podziwiany także przez Haydna i Beethovena, ostatecznie osiadł w Paryżu, gdzie aż do 1842 r. piastował stanowisko dyrektora Konserwatorium. Muzyka Cherubiniego, choć dziś zdecydowanie zepchnięta w cień (z rzadka wykonywane są jedynie dwie opery, *Lodoiska* i przede wszystkim *Medea*, oraz requiem c-moll), zasługuje jednak na największą uwagę. To zawsze świeże dzieła, z żywymi melodiami i zaskakującymi pomysłami, oryginalnie rozplanowujące narrację – także w wypadku smyczkowej kameralistyki, której styl stoi pomiędzy tworzącą ją tradycją wiedeńską (czyli właśnie Haydnem), a koncertującymi obyczajami francuskimi, kładąc nacisk na popisową partię pierwszych skrzypiec, ale z wypełnieniem pozostałych głosów gęstą i zmienną harmonią. Ta intensywność i emocjonalność brzmienia, zakłętą jeszcze w regularne formy,

uznawana bywa za zjawisko preromantyczne, co nie powinno dziwić, jako że żywot Cherubiniego przypada dokładnie na czas przejścia od klasycyzmu do romantyzmu. Wypełnia go przy tym w całości – zaledwie cztery lata młodszy od Mozarta, działał do śmierci w 1842 r. – czyli do pełni romantyzmu, momentu, w którym Chopin, Schumann a tym bardziej Berlioz i Meyerbeer zdążyli już napisać większość swoich nowatorskich dzieł. W tym właśnie okresie powstał też Kwintet smyczkowy e-moll (wraz z resztą instrumentalnej muzyki kameralnej Cherubiniego) – w 1837 r. W utworze tym brzmienie jest tym bardziej głębsze, że standardowa obsada kwartetu smyczkowego uzupełniona została drugą wiolonczelą, wykorzystywaną zresztą niemal równie intensywnie, jak pierwsza. Głos wiolonczeli jest też nie uzupełnieniem, ale dialogującym partnerem dla przewodzących skrzypiec.

Wreszcie Ferdinand Ries, kompozytor, ale w swoim czasie przede wszystkim sławny pianista, działający w kolejnych ośrodkach, od Wiednia do Londynu, gdzie cieszył się największym powodzeniem. Jako pianista właśnie był uczniem Beethovena (kompozycji uczył się jednak u Albrechtsbergera), który później – niezbyt życzliwie – miał ponoć zastrzeżenia, że Ries zbyt go naśladuje... Ries podziwiany był nie tylko za doskonałość i siłę, lecz przede wszystkim za „często zaskakujące” interpretacje i „romantyczną dzikość” swej gry (jak pisano w zachowawczej Anglii).

Kwintet „Wspomnienie z Włoch” pochodzi z 1833 r., należy więc do okresu, w którym muzyk zarzucił już karierę pianistyczną, wracając do kompozycji. Wrócił także do Niemiec, gdzie zajmował się organizowaniem festiwalu i dyrygenturą, zanim stanął na czele orkiestry i Singakademii w Akwizgranie (1834), gdzie pozostał już do końca życia.

HARMONIA SACRA

19 / 08

BAROK WOKÓŁ KRAKOWA
muzyka z rękopisu BJ 5272

Stanisław Sylwester SZARZYŃSKI
Ad hymnos ad cantus

ANONIM

Reddite vota vestra Domino

K. CHARŚNICKI

Aeterna Christi munera

Jacek RÓŻYCKI

Exsultemus omnes

Fidelis servus et prudens

Iste sanctus

Giovanni Felice SANCES

Magnificemus in cantico

Grzegorz Gerwazy GORCZYCKI

Illuxit sol

ANONIM (Giovanni Battista LUPARINI?)

Tubae ferales

Stanisław PODOLSKI

Levita Laurentius

HARMONIA SACRA

Anna Krawczyk / Liliana Pocięcha sopran / Helena Poczykowska alt
Maciej Gocman tenor / Andrzej Zawisza bas

Teresa Piech / Agnieszka Świątkowska / Monika Boroni skrzypce

Mateusz Kowalski *viola da gamba* / Marcin Szelest organy

W początku XVII stulecia złoty wiek Krakowa i Małopolski wciąż jeszcze trwał. Proces przenoszenia stolicy w większym stopniu zmienił Warszawę, niż Kraków, w którym nie tylko pozostawał Wawel z królewską Katedrą oraz liczne rezydencje, ale też szereg urzędów, migrujących stopniowo. Tutaj też wciąż rozwijały się wielkie – jeżeli nie największe – królewskie fundacje: od jezuickiego kościoła św. św. Piotra i Pawła, po Wazowską przebudowę apartamentów wawelskich. Na miejscu pozostały też siedziby małopolskich magnatów oraz klasztorów, wciąż stanowiąc centra kultury – i wciąż odnosząc się do osiągnięć dworu królewskiego. Te zaś w czasach Wazów na każdym polu utrzymują się w europejskiej awangardzie, absorbując wzorce płynące z Włoch. „Styl Wazów” widoczny jest nie tylko w wykończeniu krakowskich inwestycji, ale i poza miastem, np. w Nowym Wiśniczu Lubomirskich. W różnych ośrodkach działały też kapele, tak dworskie (znów przypomnieć trzeba Wiśnicz), jak i przede wszystkim kościelne i klasztorne. Muzyka była sprowadzana z innych ośrodków, ale też powstawała na miejscu.

