



Narodowe Forum Muzyki

Przestrzeń dla piękna

14

października 2017

sobota

18:00

NFM, Sala Czerwona

Ein feste Burg ist unser Gott

Hans-Christoph Rademann – dyrygent

Isabel Jantschek – sopran

Annekathrin Laabs – alt

Tobias Mäthger – tenor

Martin Schicketanz – bas

Dresdner Kammerchor

Wrocławska Orkiestra Barokowa

Jarosław Thiel – kierownictwo artystyczne

Program:

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Gott der Herr ist Sonn und Schild –

kantata BWV 79

I Gott, der Herr, ist Sonn und Schild

II Gott ist unser Sonn und Schild

III Nun danket Alle Gott

IV Gottlob! Wir wissen den rechten

Weg zur Seligkeit

V Gott, ach Gott, verlaß die Deinen

nimmermehr

VI Erhalt uns in der Wahrheit

Ein feste Burg ist unser Gott – kantata

BWV 80

I Ein feste Burg ist unser Gott

II Alles, was von Gott geboren

III Erwäge doch

IV Komm in mein Herzenhaus

V Und wenn die Welt voll Teufel wär

VI So stehe dann

VII Wie selig sind doch die, die Gott

im Munde tragen

VIII Das Wort sie sollen lassen stahn

Johann Sebastian Bach *Missa brevis*

F-dur BWV 233

I Kyrie

II Gloria

III Domine Deus

IV Qui tollis

V Quoniam

VI Cum Sancto Spiritu

[120']

J.S. Bach

Koncert w ramach obchodów 500-lecia reformacji.



OMÓWIENIE

Krzysztof Komarnicki

Święto Reformacji jest obchodzone 31 października na pamiątkę ogłoszenia przez Marcina Lutra 95 Tez (przeciwko handlowaniu odpustami), co teolog uczynił w 1517 r. w liście do Albrechta Hohenzollerna, elektora i arcybiskupa Moguncji. Czy tego samego dnia Luter wywiesił je na drzwiach wittenberskiego kościoła, zgodnie z akademickim obyczajem panującym w tym mieście, czy też uczynił to później – nie wiadomo. Najbliższy współpracownik reformatora, Filip Melancton, trzydzieści niemal lat po tych wydarzeniach stwierdził, że było to 31 października (i stąd powstała żywa do dziś tradycja), chociaż sam świadkiem tego nie był, bo go wówczas w mieście nie było. Istotne jest to, że Tezy w ciągu roku obiegły Europę i stały się zarzewiem protestantyzmu.

Po raz pierwszy datę upamiętniono w stulecie wystosowania przez Lutra listu do Albrechta Hohenzollerna. W drugiej połowie XVII w. zaczęto obchodzić tę rocznicę bardziej regularnie, ale dopiero po 1717 r. i 200. rocznicy Święto Reformacji weszło na stałe do kalendarza luteranckiego. Johann Sebastian Bach jako kantor w Lipsku miał więc dobry powód, by przygotować na tę okoliczność specjalne dzieło – uczynił to co najmniej dwukrotnie, w kantatach 79 i 80. Niegdyś w poczet kantat rocznicowych zaliczano także kantatę 129, ale dziś się tego nie podtrzymuje. Natomiast niekompletnie zachowana kantata 192 mogła zostać wykonana podczas tego święta, ale równie dobrze, jak chcą niektórzy badacze, mogła być kantatą okolicznościową, weselną.

Gott der Herr ist Sonn und Schild BWV 79 z 1725 r. jest pełnym splendoru utworem zinstramentowanym na dwa oboje, dwa rogi, kottły i smyczki z basso continuo; kilka lat później (między 1728 a 1731 r.) Bach dodał do niego też parę fletów dublujących lub zastępujących oboje. Do tego czterogłosowy chór i soliści. Tekst nieustalonego autorstwa wiąże w całość cytaty z Psalmu 84 (pierwsza część kantaty), a także hymnów Martina Rinckarta *Nun danket alle Gott* (pierwsza zwrotka wykorzystana w części trzeciej) i Ludwiga Helmbolda *Nun laßt uns Gott, dem Herren* (ósma zwrotka w części szóstej).

