



10.09.2016, sobota, 21:00

Wrocław, Oratorium Marianum, pl. Uniwersytecki 1

193

Przygody

WYKONAWCY:

Hartmut Rohde – dyrygent

Hanna Herfurtner, Aldona Bartnik – soprany

Ewelina Wojewoda – alt

Carlo Allemano – tenor

Andrea Inghisiano, Cawain Glenton – cynki

Giulia Genini – fagot, dulcjan

Guido Morini, So Young Sim – klawesyny

NFM Leopoldinum – Orkiestra Kameralna

PROGRAM:

Cyörgy Ligeti (1923–2006) *Aventures*

Dario Castello (fl. 1621–1649) *Sonata 11* na dwa cynki, dulcjan i b.c. ze zbioru *Sonate concertate in stil moderno*, Libro I

Cyörgy Ligeti *Hungarian Rock (Chaconne)*

Claudio Monteverdi (1567–1643) *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*

Biagio Marini (1594–1663) *Passacaglio à 4*

Cyörgy Ligeti *Nouvelles aventures*

I Sostenuto

II Agitato molto

Passacaglia ungharese

Dario Castello *Sonata 14* ze zbioru *Sonate concertate in stil moderno*, Libro II

Cyörgy Ligeti *Ramifications*

Mysteries of the Macabre

Czy można być wybitnym przedstawicielem europejskiej awangardy muzycznej, żyjąc w XVII stuleciu? Czy można stać się mistrzem barokowego gatunku, nie przestając być koryfeuszem XX-wiecznej awangardy? To tylko dwa spośród wielu pytań, do których skłania zestawienie dzieł zmarłego dziesięć lat temu Györgya Ligetiego z utworami Claudia Monteverdiego oraz innych włoskich kompozytorów wczesnobarokowych. Wspólny mianownik wydaje się oczywisty – dziś to już klasycy.

Ale punktów wspólnych jest o wiele więcej. Monteverdiego i Ligetiego połączyła przede wszystkim szansa, a zarazem wyzwanie kształtowania przełomowych momentów w historii muzyki, tworzenia na granicy wielkich epok. Czym bowiem, jeśli nie wielkim ruchem awangardowym, była rewolucja, której teoretyczne podstawy stworzyli członkowie Cameraty Florenckiej, a której to rewolucji pierwsze prawdziwe arcydzieła odkrywamy właśnie w dorobku Monteverdiego? Narodziny opery oznaczały przecież porzucenie zasad, na których ufundowana była dotychczas muzyka. Żelazna logika renesansowego kontrapunktu okazała się z punktu widzenia nowej wrażliwości nie tylko zbędna, ale wręcz szkodliwa. Powstrzymywała ona bowiem ekspresję melodii, teraz wyzwolonej i stanowiącej przede wszystkim nośnik emocjonalnej treści dramatycznego tekstu. Opatentowana na potrzeby opery, ale z barokowego teatru emanująca na całe muzyczne uniwersum – monodia akompaniowana stała się początkiem zupełnie nowego języka dźwiękowego i nowego sposobu słuchania, przez samego Monteverdiego określanego mianem *seconda pratica*, w opozycji do *prima pratica*, czyli Palestrinowskiej polifonii wokalnej.

OMÓWIENIE

MICHAŁ MENDYK

Esencję owej nowej praktyki muzycznej odnajdujemy w trzech zachowanych operach weneckiego mistrza, w słynnym *Lamencie Ariadny* oraz samodzielnej scenie operowej *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, włączonej ostatecznie do VIII Księgi madrygałów. Paradoksalnie utwór ten stanowi więc kulminację monumentalnego dorobku kompozytora w gatunku przynależącym przecież w niemal całej swej historii do *prima pratica*. Madrygały prezentują bowiem Monteverdiego jako mistrza dwóch praktyk i dwóch epok – sprawcę ich wzajemnego zderzenia się, przenikania i współistnienia. *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* to jedna z wielu barokowych adaptacji wybranych wątków eposu *Jerozolima wyzwolona* Torquata Tassa i prawdziwy ekspresyjny fajerwerk. Monteverdi znalazł znakomity dramaturgiczny materiał w scenie pojedynku krzyżowca Tankreda z Saracenką Kloryndą, w wyniku którego nieświadomy prawdziwej tożsamości przeciwnika rycerz zadaje śmierć swojej ukochanej. *Il combattimento* przeszło jednak do historii przede wszystkim jako dzieło awangardowe w swojej warstwie sonorystycznej. Wprowadzone przez Monteverdiego smyczkowe pizzicato oraz tremolo jeszcze długo nie należały do standardowych rozwiązań, o czym świadczy chociażby czynny opór współczesnych kompozytorowi wykonawców wobec stosowania drugiej z technik.

To właśnie warstwa brzmieniowa przełomowych dzieł z lat 60. XX w. przyniosła sławę Györgyowi Ligetiemu. W pewnym sensie rewolucja węgierskiego mistrza wiodła w kierunku przeciwnym do innowacji Monteverdiego: ku związaniu melodii w nadrzędnej wobec poszczególnych partii fakturze, ku skrajnej polifonizacji przebiegu muzycznego. Ligeti posługiwał się w tym okresie „mikropolifonią”, czyli typem bardzo złożonej i zagęszczonej faktury imitacyjnej, postrzeganej przez słuchaczy jako dynamiczny ciąg współbrzmień klastrów, poza tradycyjnymi kategoriami melodii, harmonii czy rytmu. Ruch takich brzmących faktur kształtuje formę smyczkowego *Ramifications*, choć w tym dziele kompozytor wprowadził dodatkowo ćwierćtonowe „rozstrojenie” między dwiema grupami instrumentów. Kaskady „fałszywych” interwałów pogłębiają typowe dla wczesnych utworów Ligietiego wrażenie niepokoju oraz niesamowitości.