Wyraźny upadek rozpoczął się w drugiej połowie stulecia. Wiąże się z nim zanik źródeł, pewne światło na działalność muzyczną religijnych ośrodków rzuca jednak zbiór manuskryptów znany z Biblioteki Jagiellońskiej, gdzie oznaczony jest wspólną sygnaturą 5272. Nie sposób stwierdzić, jak znaczna część funkcjonującego w Małopolsce repertuaru została tu zgromadzona (zbiór zawiera 55 utworów), problemem pozostaje też atrybucja dzieł, jako że większość przekazów jest anonimowa. Tajemnicze

pozostają również postaci znanych z nazwiska autorów – nawet tak rozpoznawalnych, jak Stanisław Sylwester Szarzyński (o którym wiadomo tylko, że należał do zakonu benedyktynów lub cystersów; z krakowskiego źródła znany jest jego kościelny koncert „rondowy” *Ad hymnos, ad cantos* – z „refrenem” przeplatany skonstruowanymi odcinkami monodycznymi, wielogłosowymi i instrumentalnymi – większość jego pozostałych utworów zachowała się w Kolegiacie w Łowiczu) czy Jacek Różycki, kapelmistrz królewski (obaj już z drugiej połowy XVII wieku; kopia koncertu kościelnego *Fidelis servus et prudens* zachowała się u cystersów w Mogile). Tym bardziej zagadkową postacią pozostaje K. Charśnicki, o którym wiadomo jedynie, że był norbertaninem z klasztoru w Krzyżanowicach.

Repertuar zbioru to muzyka religijna, której większość stanowią różnego typu koncerty kościelne, na jeden lub kilka głosów. Obok bardziej znanych utworów, jak *Illuxit sol* Górczyckiego, szczególną uwagę zwrócić warto na anonimowy (być może bliżej nieznanego, efemerycznie notowanego w Krakowie w 1701-02 r. Giovanniego Battisty Lupariniego) *Tubae ferales*. To również koncert kościelny, ale powstały w wyniku przeróbki udramatyzowanego *dialogo* – wstępnej formy oratorium, które nie przyjęło się w Rzeczypospolitej. Taka redukcja wpisuje się w klimat epoki: eksperymenty i otwartość, które w pierwszej połowie XVII wieku pozwalały rozwijać się nowoczesnej twórczości artystycznej a nawet myśli teoretycznej (uprawiają ją kapelmistrz królewski Marco Scacchi), skończyły się wraz z wojnami kozackimi i szwedzkimi oraz wynikłą z nich zmianą społecznych postaw.

RECITAL

Peter HASSE

Praeludium pedaliter

Hieronymus PRAETORIUS

Wenn mein Stündlein vorhanden ist

Johann STEFFENS

Fantasia

Heinrich SCHEIDEMANN

Toccata auf 2 Clavier (WV 43)

Paul SIEFERT

Fantasia primi toni

Jacob PRAETORIUS

Von allen Menschen abgewandt

Samuel SCHEIDT

Alamande: *Also gehts, also stehts*

David ÄBEL

Praeludium pedaliter

Michael PRAETORIUS

Hymnus in festo nativitatis Christi:

Summo parenti gloria

Marcin Szelest organy

Organowa muzyka północnoniemiecka pierwszej połowy XVII wieku leży u podstaw całej wielkiej tradycji, u szczytu której stoi oczywiście Johann Sebastian Bach. Jednocześnie stanowi łącznik między Północą, a wcześniejszymi klawiszowymi doświadczeniami Włochów – Luzzaschiego, Frescobaldiego – których dzieła oznaczają pierwsze oderwanie się muzyki na instrumenty klawiszowe od muzyki wokalne. Z Włoch pochodzą też jej formy, które rozwijane będą na Północy – toccata, fantazja, ricercar, fuga – kraje protestanckie dodały jednak do nich, czyniąc je podstawowym gatunkiem, organowe opracowanie chorału luterańskiego.