Kantatę otwiera wspaniała symfonia, stosowna do powagi święta, w której wyróżnia się partia rogów. Instrumentalny wstęp przechodzi płynnie w część chóralną skomponowaną w formie czterogłosowej fugi o temacie opartym na powtórzonem siedmiokróć dźwięku – tylko Johann Sebastian Bach mógł

stworzyć arcydzieło na taki temat. Aria altowa jest lirycznym komentarzem do Psalmu 84 – po zawiązaniu wspólnoty w wierze każdy członek kongregacji z osobna ma chwilę na osobistą refleksję. Całość jest przepojona jednym uczuciem: całkowitego zaufania Bogu. Wyraziste obrazy tekstu (strzały wrogów wiary, kłusujące psy grzechu) nie są w żaden sposób oddane, czy choćby podkreślone w muzyce. Ani chromatyka, ani jakis wyrazistszy zwrot harmoniczny nie zostały przez Bacha, przecież mistrza nad mistrze tego typu komentowania libretta, użyte. Znac tu pragnienie kompozytora, by utrzymać w arii jedność afektu i podkreślić powracające słowa o Bogu będącym słońcem i tarczą chrześcijanina: właśnie boskiej interwencji zawdzięczać trzeba, iż owe strzały i złe psy są zagrożeniem odległym i niemal niedostrzegalnym. Wyobraźmy sobie, że Bach stworzyłby z owych dwóch linii tekstu burzliwą część środkową arii *da capo* – lirycznie opracowane słowa o boskiej tarczy miałyby zupełnie inną wymowę. Rozwiązanie przyjęte przez lipskiego kantora najpełniej oddaje nie tyle słowa tekstu, ile jego treść. Trzecia część, chóralne opracowanie hymnu Rinckarta, przywołuje melodię rogów z części pierwszej. W ten sposób Bach buduje nadrzędną strukturę muzyczną, wyraźnie wyodrębniającą się, domkniętą cykliczną formę o trzech częściach – nie jest wykluczone, że właśnie po trzeciej części następowato kazanie.

Trzy kolejne części, recytatyw, duet i chorał, są szczerą modlitwą do Najwyższego z prośbą o nieustające wsparcie. Nie rywalizują one ani z pierwszą częścią kantaty, ani z ewentualnym kazaniem – stanowią godne domknięcie świątecznego nabożeństwa, pozwalające na głęboke, osobiste i trwałe przeżycie wiary.

Sam kompozytor musiał uważać kantatę 79 za dzieło niezwykle udane, ponieważ użył jej fragmentów do skonstruowania cyklu *Mszy Luteranckich*: wykorzystał część pierwszą i piątą. Weszły one w skład *Mszy G-dur*, natomiast aria altowa jest częścią *Mszy A-dur*.

Trudno wyobrazić sobie utwór, który mógłby przewyższyć sinfonię z kantaty 79, ale Bachowi udało się ta sztuka w pierwszym ogniwie *Ein feste Burg ist unser Gott*, niebywale złożonym kontrapunkcyjnym chórze z instrumentami (oboje i smyczki z continuo; partie trąbek i kottów dodał później Wilhelm Friedemann), mającym formę fantazji chorałowej opartej na melodii hymnu Lutra. Część ta jednak nie powstała od razu, a sama kantata została skomponowana jeszcze w Weimarze w 1715 r. na Głuchą Niedzielę Wielkiego Postu. Przeniesienie utworu w zupełnie