Sonorystyczne poszukiwania kompozytora przybierają inną formę w bliźniaczych utworach *Aventures* i *Nouvelles aventures*. To przede wszystkim studia ekspresyjnych walorów śpiewu, głosu i języka – sztucznej, asemantycznej mowy opartej na samogłoskach,

Monteverdiego i Ligetiego połączyła przede wszystkim szansa, a zarazem wyzwanie kształtowania przełomowych momentów w historii muzyki, tworzenia na granicy wielkich epok. Czym bowiem, jeśli nie wielkim ruchem awangardowym, była rewolucja, której teoretyczne podstawy stworzyli członkowie Cameraty Florenckiej, a której to rewolucji pierwsze prawdziwe arcydzieła odkrywamy właśnie w dorobku Monteverdiego? Narodziny opery oznaczały przecież porzucenie zasad, na których ufundowana była dotychczas muzyka.

a stworzonej przez samego Ligetiego na potrzeby tych kompozycji. Pełna z jednej strony hiperbol, a z drugiej strony wieloznaczności, retoryka dwóch dźwiękowych dramatów absurdu otwiera szeroką paletę skojarzeń i interpretacji: tragikomicznych, erotycznych, batalistycznych czy zoologicznych. Zwłaszcza w drugim ogniwie dyptyku – obfitującym w bardziej czytelne stylistyczne aluzje – słychać, że Ligeti podejmuje grę z operową tradycją europejską. Grę, której kulminację stanowi jedyna w dorobku węgierskiego kompozytora i jedna z najpopularniejszych XX-wiecznych oper – *Le Grand Macabre*.

To właśnie warstwa brzmieniowa przełomowych dzieł z lat 60. XX w. przyniosła sławę Györgyowi Ligetiemu. W pewnym sensie rewolucja węgierskiego mistrza wiodła w kierunku przeciwnym do innowacji Monteverdiego: ku związaniu melodii w nadrzędnej wobec poszczególnych partii fakturze, ku skrajnej polifonizacji przebiegu muzycznego. Ligeti posługiwał się w tym okresie „mikropolifonią”, czyli typem bardzo złożonej i zagęszczonej faktury imitacyjnej, postrzeganej przez słuchaczy jako dynamiczny ciąg współbrzmień klasterowych, poza tradycyjnymi kategoriami melodii, harmonii czy rytmu.

Ta monumentalna i groteskowa zarazem, pełna erudycyjnych aluzji, ale też niewybrednego poczucia humoru, wizja niedokonanego końca świata stanowiła w twórczości Ligetiego niewątpliwy przełom, zamykając zdaniem niektórych komentatorów okres praktyki awangardowej, otwierając zaś czas praktyki „postmodernistycznej”. Za trafnością tego ostatniego – jakże wyświechtanego – przyporządkowania przemawia bogactwo cytatów, pastiszów i stylistycznych nawiązań: do Carla Orffa, Gioachina Rossiniego, Giuseppe Verdiego czy – *last but not least* – Claudia Monteverdiego. Charakter i poetykę owych aluzji najlepiej oddaje otwierająca operę – a nawiązująca do wstępnej toczaty z *Orfeusza* weneckiego mistrza – uwertura na dwanaście odpowiednio nastrojonych klaksonów samochodowych. W programie koncertu znalazły się natomiast *Mysteries of the Macabre*, czyli koncertowa wersja trzech arii z *opus magnum* Ligetiego.

Le Grand Macabre to cezura, po której następuje w twórczości Węgry zwrot ku bardziej tradycyjnym fakturom, rytmice opartej na wyraźnym pulsie oraz pewnym elementom języka muzyki tonalnej i modalnej. Można się zastanawiać, czy ten nowy idiom to powrót do *prima pratica* czy właśnie osobista *seconda pratica*. Ani specyficzna neotonalność – wyczuwalna już w napisanych wkrótce po ukończeniu opery utworach klawesynowych: *Passacaglia ungherese* oraz *Hungarian Rock* – ani tym bardziej zawiła rytmika późnych dzieł (bliższa perkusyjnym praktykom czarnej Afryki niż klasycznej tradycji metrycznej) nie stanowią bowiem w najmniejszym stopniu reminiscencji młodzieńczych, stworzonych jeszcze w komunistycznych Węgrzech pod wpływem Bartóka, neoklasycznych opusów Ligetiego. Z drugiej strony symboliczny wydaje się fakt, że w dwóch granicznych utworach kompozytor sięga nie tylko po barokowy instrument, lecz także po barokowe gatunki – *passacaglię* i *chaconnę*. Ciekawe, jak dzieła te zabrzmiały w kontekście utworów Biagia Mariniego oraz Daria Castellego – kompozytorów ważnych dla rozwoju nowożytnej muzyki instrumentalnej?





HARTMUT ROHDE

Hartmut Rohde prowadzi klasę altówki na Universität der Künste w Berlinie (od 1993 r.), jest także wykładowcą i członkiem honorowym Royal Academy of Music w Londynie. Od 2014 r. piastuje stanowisko dyrektora artystycznego i dyrygenta NFM Leopoldinum – Orkiestry Kameralnej, ponadto współpracuje z orkiestrą kameralną działającą w ramach Letniej Akademii w Cervo, Orkiestrą Kameralną Universität der Künste w Berlinie i Sinfonie Orchester Biel Solothurn.

Rohde należy do grona najlepszych altowiolistów w Europie. Jest szczególnie ceniony przez publiczność za wyjątkowe brzmienie, różnorodność języka muzycznego, a także umiejętność poruszania się w różnych stylach muzycznych, poczynawszy od muzyki baroku po twórczość kompozytorów współczesnych, z których wielu zadedykowało mu swoje utwory (Brett Dean, Søren Nils Eichberg, Kryštof Mařatka, Jeajoon Ryu, David Philip Hefti, Olli Mustonen).

Jest członkiem–założycielem koncertującego na całym świecie Mozart Piano Quartet. Jako kameralista współpracuje m.in. z Davidem Geringasem, Janine Jansen, Jörgiem Widmannem, Larsem Vogtem, Laumą Skride, Ianem Fountainem oraz Eleną Bashkirową.

Koncertował podczas Berliner Festspiele, Schleswig-Holstein Musik Festival, Ravinia Festival, Jerusalem International Chamber Music Festival i Spannungen Heimbach Festival. Występował w takich salach, jak Carnegie Hall, Wigmore Hall, Seoul Arts Center, paryskim Luwrze, Concertgebouw w Amsterdamie i Beethovenhalle w Bonn.