Rzeczywistym „ojcem założycielem” dla północnoniemieckiej muzyki organowej ochrzcić można Holendra Jana Sweelincka (1562–1621), który wykształcił szereg kompozytorów, pracujących następnie w miastach Rzeszy. Ich właśnie dzieła wypełniają recital, prowadzący poprzez różnorodne formy uprawiane w początkowym etapie rozwoju szkoły. Obok późniejszych utworów uczniów Sweelincka – Scheidta, Scheidemanna, Sieferta (gdańszczanina wystanego na naukę przez swe rodzinne miasto, a później czasowo związanego z kapelą królewską w Warszawie), Jacoba Praetoriusa II, a zapewne i Hassego – zabrzmią też utwory wcześniejszego pokolenia, pozostającego bardziej bezpośrednio pod wpływem muzyki włoskiej, albo też w prostszy sposób sięgającego do tradycji protestanckiej.

Koncert zwraca także uwagę na najcenniejsze historyczne krakowskie organy: instrument w kościele św. Krzyża, zrekonstruowany wg stanu z 1704 r. Organy umieszczone są w barokowej szafie, której przywrócono pierwotny wygląd, zdejmując przysłaniające późniejsze dodatki. Posiadają oryginalny jedenastochórowy cymbał oraz siedem innych głosów (piszczałki prospektowe) – reszta została odtworzona na podstawie badań, z użyciem pierwotnie wykorzystanych stopów (prace w latach 2001-03, Richard Jacoby, Ekkehart Gross). Zrekonstruowano także mechaniczną trakturę gry i rejestrowania, zgodnie ze współczesnymi potrzebami liturgicznymi rozbudowując jedynie pedał. Organy otrzymały strój wg Tabulatury Jana z Lublina, a1=465 Hz, co odpowiada wysokości *Chortonu*, popularnego w Niemczech do końca XVIII wieku.

HARMONIA SACRA

21 / 08

PLECTRUM MUSICUM

Adam JARZĘBSKI

Bentrovata

Berlinesa

Tarquinio MERULA

Sonata prima

Marcin MIELCZEWSKI

Aria à 3

Tarquinio MERULA

Sonata seconda

Franciszek LILIUS

Aria à 3

Nathanael SCHNITTELBACH

Sonata à violino solo

Kaspar FÖRSTER mł.

Sonata à 3 in F *La Sidon*

Heinrich DÖBEL

Sonata 4

Philipp Friedrich BUCHNER

Sonata V à 2

Aldebrando SUBISSATI

Capriccio

Marcin MIELCZEWSKI

Canzon III à 3

HARMONIA SACRA

Teresa Piech / Agnieszka Świątkowska / Monika Boroni skrzypce

Mateusz Kowalski *viola da gamba* / Marcin Szelest organy

W muzyce powstającej i uprawianej w Rzeczypospolitej pierwsza połowa XVII stulecia różni się zasadniczo od drugiej. Nie chodzi jednak o zmianę stylową, nie możemy też nic powiedzieć o różnicach ilościowych (źródła zostały zbyt przetrzebione, choć ich częste milczenie też może być znaczące) – problem tkwi w gatunkach i jakości. Druga połowa stulecia, poza wyjątkami, pozostawiła głównie muzykę religijną, o z reguły zachowawczej (by nie rzec – redukcyjnej) stylistyce. Pierwsza połowa natomiast to okres bezpośrednich przerzutów stylowych najnowszych osiągnięć włoskich (dzięki zatrudnianiu możliwie wybitnych kompozytorów na ważnych stanowiskach w prywatnych kapelach), okres rozwoju nowych technik kompozytorskich i gatunków, sięgających aż opery. W ramach tej swego rodzaju muzycznej eksplozji powstawała nie tylko muzyka wokalna, ale też liczne modne utwory instrumentalne. Mimo ogromnych, właściwie niemożliwych do oszacowania strat w zbiorach (przypadły np. kompletnie wszystkie *drammi per musica*, wystawiane na dworze Władysława IV), muzyka instrumentalna okazała się istnieć w na tyle dużej ilości, że część z niej zachowała się do naszych czasów.

Dobrym wstępem do niej jest postać Adama Jarzębskiego. Uznany dziś, świetny kompozytor, tworzył instrumentalne *canzony* wg znanych modeli włoskich, po czym szczęśliwie opublikował je (w Wenecji, która była centrum muzycznego drukarstwa), dzięki czemu przetrwały. Jarzębski był jednak człowiekiem wyjątkowo przedsiębiorczym – zajmował się także budownictwem, być może prowadząc inwestycje Władysława IV (Zamek Ujazdowski?; król także u niego miał spore długi), oraz... istnym wierszoklectwem. Ale ale – skądinąd bezcennym, bo wypełnione częstochowskimi rymami i banalnymi uwagami *Opisanie Warszawy* (również przezeń opublikowane), jest jedynym źródłem mówiącym nam o wyglądzie nowej stolicy w jej pierwszym okresie rozkwitu.