inny wymiar liturgiczny było możliwe ze względu na wykorzystanie w pierwotnym utworze fragmentu chorału *Ein feste Burg* oraz na elastyczny tekst Salomona Francka. Około 1730 r. Bach dokonał odpowiednich zmian i kantata zyskała nowe przeznaczenie na Święto Reformacji; rozpoczynała się wówczas prostą harmonizacją tytułowego chorału, taką, jaka zwykle kończy Bachowskie kantaty. *Ein feste Burg*, utwór określany mianem „Marsylianki reformacji”, musiał się Bachowi wydać dostatecznie nośnym otwarciem sam w sobie. Jednak w kolejnych latach kompozytor zmienił zdanie i wzmocnił przekaz w dwójnasób, i to w sposób zaiste niezwykły, rozszerzając pierwotną, typową dla siebie koncepcję sześcioczęściową do ośmiu części. Pierwszym dodatkiem jest owa wielka fantazja kontrapunkcyjna, drugim zaś robiąca jeszcze większe wrażenie dzięki unisonowemu (sic!) potraktowaniu chóru część centralna, mówiąca o niewzruszonym trwaniu w wierze. Faktura tej części mogła stać się dla Mozarta źródłem inspiracji dla unisonowego duetu Zbrojnych z finału II aktu *Czarodziejskiego fletu* – duet ten ma zresztą podobną wymowę i jest oparty melodycznie na (innym wprowadzie) chorale Lutra (*Ach Gott, vom Himmel sieh darein*).

Kończąc kantatę typowym prostym opracowaniem ostatniej zwrotki *Ein feste Burg*, Bach zbudował niezwykle mocną konstrukcję całości cyklu opartą na filarowych chórach w części pierwszej, piątej (środkowej) i ósmej (ostatniej). W ten sposób w strukturze makroformalnej oddaje potęgę „warownego grodu”. Jego mieszkańcy mogą czuć się bezpieczni, o ile tylko zachowają czujność i będą gotowi stawić czoła złu – mówią o tym wewnętrzne ustępy solowe. Uwagę swoim wyrafinowaniem przykuwa szczególnie druga część kantaty: jest to aria basowa do tekstu Francka, której *cantus firmus* stanowi druga strofa chorału śpiewana przez sopran.

Koncepcja *Ein feste Burg* dojrzewała przez co najmniej kilkanaście lat, o ile nie dłużej. Przez ten czas Bach dopracował dzieło, zawierając w nim ostateczną syntezę tekstu i muzyki, w której elementy mikro- i makroformalne doskonale ze sobą współgrają, podobnie jak przejawy starego (kontrapunkt) i nowego stylu (unison chórалny i taneczne rytmy). Jeśli zatem przyjąć kantatę 80 za wzorec kontrafaktury, zwanej też parodią, to dziwić nie może to, że cztery Msze Luterzańskie przez dawnych badaczy spuścizny Johanna Sebastiana Bacha były odrzucane jako, delikatnie mówiąc, nieudane. Wszystkie te msze, zawierające jedynie *Kyrie* i *Gloria* śpiewane do tacińskich tekstów, są kompilacjami pojedynczych ustępów kantatowych – Bach użył tu tych fragmentów, z których był

najbardziej dumny. Na pozór stoi to w sprzeczności z pomnikowym obrazem Bacha – luterńskiego teologa i niewyczerpanego źródła wciąż nowych arcydzieł. Dlatego też Philipp Spitta porównywał msze do pięknych kwiatów bezmyślnie zerwanych z kłombu i ułożonych w bałaganiarskie suche bukiety, a Albert Schweizer, nie owijając w bawetnę, nazwał je „barbarzyńskimi parodiami” (przy czym miał na myśli kontrafaktury właśnie, a nie utwory satyryczne). W czasach tych skądinąd zaśluzonych autorów nie była jeszcze dobrze rozpoznana skala, na jaką Bach korzystał ze swych wcześniejszych dokonań, a *Wielka msza h-moll* była uznawana za dzieło w większości oryginalne, dopóki badacze nie znaleźli źródeł wszystkich niemal numerów. Dziś jest jasne, że nierozpoznane fragmenty są nie tyle oryginalnie dokończonymi do mszy, ile pochodzą z dzieł zaginionych. Podobnie ma się rzecz z koncepcją *Mszy Luterzańskich* – rozpoznano źródła niemal wszystkich fragmentów i być może tylko kwestią czasu i szczęścia jest uzupełnienie luk w naszej wiedzy.

Dlaczego tacińskie msze Bacha są nazywane „luterzańskimi”? Wbrew obiegowej opinii protestantyzm łaciny nie odrzucił zupełnie i tacińskie *Kyrie* i *Gloria* mogły funkcjonować w protestanckiej liturgii. Było także możliwe użycie ich w nabożeństwie katolickim, a Bach jako kompozytor katolickiego króla mógł brać pod uwagę i takie ich zastosowanie. Prawie na pewno zaś nie skompiłował ich dla niejakiego Franza Antona von Sporcka – ta hipoteza jest wprawdzie efektowna, ale opiera się na nader wątych przesłankach przy całkowitym braku dowodów materialnych.