Jako solista współpracował z wieloma orkiestrami, w tym ze Staatskapelle Weimar, NDR Radiophilharmonier Hannover, Münchner Symphoniker, Litewską Orkiestrą Kameralną czy Kammerorchester Basel, grając pod dyktando takich dyrygentów, jak Kent Nagano, George Alexander Albrecht, Paavo Järvi, Massimo Zanetti i Michael Sanderling.

Artysta brał udział w licznych nagraniach radiowych i płytowych, m.in. dla EMI Classics, Decca, BMG/Sony, MDG, cpo i Naxos. W 2004 r. został uhonorowany Supersonic Award magazynu „Pizzicato”. Hartmut Rohde gra na altówkach Giuseppe Fioriniego z 1899 r. oraz Michaela Ledfussa z 2002 r.



**HANNA
HERFURTNER**

fot. Jörg Frank

Hanna Herfurtner studiowała śpiew pod kierunkiem Julie Kaufmann w Universität der Künste w Berlinie, pracowała także z Johnem Norrisem.

Znalazła się w gronie laureatów I Międzynarodowego Konkursu Opery Barokowej im. Pietra Antonia Cestiego w Innsbrucku (2010) i zdobyła I nagrodę w Konkursie im. Pauli Salomon Lindberg w Berlinie (2009). Była wokalistką-rezydentką podczas Festiwalu Muzyki Dawnej Trigonale i pracowała z tak ciekawymi artystami, jak Luca Pianca, Franco Pavan, Barokksolistene i Rubén Dubrovsky.

Ma bogaty repertuar koncertowy — od utworów Monteverdiego po Honeggera — i jest zapraszana przez najważniejsze sceny koncertowe i festiwale, m.in. filharmonie w Berlinie, Wiedniu, Wrocławiu i Stavanger, Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, Theater an der Wien, Operę w Oslo.

Brała udział w wielu światowych prawykoniach i współpracowała ze znakomitymi kompozytorami, takimi jak Hans Werner Henze, Manfred Trojahn i Detlev Glanert.

Na scenie operowej występowała na zaproszenie festiwalu w Salzburgu i Bregencji, w Staatsoper Berlin i podczas Ruhrtriennale, gdzie pojawiła się w roli tytułowej w ostatniej operze Hansa Wernera Henzego zatytułowanej *Gisela!*. W 2012 r. była członkinią zespołu operowego w Kilonii. Współpracowała z wybitnymi dyrygentami, jak Christian Thielemann, Michael Boder i Steven Sloane, oraz znakomitymi reżyserami, jak Willi Decker, Pierre Audi i Floris Visser.

Herfurtner z zamiłowaniem wykonuje również pieśni. Dała recitale podczas Heidelberger Frühling, Rheingau Musik Festival, w wiedeńskim Konzerthaus oraz Musikverein w Coburgu.



ALDONA BARTNIK

fot. Michał Mazurkiewicz

Aldona Bartnik ukończyła Wydział Muzyki Dawnej w Królewskim Konserwatorium w Hadze, gdzie doskonalila swój warsztat artystyczny pod kierunkiem Rity Dams, Petera Kooija, Michaela Chance'a, Jill Feldman oraz Pascala Bertin.

Oprócz repertuaru zaliczanego do muzyki dawnej artystka sięga często po klasyczne i wczesnoromantyczne kompozycje z akompaniamentem pianoforte lub innych instrumentów z epoki. Uwagą darzy dzieła współczesnych kompozytorów, których ceni za pomysłowość w wykorzystaniu możliwości barwowych głosu.

Regularnie koncertuje z zespołami Collegium Vocale Gent, De Nederlandse Bachvereniging, Netherlands Radio Choir, Vox Luminis, Capella Cracoviensis. Występowała m.in. z takimi dyrygentami, jak Giovanni Antonini, Konrad Junghänel, Philippe Herreweghe, Andrew Parrott,

Fabio Bonizzoni, Jos van Veldhoven, Benjamin Bayle, Paul McCreesh, Jan Tomasz Adamus. W 2015 r. rozpoczęła współpracę z haską fundacją Musica Antica da Camera, Ambasadą RP w Hadze, co przy wsparciu Narodowego Forum Muzyki umożliwia jej organizowanie w Holandii koncertów promujących twórczość kompozytorów polskich epoki renesansu, baroku, romantyzmu i neoromantyzmu.

W dorobku artystycznym Aldony Bartnik znajdują się cztery solowe albumy poświęcone muzyce dawnej. Dwie płyty z dziełami Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego, nagrane z Wrocław Baroque Ensemble pod kierownictwem Andrzeja Kosendiaka, uzyskały w 2013 oraz 2015 r. nominacje do nagrody Fryderyk. Nagranie z 2013 roku otrzymało Nagrodę Muzyczną Miasta Wrocławia. Kolejny dwupłytowy album z dziełami Marcina Mielczewskiego ukaże się w 2016 roku. Z wrocławskim zespołem muzyki dawnej Ars Cantus nagrała dzieła dolnośląskich kompozytorów renesansowych. W 2016 r. nagranie to uzyskało nominację do Fryderyka.

Najbliższe plany solowych występów artystki to nagrania i koncerty z Wrocław Baroque Ensemble, Fundacją Akademia Muzyki Dawnej ze Szczecina, udział w Akademii Bachowskiej podczas Festiwalu Bachowskiego w Świdnicy pod kierownictwem Fabia Bonizzoniego. Rok 2016 artystka zakończy trasą koncertową w Holandii i Stanach Zjednoczonych, podczas której pod batutą Tona Koopmana wykona partię I sopranu w *Mszy h-moll* Bacha. Jej projekty promujące muzykę polską w Europie obejmują występy z Wrocław Baroque Ensemble oraz z pianistą Mauricem Lammertsem van Buerenem, z którym pracuje nad przygotowaniem recitalu pieśni polskiej (Szymanowski, Chopin, Lutosławski, Paderewski).



EWELINA WOJEWODA

fot. archiwum artystki

Ewelina Wojewoda jest absolwentką Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia im. Karola Szymanowskiego we Wrocławiu w klasie skrzypiec. W 2006 r. ukończyła Wydział Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej we Wrocławiu. W tym samym roku pełniła funkcję asystenta dyrygenta Akademickiego Chóru Politechniki Wrocławskiej, gdzie, będąc również członkiem chóru, odkryła, że śpiew jest jej pasją. Była również założycielką i dyrygentką chóru La Rosa Negra powołanego w X Liceum Ogólnokształcącym w ramach projektu Śpiewająca Polska. Od 2009 r. jest związana z Chórem Narodowego Forum Muzyki. Należy także do członków chóru kameralnego Cantores Minores Wratislavienses pod dyrekcją Piotra Karpety.