Tarquinio Merula i Marcin Mielczewski reprezentują z kolei największe muzyczne sławy – obaj na skalę europejską, choć dziś pierwszy znany jest znacznie lepiej. Obaj też związani byli z kapelą królewską, ostatecznie znajdując przystanie gdzie indziej – Mielczewski wprawdzie nieodległe, w kapeli królewskiego brata, biskupa wrocławskiego. Kilka przeznaczonych do wykonania podczas mszy *canzon* to wszystko jednak, co pozostało z instrumentalnej twórczości Mielczewskiego...

Program koncertu poświadcza też, jak istotnym ośrodkiem muzycznym był Gdańsk: stamtąd wywodził się Schnittelbach, a zwłaszcza znakomity Förster; także znaczną część muzyki kompozytorów polskich znamy dzięki zachowanym w Gdańsku odpisom (co prawda w wersji przekształconej dla potrzeb Kościoła protestanckiego). Pełną wymianę ze światem uzupełnia Buchner – Niemiec z Würzburga, kapelmistrz Stanisława Lubomirskiego w Wiśniczu, dedykujący wojewodzie krakowskiemu cykle swoich Koncertów kościelnych.

MOZART

Wolfgang Amadeus MOZART

Serenada G-dur, KV 525 *Eine kleine Nachtmusik*

Allegro

Romance: Andante

Menuetto

Rondo: Allegro

Symfonia 27 G-dur

Allegro

Andantino grazioso

Presto

CAPELLA CRACOVIENSIS / Alberto Stevanin koncertmistrz

02 / 09



W krainie uśmiechu – a właściwie wesołej zabawy. Najpopularniejsze, a przede wszystkim najbardziej radosne utwory Mozarta: sławna *Eine kleine Nachtmusik*, czyli serenada *Muzyczka nocna*, i porywająca Symfonia w optymistycznej tonacji G-dur, stojąca na swego rodzaju granicy w symfonicznej twórczości Mozarta. Uwodzące melodie serenady i bogate brzmienia Symfonii – a do tego urozmaicenie w postaci wokalne arii: koncert jak w XVIII wieku, który co jak co, ale bawić się potrafił z pewnością.

Przebojem jest tu oczywiście serenada *Eine kleine Nachtmusik* – co ciekawe, wbrew swojemu charakterowi i sławie (przecież to dzięki niej nazwisko Mozarta dotarło do najgłębiej schowanych przed muzyką uszu!), utwór wyjątkowo tajemniczy! Nie jest znany żaden powód, żadne zamówienie, żadna okazja, dla której Mozart miał ją skomponować, napisał ją natomiast w momencie, wydawałoby się, najmniej sprzyjającym – podczas komponowania dramatycznego II aktu opery *Don Giovanni*. Lata całe nie sięgał do tego gatunku, wspomnienie nocnego muzykowania w Salzburgu musiało się zatrzeć w pamięci... podczas gdy w przygotowywanej właśnie operze bohater miota się, prowokując moce piekielne, które niebawem go porwą. A może *Eine kleine...* stała się właśnie odskocznią, odpoczynkiem od nasyczonego emocjami *Don Giovanni*?

Eine kleine Nachtmusik i Symfonia G-dur KV 199 – dwie różne odstony najczystszej rozrywkowej muzyki w wydaniu Mozarta. Radość pomnożona przez energię – wzór na pęd, z którym najlepiej w początku września rozpocząć nowy rok działalności.

THEATRUM MUSICUM

organizator:

CAPELLA CRACoviENSIS

miejska instytucja kultury

PL 31-103 Kraków, ul. Zwierzyniecka 1

info@capellacracoviensis.pl

+48 602 620 698 +48 12 421 45 66

www.capellacracoviensis.pl

Jan Tomasz Adamus dyrektor naczelny i artystyczny

Ewelina Mikluszka produkcja, z-ca dyrektora +48 721 620 172

Matylda Myczka koordynacja, produkcja +48 721 620 171

Teresa Bałta biuro, organizacja widowni +48 602 620 698

Agnieszka Kopieniak reklama, marketing +48 721 620 173

Paweł Szczepanik komunikacja +48 601 565 196

projekt graficzny: Karolina Grzywnowicz

skład: Karolina Grzywnowicz, Przemysław Pencak

teksty: Jan Tomasz Adamus, Jakub Puchalski

redakcja: Agnieszka Kopieniak, Paweł Szczepanik

zdjęcia: Anna Carmignola / Deutsche Grammophon, Bogdan Frymorgen,

Tibor-Florestan Pluto, Michał Ramus, Artur Sobczyk

Capella Cracoviensis zastrzega możliwość zmian w programie.

Salvo errore et omissione.

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Organizator:



Capella
Cracoviensis

Partnerzy:



empik.com

Patroni medialni:



UM KRAKÓW 2013 M
ATRUM MUSICUM

2013