Msze skompiłowane zostały w latach 30. XVIII w. Bach osiągnął już stuszný wiek i zaczął powoli spoglądać wstecz. Żywoć tej czy innej kantaty był ograniczony – można ją było wykonać tylko podczas nabożeństwa w święto, na jakie była przeznaczona. Msza tacińska mogła zaś być wykonywana o wiele częściej, przy okazji każdego szczególnie wystawnego, uroczystego nabożeństwa – jego szczególnie odświętny charakter podkreślało właśnie użycie łaciny. Bach, świadom wartości swego dzieła, chciał mieć jak najwięcej okazji do wykonywania swojej najlepszej muzyki.

Cztery msze są dziełami przemyślanymi w formie i koncepcji. Ich głównym źródłem są zaledwie cztery kantaty: 79, 102, 179 i 187 (ta ostatnia występuje tylko w *Mszy g-moll*, ale za to konstituuje niemal wszystkie jej części). Każda msza składa się z sześciu fragmentów: pojedynczego, chórалnego *Kyrie* i podzielonego na pięć numerów tekstu *Gloria*. Ta część również rozpoczyna się chórem, który także

zamyka całość; wewnątrz Bach umieścił trzy utępy solowe. Wszystkie kontrafakturey tworzą nieodmiennie całość koherentną i przekonującą zarówno artystycznie, jak i teologicznie.

Msza *F-dur* BWV 233 jest utworem uroczystym, co podkreśla bogata instrumentacja z wykorzystaniem rogów i obojów oraz fagotu ze smyczkami i continuo. *Kyrie* zostało skomponowane jeszcze w Weimarze i było utrzymane w pięciogłosowym kontrapunkcie w starym stylu, z melodią chorału *Christe, du Lamm Gottes* Lutra jako bazą; to kolejny przykład fantazji chorałowej. Bach przekomponował utwór na czterogłosowy chór, zgodnie z nową koncepcją obsady mszy, a melodia chorału jest grana przez waltornie – pierwotnie chorał, po niemiecku, śpiewał sopran.

Dla kolejnych dwóch części źródła nie są znane. *Qui tollis* natomiast jest kontrafakturą trzeciej części kantaty 102, z której pochodzi także materiał *Quoniam* – to piąta część kantaty. Muzyka finałowego chóru *Cum sancto Spiritu* pierwotnie otwierała kantatę 40. Bogactwo tego opracowania to doskonałe zamknięcie całości cyklu o zdecydowanie podniosłym wyrazie.



Hans-Christoph Rademann, fot. Matthias Heyde

Hans-Christoph Rademann

Artysta należy do najbardziej cenionych i najchętniej zapraszanych do współpracy dyrygentów chóralnych oraz najznakomitszych specjalistów w dziedzinie muzyki chóralnej na całym świecie. W 1985 r. założył Dresdner Kammerchor (jest jego dyrektorem artystycznym). Jako dyrygent gościnny współpracował z Sächsische Staatskapelle, Freiburger Barockorchester, Concerto Köln, Akademie für Alte Musik Berlin, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Rotterdams Philharmonisch Orkest, National Chamber Choir

of Ireland, Collegium Vocale Gent i Internationale Bachakademie Stuttgart. Jest laureatem „Preis der deutschen Schallplattenkritik”, Grand Prix du Disque, Diapason d’Or, Pizzicato Supersonic i Choc de Classica. W 1994 r. otrzymał nagrodę finansową, a w 2014 r. nagrodę artystyczną przyznaną przez miasto Dreżno za wybitne osiągnięcia. W 2008 r. został odznaczony Sächsische Verfassungsmedaille. W latach 1999–2004 był dyrygentem i kierownikiem artystycznym Chor des Norddeutschen Rundfunks, w latach 2007–2015 – głównym dyrygentem RIAS Kammerchor. Hans-Christoph Rademann jest dyrektorem festiwalu Musikfest Erzgebirge, a w 2013 r. został następcą H. Rillinga, twórcy i szefa Internationale Bachakademie w Stuttgarcie. Wykłada w Hochschule für Musik C.M. von Weber w Dreźnie.