Jako wokalistka występuje na wielu festiwalach i koncertach w kraju i za granicą (m.in. w Royal Albert Hall na festiwalu BBC Proms). Koncertuje pod batutą wielu znakomitych dyrygentów, takich jak Paul McCreesh, Jacek Kasprzyk, Łukasz Borowicz, Krzysztof Penderecki, Jerzy Maksymiuk, Ernst Kovacic, Eamonn Dougan, Benjamin Bayl, Peter Harvey, Christian Curnyn, Corrado Rovaris, Giovanni Antonini, Rolf Beck, Konrad Junghänel czy Michael Brewer.



CARLO ALLEMANO

fot. archiwum artysty

Carlo Allemano studiował pod kierunkiem Elia Battaglieri. W 1989 r. zdobył nagrodę w konkursie wokalnym Toti dal Monte w Treviso, a rok później nagrodę w Konkursie Mozartowskim w Wiener Staatsoper. Od tamtej pory zyskiwał coraz większe uznanie jako śpiewak operowy i estradowy. Regularnie występował pod batutą takich dyrygentów, jak Christophe Rousset, Emmanuelle Haïm, René Jacobs, Wolfgang Sawallisch, Claudio Abbado, Riccardo Muti, Zubin Mehta, Leopold Hager, Gianandrea Cavazzini, Marco Guidarini, Fabio Biondi, Alessandro De Marchi.

Carlo Allemano śpiewał na najważniejszych scenach i festiwalach operowych, m.in. Teatro alla Scala w Mediolanie, Wiener Staatsoper, Volksoper Wien, Bayerische Staatsoper w Monachium, La Monnaie w Brukseli, Glyndebourne Touring Opera, Opéra national du Rhin w Strasburgu, Maggio Musicale Fiorentino we Florencji, Nowej Operze Izraela w Tel Awiwie, Barbican Theatre w Londynie, Glyndebourne Festival, Festiwalu Salzburskim, Festival de Beaune, festiwalach w Rawennie i Martina Franca.

Jego role operowe to m.in. Don Basilio w *Weselu Figara* (Teatro alla Scala, dyr. Riccardo Muti; Ferrara, dyr. Claudio Abbado); partia tytułowa w *Łaskawości*

Tytusa (La Fenice, dyr. Ottavio Dantone); Don Ottavio w *Don Giovannim* (Wiener Staatsoper, reż. Giorgio Strehler); Arturo w *Łucji z Lammermooru* Donizettiego (Teatro Regio di Torino, dyr. Bruno Campanella); Cassio w *Otellu* Verdiego (Teatro alla Scala i Bayerische Staatsoper, dyr. Zubin Mehta); rola tytułowa w *Orfeuszu* Monteverdiego (Barbican, Festiwal w Aix-en-Provence, Champs-Élysées, La Monnaie, dyr. René Jacobs); Czas w *Triumfie czasu i prawdy* Händla (Festival de Beaune, Champs-Élysées, Walencja, Poitiers – Emmanuelle Haïm i Le Concert d'Astrée); Hyllus w *Herkulesie* Händla (Händel-Festspiele Halle, dyr. Alessandro De Marchi); Bajazet w *Tamerlano* Händla (Opéra de Lille i Théâtre des Champs-Élysées pod batutą Haïm); rola tytułowa w *Herkulesie nad Termodontem* Vivaldiego (Teatro La Fenice, Wiener Konzerthaus oraz Théâtre des Champs-Élysées – Fabio Biondi i Europa Galante). Wystąpił też w operach *Pyram i Tyzbe* Hassego (Musikfestspiele Potsdam Sanssouci) i *La Stelliatura vendicante* Provenzalego (Festiwal w Innsbrucku – Alessandro De Marchi i Academia Montis Regalis).

Spośród nadchodzących i niedawnych projektów wymienił warto trasę koncertową z ariami Vivaldiego z Europa Galante pod kierownictwem Fabia Biondiego, *Requiem* Verdiego pod batutą Diega Fasolisa, rolę tytułową w *Łaskawości* Tytusa Mozarta podczas Innsbrucker Festwochen der Alten Musik i w Saint-Étienne pod dyrekcją Denisa Podalydès, Don Anchise w *La finta giardiniera* Mozarta pod batutą Emmanuelle Haïm w operach w Dijon i Lille, partie tenorowe w takich dziełach, jak *La sete di Cristo* Pasquiniego w Krakowie, *Germanico in Germania* Porpory w Innsbrucku (dyr. De Marchi), *Serse* Cavallego w Lille (dyr. Haïm), *Mesjasz* Händla (dyr. Biondi) w Teatro Massimo w Palermo, *Dydona i Eneas* Händla w Teatro Regio w Turynie.

W roku 2010 Carlo Allemano uzyskał kwalifikacje do prowadzenia terapii Gestalt w Norweskim Instytucie Gestalt (NCI – Norsk Gestaltinstitutt, Oslo).



SO YOUNG SIM

fot. archiwum artystki

So Young Sim studiowała na Sookmyung University w Seulu, gdzie uzyskała dyplom z fortepianu z najwyższym wyróżnieniem. Na tym samym uniwersytecie uczęszczała na dwuletni kurs magisterski. Studia kontynuowała we Włoszech, gdzie uzyskała stopień naukowy w zakresie fortepianu, klawesynu i muzyki kameralnej. Odebrała też kurs specjalizacyjny dla korepetytorów w Konserwatorium im. Giuseppe Verdiego w Mediolanie. Ukończyła ponadto Accademia Teatro alla Scala jako korepetytor.

Pracowała na wielu kursach mistrzowskich jako akompaniatorka, towarzysząc m.in. takim artystom, jak Dalton Baldwin, Bonaldo Giaiotti, Pier Miranda Ferraro, Adriana Maliponte, Lella Cuberli. W 2008 r. rozpoczęła karierę zawodową jako pedagog i akompaniator, przygotowując m.in. *Così fan tutte* pod batutą Ottavia Dantone oraz *Wesele Figara* pod batutą Giovanniego

ANDREA INGHISCIANO

CAWAIN GLENTON

GIULIA GENINI

GUIDO MORINI

Biogramy artystów przy koncercie 8.09 o godz. 19:00 we Wrocławiu.



NFM LEOPOLDINUM – ORKIESTRA KAMERALNA

fot. Łukasz Rajchert

Antoniniego w Teatro alla Scala. Od 2012 r. jest zapraszana na Festiwal w Salzburgu, gdzie uczestniczyła w przedstawieniach z udziałem Cecyllii Bartoli (*Juliusz Cezar* Händla, *Norma* Belliniego i *Kopciuszek* Rossiniego). W 2016 r. ponownie będzie korepetytorem w produkcjach z udziałem Cecyllii Bartoli (*Norma* w Edynburgu, Paryżu i Baden-Baden), a także podczas lekcji mistrzowskich w Gstaad Vocal Academy (Szwajcaria), prowadzonych przez Silvanę Bazzoni Bartoli.

Obecnie So Young Sim jest asystentką muzyczną Dantego Mazzoli, profesora Accademia Teatro alla Scala, oraz akompaniatką śpiewaków i instrumentalistów w Konserwatorium im. Giuseppe Verdiego w Mediolanie.

NFM Leopoldinum – Orkiestra Kameralna w ciągu trzech i pół dekady swej działalności osiągnęła znaczącą pozycję, poznała także różne metody prowadzenia zespołu i wypracowała własny sposób podejścia do muzyki, łączący emocjonalność brzmienia z klarownością faktury. Na te właśnie cechy gry orkiestry zwracają uwagę krytycy, ceniąc jej wykonania również za pełną zaangażowania ekspresję.

Od kilku lat priorytetem zespołu jest prezentacja muzyki wybitnych twórców XX w., przeoczonej w kanonach repertuarowych, zadziwiającej słuchaczy swą jakością i oryginalnością. Owocem tej misji są także liczne nagrania, wśród których szczególną uwagę zwróciły płyty z utworami Ernsta Křenka (dwa albumy wydane przez Capriccio i Toccata Classics), Leoša Janáčka (DUX), ze smyczkowymi transkrypcjami dzieł Albana Berga (*Berg*

by Arrangement, wyd. Toccata Classics, znalazła się wśród najlepszych płyt roku 2014 „The Sunday Times”) oraz *Kunst der Fuge* (CD Accord) – płyta pokazująca bardzo wyraźnie, jak Bach pozostawał patronem dla wielu kompozytorów, aż do współczesności.

Orkiestra prowadzona była od początku przez wybitnych skrzyppków-liderów – Karola Teutschę czy Jana Staniendę, a następnie jej wieloletniego koncertmistrza, Zbigniewa Szuffłata. Początkowo w znacznej mierze koncentrowała się na repertuarze klasycznym, a nawet barokowym, stopniowo rozszerzając repertuar aż do muzyki XX w., co zaowocowało wysoko ocenianymi nagraniami (Cztery pory roku Vivaldiego, utwory Respighiego z udziałem Ewy Podleś albo, z tą samą śpiewaczką, arie Rossiniego). Na początku XXI w. pod kierownictwem kolejnego

wybitnego muzyka, Ernsta Kovacica, korzystając z całego doświadczenia i wiedzy swojego szefa – znakomitego austriackiego skrzypka, uznanego specjalisty od repertuaru XX-wiecznego i współczesnego – orkiestra rozpoczęła eksplorację nisz muzyki XX w.

Od roku 2014 ansambl prowadzony jest przez Hartmuta Rohde, altowiolistę, profesora Universität der Künste w Berlinie i członka Royal Academy of Music w Londynie, kontynuującego i rozwijającego repertuar, w którym zespół cieszy się już międzynarodowym uznaniem.

Z orkiestrą współpracują artyści tej miary, co – by wymienić tylko z sezonu 2015/16 – Piers Lane, Ralf Gothóni, Reinhard Goebel czy Heinz Holliger. Zespół występował w najważniejszych salach Europy, m.in. Barbican Centre, berlińskie: Filharmonia, Konzerthaus i Schauspielhaus, Konzerthaus w Wiedniu, Tivolis Koncertsal w Kopenhadze, Teatro Victoria Eugenia w San Sebastián, także w ramach najważniejszych europejskich festiwali, takich jak Festival Pablo Casals w Prado, Muziekfestival West-Brabant w Holandii, Bodenseefestival i Weilburger Schlosskonzerte w Niemczech, Echternach w Luksemburgu, Festival du Périgord Noir we Francji, Estoril w Portugalii, Festiwal Flandryjski i Europalia. Europa w Belgii, wreszcie Wratislavia Cantans czy Musica Polonica Nova we Wrocławiu.

Orkiestra utrzymuje także bliskie relacje ze środowiskiem wrocławskich kompozytorów – należącym do najważniejszych w Europie Środkowej (Agata Zubel, Cezary Duchnowski, Rafał Augustyn, Grażyna Pstrokońska-Nawratil) – będąc często pierwszym wykonawcą ich utworów. W ten sposób wzbogaca swój profil o bezcenne doświadczenie bezpośredniego kontaktu z twórcami i muzyką dnia dzisiejszego, co pozwala z tym większym zrozumieniem śledzić myśli kompozytorów należących już do przeszłości.

SKŁAD NFM LEOPOLDINUM – ORKIESTRY KAMERALNEJ:

Christian Danowicz (koncertmistrz),
Karol Kamiński (p.o. zastępcy
koncertmistrza w sezonie 2016/17),
Aleksandra Pawłowska, Agata Kasperska –
I skrzypce

Tymoteusz Rapak, Dorota Pindur,
Arkadiusz Pawluś – II skrzypce

Michał Micker, Monika Młynarczyk – altówki

Jakub Kruk, Monika Łapka – wiolonczele

Mirosław Mały – kontrabas

Jan Krzeszowiec – flet, flet piccolo

Wojciech Merena – obój

Maciej Dobosz – klarnet, klarnet basowy

Alicja Kieruzalska – fagot, kontrafagot

Mateusz Feliński – waltornia

Mariusz Syrowatko – puzon basowy

Miłosz Rutkowski, Bartłomiej Dudek –
instrumenty perkusyjne

Justyna Skoczek – fortepian, celesta

MUZYCY GRAJĄCY NA INSTRUMENTACH HISTORYCZNYCH:

Marco Bianchi – I skrzypce

Francesco Colletti – II skrzypce

Guido Morini, So Young Sim – klawesyny

Elżbieta Stonoga – altówka

Paolo Beschi – wiolonczela

Giancarlo De Frenza – violone

Andrea Inghisiano, Gawain Clenton –
cynki

Giulia Genini – dulcjan, fagot

Tancredi, che Clorinda un uomo stima,
vol ne l'armi provarla al paragone.
Va girando colei l'alpestre cima
ver altra porta, ove d'entrar dispone.
Segue egli impetuoso, onde assai prima
che giunga, in guisa avien che d'armi suone,
ch'ella si volge, e grida: 'O tu, che porte,
correndo sì?' Rispose: 'E guerra e morte.'

'Guerra e morte avrai'—disse—'io non rifiuto'
darlati, se le cerchi e fermo attendi.'
Né vol Tancredi, ch'ebbe a piè veduto
il suo nemico, usar cavallo, e scende.
E impugna l'un l'altro il ferro acuto,
e aguzza l'orgoglio e l'ira accende;
e vansi incontro a passi tardi e lenti
quai due tori gelosi e d'ira ardenti.

Notte, che nel profondo oscuro seno
chiudeste e ne l'oblio fatto sì grande,
degnò d'un chiaro sol, degno d'un pieno
teatro, opre sarian sì memorande,
piacciati ch'indi il tragga, e'n bel sereno
alle future età lo spieghi e mande.
Viva la fama lor; e tra lor gloria
splenda del fosco tuo l'alta memoria.

Non schivar, non parar, non pur ritrarsi
voglion costor, né qui destrezza ha parte.
Non danno i colpi or finti, or pieni or scarsi;
toglie l'ombra e 'l furor l'uso de l'arte.
Odi le spade orribilmente urtarsi
a mezzo il ferro; e 'l piè d'orma non parte;
sempre è il piè fermo e la man sempre in moto;
né scende taglio invan, né punta a vòto.

L'onta irrita lo sdegno alla vendetta,
e la vendetta poi l'onta rinnova;
onde sempre al ferir, sempre alla fretta
stimol novo s'aggiunge e piaga nova.
D'or in or più si mesce, e più ristretta
si fa la pugna, e spada oprar non giova:
dansi con pomi, e infelloniti e crudi
cozzan con gli elmi insieme e con gli scudi.

Mniema, że to mąż jaki doświadczony,
Nie myśląc, aby białą płcią być miała.
Chce się z nią spatrzeć, a ta – z jednej strony
Obiegłszy – w miasto drugą bramą chciała.
I niż jej Tankred dogał zapędzony,
Na chrzęst się jego zbroje obejrzała:
„Co – prawy – niesiesz?” On jej na to powie:
„I śmierć, i wojnę”. Ona zaś odpowie:

„Jeśli chcesz śmierci, i ta cię nacieszy,
Dam ci ją wnetże”. Wtem stanęła w kroku.
On widząc, że był nieprzyjaciel pieszy,
Zarazem z siodła w prętkiem wypadł skoku.
Tak – zbywszy konia – do niej się pospieszy
I oboje szli po miecze do boku
I tak się zwarli, jako srodzy bycy
Przy swej się lubej bodą jałowicy.

Jasnego słońca godne to czynienie
Wasze tam było, o rycerze wzięci!
A ty, o nocy, coś na nie swe cienie
I płaszcz z zawistnej kradła niepamięci,
Dopuść mi – proszę – i daj pozwolenie,
Aby mym piórem byli z niej wyjęci.
Niechaj trwa wiecznie sława ich dzielności
I niech się świeci pamięć twjej ciemności!

Nie dybią na się ani się składają:
Nic im szermierskie sztuki nie pomogą;
Pełne li razy, skąpe li być mają,
W cieniu i w gniewie rozeznać nie mogą.
Słyszeć, że miecze straszny dźwięk dawają,
A żaden kroku nie ustąpi nogą:
Ta stoi w miejscu, a ręką pracuje,
Coraz nowy sztych i cięcie znajduje.

Obelżenie gniew do pomsty podwodzi,
Pomsta przydawa potem obelżenia:
Stądże im zawždy do nowych przychodzi
Przyczyn do cięcia, bojców do kwapienia.
Mięsza się bitwa, coraz ciaśniej chodzi,
Już im nie służą miecze do czynienia,
Biją się srodze wzajem głowicami,
Tłuką się hełmy, tłuką się tarczami.

Tre volte il cavalier la donna stringe
con le robuste braccia ed altre tante
poi da quei nodi tenaci ella si scinge,
nodi di fier nemico e non d'amante.
Tornano al ferro, e l'un e l'altro il tinge
di molto sangue; e stanco ed anelante
e questi e quelli al fin pur si ritira,
e dopo lungo faticar respira.

L'un l'altro guarda, e del suo corpo esangue
su 'l pomo de la spada appoggia il peso.
Già de l'ultima stella il raggio langue
sul primo albor che in oriente acceso.
Vede Tancredi in maggior copia il sangue
del suo nemico, e sé non tanto offeso.
Ne gode e insuperbisce. O nostra folle
mente ch'ogni aura di fortuna estolle!

Misero, di che godi? oh quanto mesti
fiano i trionfi, ed infelice il vanto!
Gli occhi tuoi pagheran (s'in vita resti)
di quel sangue ogni stilla un mar di pianto.
Così tacendo e rimirando, questi
sanguinosi guerrier cessaro alquanto.
Ruppe il silenzio al fin Tancredi e disse
perchè il suo nome a l'un l'altro scoprisse:

'Nostra sventura è ben che qui s'impieghi
tanto valor, dove silenzio il copra.
Ma poi che sorte rea vien che ci nieghi
e lode e testimon degni de l'opra,
pregoti (se fra l'armi han loco i prieghi)
che 'l tuo nome e 'l tuo stato a me tu scopra,
accidè ch'io sappia, o vinto o vincitore,
chi la mia morte o la mia vita onore.'

Rispose la feroce: 'Indarno chiedi
quel ch'ho per uso di non far palese.
Ma chiunque io mi sia, tu innanzi vedi
un di quei duo che la gran torre accese.'
Arse di sdegno a quel parlar Tancredi
E: 'In mal punto il dicesti;
E 'l tuo dir e 'l tacer di par m'alletta
barbaro discortese, alla vendetta.'

Torna l'ira nei cori, e li trasporta,
benché deboli, in guerra, a fiera pugna
u' l'arte in bando, u' già la forza è morta,
ove, in vece, d'entrambi il furor pugna!
Oh che sanguigna e spaziosa porta
fa l'una e l'altra spada, ovunque giugna,
ne l'armi e ne le carni! e se la vita,
non esce, sdegno tienla al petto unita.

Trzykroć ją ścisnął, trzykroć także ona
Wydarła mu się z wężła tak mocnego,
Którym nie była z miłości ściśniona,
Lecz z nieprzyjaźni i gniewu wielkiego.
Znowu do mieczów poszli. Już raniona
I ona, i on, już i tchu samego
Ledwie jem staje. Potem się cofnęli,
Aby po wielkiej pracy odpocznęli.

Tak na mieczowej wspany się głowicy
Patrzali na się – ta z tej, ów z tej strony,
Kiedy Apollo swojemu woźnicy
Nieść kazał na świat dzień światłem pleciony.
Widzi krwie siła Tankred na dziewicy,
Cieszy się hardy, że mniej obrażony.
O ludzkie myśli, głupie to czynicie,
Że się za lada szczęściem unosicie!

Z czego się cieszysz, o Tankredzie? Czemu
Chętpisz się, szczęściem omylnem pijany?
Wrychle zwycięstwu nierad będziesz swemu
I będziesz płakał tej krwie i tej rany!
Chwilę się milcząc – on jej, ona jemu
Przypatrowali sobie na przemiany,
Na koniec Tankred ozwał się z swą mową
Pytając, kto był i jako go zową:

„Spólne to – prawi – nieszczęście sprawuje,
Że naszą dzielność pokrywa milczeniem;
A iż nam zły los sławę odejmuje
Słusznie nabytą tak mężnem czynieniem,
Proszę cię (jeśli gniew prośbę przyjmuje),
Powiedz mi twój stan z twem własnem imieniem.
Niech wiem – lub przegram, lub wezmę zwycięstwo –
Kto śmierć ozdobi albo moje męstwo”.

Ona mu na to: „Imienia mojego
Nie będziesz wiedział, już cię to omyli;
Dosyć masz na tem, że widzisz jednego
Z tych dwu, co wielką wieżę zapalili”.
Harda odpowiedź rycerza zacnego
Tak uraziła barzo w onej chwili,
Że do niej znowu wielkiem pędem skoczył,
Aby się zemścił i miecz w niej omoczył.

Wraca im gniew w serca zajątrzone,
Choć się każdy z nich barzo słabym czuje;
Nauka za nic, siły już zemdlone,
A na ich miejsce wściekłość następuje.
O, jako wielkie i niewymówione
Rany miecz czyni, gdzie jedno zajmuje
W zbroi i w ciele – a że żywot jeszcze
Nie wyszedł, gniew mu w sercu czyni miejsce.

Ma ecco omai l'ora fatal è giunta
che 'l viver di Clorinda al suo fin deve.
Spinge egli il ferro nel bel sen di punta
che vi s'immerge e 'l sangue avido beve;
e la veste, che d'or vago trapunta
le mammelle stringea tenere e lieve
l'empie d'un caldo fiume. Ella già sente
morirsi, e 'l piè le manca egro e languente.

Segue egli la vittoria e la trafitta
vergine minacciando incalza e preme.
Ella, mentre cadea, la voce afflitta
movendo, disse le parole estreme;
parole ch'a lei novo spirto aditta,
spirto di fé, di carità, di speme:
virtù ch'or Dio l'infonde, e se rubella
in vita fu, la vol in morte ancella.

'Amico, hai vinto: io ti perdon ... perdona
tu ancora, al corpo no, che nulla pave
a l'alma sí; deh! per lei prega, e dona
battesmo a me ch'ogni mia colpa lave.'
In queste voci languide risuona
un non so che di flebile e soave
ch'al cor gli scende ed ogni sdegno ammorza,
e gli occhi a lagrimar l'invoglia e sforza.

Poco quindi lontan nel sen del monte
scaturia mormorando un picciol rivo.
Egli v'accorse, e l'elmo empíe nel fonte,
e tornò mesto al grande uffizio e pio.
Tremar sentì la man, mentre la fronte
non conosciuta ancor sciolse e scoprio.
La vide, e la conobbe; e restò senza
e voce e moto. Ahi vista! ahi conoscenza!

Non morì già, ché sue virtuti accolse
tutte in quel punto, e in guardia al cor le mise,
e premendo il suo affanno, a dar si volse
vita con l'acqua a chi col ferro uccise.
Mentre egli il suon de' sacri detti sciolse,
colei di gioia trasmutossi, e rise;
e in atto di morir lieta e vivace,
dir pareo: 'S'apre il ciel; io vado in pace.'

Torquato Tasso (1544–1595)
Cerusalemme liberata

Ale już przędzę Parka nieużyta
Kloryndzinego żywota zwiąta:
Pchnął ją w zanadrze Tankred i obfitą
Miecz utopiony krew wytoczył z ciała
I zmoczył złotem koszulę wyszytą.
Którą panieńskie piersi sznurowała.
Czuje, że ją już noga ledwie wspiera,
I że już mdleje, i że już umiera.

Idzie za szczęściem zwyciężca surowy
I sztych śmiertelny pędzi między kości;
Ona – konając – rzekła temi słowy,
Zwykłej na twarzy nie tracąc śmiałości,
Którą znać, że w niej duch sprawował nowy,
Duch skruchy, wiary i świętej dufności –
Że choć poganką za żywota była,
Umierając się ato nawróciła:

„Odpuść ci, Boże, ato masz wygraną,
A ty też, proszę, odpuść mojej duszy,
Proś Boga za nią i grzechem spluskaną
Oczyść krztem świętym i zbroń od pokusy”.
Tą żałościwą, tą niespodziewaną
Prośbą jej Tankred zarazem się ruszy
I wewnątrz żalem okrutnym dotknięty,
Umarza gniewy i płacze zmiękczony.