Isabel Jantschek, fot. archiwum artystki

Isabel Jantschek

Edukację muzyczną rozpoczęła w wieku 5 lat w Cottbus, gdzie uczęszczała na lekcje fortepianu, skrzypiec i śpiewu. W 2008 r. rozpoczęła studia w Hochschule für Musik C.M. von Weber w Dreźnie w klasie H. Wangemann, a od 2011 r. uczęszczała do klasy pieśni O. Bära. Ponadto brała udział w lekcjach mistrzowskich prowadzonych przez takich artystów, jak D. Miels, L. Rémy, R. Ziesak, I. Danz i B. Schwarz. Isabel Jantschek śpiewała pod kierunkiem P. Schreiera, M. Gläsera, V. Luksa, L. Rémy’ego, F. Helgatha,

M. Sanderlinga, J.-A. Böttichera i E. Klemma. Regularnie gości na takich festiwalach, jak Internationale Bachfest Schaffhausen, Bachfest Stuttgart, Musikfest Erzgebirge i Wratislavia Cantans. Stale występuje z H.-Ch. Rademannem, z którym pracuje też nad nagraniem kompletu utworów H. Schütza. Do grudnia 2017 r. Isabel Jantschek jest członkinią Calmus Ensemble Leipzig.



Annekathrin Laabs, fot. archiwum artystki

Annekathrin Laabs

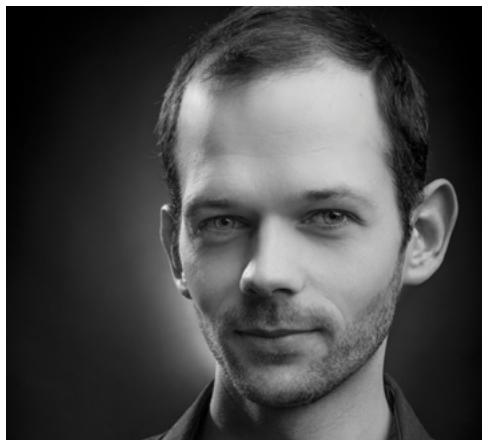
Artystka cieszy się opinią uznanej interpretatorki twórczości J.S. Bacha. Z powodzeniem wykonuje najważniejsze dzieła kompozytora, występując podczas licznych koncertów w Niemczech i za granicą (kraje europejskie, USA, Japonia). Pracuje jako niezależna solistka, skupiając się na muzyce kościelnej od baroku po romantyzm i współczesność, wykonując opery barokowe i romantyczne, a także muzykę kameralną. Współpracuje z renomowanymi dyrygentami i zespołami, takimi jak m.in. P. Schreier, W. Katschner (Lautten Compagny Berlin), G. Schwarz (St. Thomas Choir), R. Kreile (Dresdner Kreuzchor, Dresdner Philharmonie), A. Kosendiak i J. Thiel (Wrocławska Orkiestra Barokowa) oraz H.-Ch. Rademann (Dresdner Kammerchor).



Tobias Mätthger, fot. Johannes Windolph

Tobias Mätthger

Artysta studiował w Dreźnie śpiew, dyrygenturę i edukację muzyczną. Pracuje jako śpiewak, dyrygent, nauczyciel i muzyk kościelny. Odnosi znaczące sukcesy artystyczne zarówno w Niemczech, jak i za granicą. Jest członkiem i solistą Dresdner Kammerchor, a także członkiem zespołu solistów Musik Podium Stuttgart, działającego pod dyktando F. Berniusa. Ponadto regularnie współpracuje jako solista i asystent dyrygenta z takimi artystami, jak M. Minkowski czy R. Frübeck de Burgos, a także licznymi zespołami, do których należą m.in. Staatskapelle Dresden, Dresdner Philharmonie, Bremer Kammerphilharmonie, Dresdner Kreuzchor i Rheinische Kantorei.