Do przezroczystej pobieżał krynice,
Która z przyległej góry wynikała
I w hełm porwawszy wody – do dziewice
Wracał się, która już dokonywała.
Kiedy jej dotąd nie poznane lice
Odkrył z szyszaka, ręka mu zadrżała:
Pozna ją zaraz i jako słup stanie –
O, nieszczęśliwe i przykre poznanie!

Nie umarł zaraz, bo wszystkie swe mocy
Zebrane, serca pilnować wyprawił
I dusząc w sobie żal, koło pomocy
Świętej się wszystek naonczas zabawił.
Śmiech wdzięczny piękne wydawały oczy,
Skoro krzest święty cny rycerz odpawił;
I tak się zdało, jakoby mówiła:
„Niebo–m osiągnęła, nieba–m dostąpiła”.

Cofred abo Jeruzalem wyzwolona
Tłumaczenie – Piotr Kochanowski

Psst! Pspst! Pspst! Pspst! Shst!
Co! Coco! Kho! Cocococo! Cococo!
Cocoding zero! O! Aha! Cococoding Zero Zero: highest
security grade! Aha!
Zero, zero: Birds on the wing!
Doubleyousee! Snakes in the grass!
Rabble, rabble, rabble! Riot, riot!
Unlawful assemblies! Communal insurrection!
Mutinous masses!
Groundless! Groundless! Phobia!
Wide of the mark! Right off the track!
Hypopo... Hypopopochondria!
Rsh!
What did you say?
Rsh!
March! March! March target!
Direction! rection!
Direction! Prince! Your Palace!
March target royal palace!
Password: Gogogolash! Gogolash!
Demonstrations, ha!
Protestactions, ha!
Provocations, ha!

Pst! Pst! Much discretion! Close observation!
Take precautions!
That's all!

Pst! Pst! Not a squeak!
Confidential!
One more thing bear in mind:
silence is gold!

What is now?

Secret cypher!
Code-Name: Loch-Ness-Monster!

Comet in sight! Red glow! Burns bright!

Psst! Pspst! Pspst! Pspst! Szszt!
Ko! Koko! Ko! Kokokoko! Kokoko!
Kodowanie zero! O! Aha! Kokokodowanie Zero Zero:
tajemnica najwyższej wagi! Aha!
Zero, zero: leć bociany!
Dab! JuSi! Wielki krokodyl!
Mnóstwo, mnóstwo! Bez liku, bez liku!
Ludzkie mrowie! Niezliczona ciżba!
Niezliczona!
Bezpodstawnie! Bezpodstawnie! Fobia! Nieuzasadnione!
Niezdefiniowane!
Hipopo... Hipopopochondria!
Rsz!
Co takiego?
Rsz!
Marsz! Marsz! Marszruta!
Kierunek marszu! Kierunek!
Kierunek! Książęcy pałac!
Kierunek marszu książęcy pałac!
Hasło: Gogogolasz! Gogolasz!
Demonstracja!
Protestacja!
Prowokacja!

Pst! Pst! Dyskrecja! Obserwacja!
Sankcje!
To wszystko!

Pst! Pst! Ani mru-mru!
Jak w grobie!
I jeszcze jedna sprawa:
milczenie jest złotem!

Co się tam znowu dzieje?

Poufny meldunek!
Kod: Dzika kaczką!

To kometa! Planeta! Rozbłyska!

Pst! Sit tight! No fright!
Yes!
No!
No!
Yes!
No!
No!
Yes!
Yes!
No!
No!
Beyond all doubt!
Satellite!
Asteroid!
Planetoid!
Polaroid!
Coming fast! Hostile! Perfidious!
Menacing! Momentous! Fatal!
Stern measures!
Stern measures!
Stern measures?
Stern measures!
Kukuriku! Kikeriki!
He comes! He comes! He comes! He comes!
He comes!
Kekerikeke! Kokorikoko!
Kukurikuku! Ten! Kakarikaka!
Makarikaka! Nine! Makabrikaka! Eight!
Makabrika! Seven! Kabrikama! Six!
Brikamaka! Five! Kamakabri! Four!
Makabri! Three! Makrabi! Two!
Marabey! One!
Marabey! Marabey! Zero!
Marabey! Marabey!
Marabey! Marabey! Marabey! Marabey!
Coming! Coming! Look there! There! There!
He's getting in! He's getting in! He's getting in! He's in!
Where is the guard? Where is the guard?
The guard! The guard! The guard!
Call the guard! Call the guard! Call the guard!
Da! Da! Da! Da! Da!
Ada! Ada! Ada! Ada! Ada!

Wersja angielska – Geoffrey Skelton

Pst! Cisza, spokój!
Tak!
Nie!
Nie!
Tak!
Nie!
Nie!
Tak!
Tak!
Nie!
Nie!
Bez wątpienia!
Satelita!
Asteroida!
Planetoida!
Polaroid!
Zbliża się! Zabójcza! Podstępna!
Groźna! Niebezpieczna! Śmiercionośna!
Nadzwyczajne środki bezpieczeństwa!
Nadzwyczajne środki bezpieczeństwa!
Nadzwyczajne środki bezpieczeństwa?
Nadzwyczajne środki bezpieczeństwa!
Kukuryku! Kikeriki!
Nadchodzi! Nadchodzi! Nadchodzi! Nadchodzi!
Nadchodzi!
Kekerikeke! Kokorikoko!
Kukurikuku! Ten! Kakarikaka!
Makarikaka! Nine! Makabrikaka! Eight!
Makabrika! Seven! Kabrikama! Six!
Brikamaka! Five! Kamakabri! Four!
Makabri! Three! Makrabi! Two!
Marabey! One!
Marabey! Marabey! Zero!
Marabey! Marabey!
Marabey! Marabey! Marabey! Marabey!
Idzie! Idzie! Idzie! Tam! Tam!
Już tu jest! Już tu jest! Już tu jest! Już jest!
Już tu jest! Już tu jest! Już jest!
Już jest! Już jest!
Już tu jest! Już tu jest! Już tu jest!
Jest! Jest! Jest! Jest! Jest!
Już jest! Już jest! Już jest! Już jest! Już jest!

Tekst polski wg niemieckiego oryginału – Krzysztof Teodorowicz