Martin Schicketanz, fot. Robert Jentszsch

Martin Schicketanz

Studiował śpiew w Hochschule für Musik w Dreźnie, kształcił się także u Ch. Junghanns i O. Bära. Ponadto uczestniczył w lekcjach mistrzowskich prowadzonych przez B. Schwarz, D. Mielsds i I. Danz. Szczególnym zainteresowaniem darzy twórczość koncertową, a także oratoryjno-kantatową – regularnie występuje na takich festiwalach, jak Gstaad Menuhin Festival (Szwajcaria), Bozar Festival (Belgia), a także Bachwoche Ansbach, Musikfest Stuttgart i Telemann-Festtage Magdeburg (Niemcy). Śpiewa w rozmaitych zespołach, w tym w Dresdner Kammerchor, Collegium 1704, Collegium Marianum i Bachakademie Stuttgart. Często współpracuje z H.-Ch. Rademannem; pod kierunkiem tego dyrygenta, obok angaży solowych, uczestniczy w nagraniu kompletu utworów H. Schütza.

Dresdner Kammerchor

Jeden z najważniejszych niemieckich chórów, cieszy się znakomitą opinią w całej Europie. Za sprawą takich inicjatyw, jak pierwsze nagranie kompletu utworów Schütza (od 2011) czy badania i promocja muzycznego dziedzictwa śródkowych Niemiec, przyczynia się do kształtowania kulturalnej tożsamości regionu. We współpracy z Dresdner Barockorchester i innymi wykonawcami odkrył na nowo, wykonał i nagrał wiele dzieł. Albumy z utworami Schütza, Hassego, Heinrichena i Zelenki zdobyły liczne nagrody, w tym „Preis der deutschen Schallplattenkritik”. Obok oratoriów i dzieł muzyki religijnej mistrzów baroku w repertuarze zespołu znajdują się klasyczne i romantyczne utwory chóralno-symfoniczne, a także literatura a cappella z XIX i XX w. oraz dzieła powstające współcześnie. Chór jest regularnie zapraszany na międzynarodowe festiwale muzyczne, takie jak Rheingau Musik Festival, Oude-Muziek-Festival Utrecht, Festivals Musicales w Buenos Aires, Bachwoche w Ansbach czy Händel-Festspiele w Halle i Göttingen. Często współpracuje z cenionymi dyrygentami, takimi jak R. Jacobs, sir R. Norrington, A. Fischer, R. Chailly, H. Blomstedt, oraz zespołami, do których należą m.in. Sächsische Staatskapelle Dresden, Gewandhausorchester Leipzig, Orchestra of the Age of Enlightenment, Concerto Köln oraz Akademie für Alte Musik Berlin.



Dresdner Kammerchor, fot. David Pinzer

Skład Dresdner Kammerchor:

soprany

Sandra Bernhardt, Isabel Jantschek (solo), Viola Michalski, Katharina Salden, Albertine Selunka, Nicola Zöllner

alty

Linda Geberzahn, Anne Hartmann, Annekathrin Laabs (solo), Franziska Neumann, Maria Stosiek

tenory

Max Hebeis, Markus Klose, Tobias Mäthger (solo), Claudius Pobbig

basy

Gustav Augart, Dirk Döbrich, Georg Preißler, Martin Schicketanz (solo)

Skład Wrocławskiej Orkiestry Barokowej:

I skrzypce

Zbigniew Pilch (koncertmistrz), Ludmiła Piestrak, Paweł Stawarski, Bernardeta Braun

II skrzypce

Mikołaj Zgółka, Dominika Matecka, Alicja Sierpińska, Róża Ziątek-Czarnota

altówki

Piotr Chrupek, Michał Mazur, Małgorzata Feldgebel

wiolonczele

Jarostaw Thiel, Edyta Maksymczuk-Thiel

kontrabas

Stanisław Smołka

oboje

Marta Bławat, Jan Hutek, Małgorzata Józefowska

fagot

Josep Casadellà

waltornie

Krzysztof Stencel, Dániel Pálkövi

kotły

Krzysztof Niezgoda

organy

Marcin Szelest

Organizator:



NFM – Instytucja kultury miasta Wrocławia współprowadzona przez:



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.



Sponsorzy:

