



Narodowe Forum Muzyki

Przestrzeń dla piękna

21

grudnia 2018
piątek
19:00

Wrocław, NFM, Sala Główna

Koncert bożonarodzeniowy Bach i Vivaldi

Jarosław Thiel – dyrygent
Hanna Husáhr – sopran
Agnieszka Ryman – sopran II
Katie Bray – alt
Georg Poplutz – tenor
Stephan Loges – bas

Program:

Johann Sebastian Bach (1685–1750) *Herz und Mund und Tat und Leben* – kantata BWV 147 [30']

- I Herz und Mund und Tat und Leben
- II Gebenedeiter Mund!
- III Scháme dich, o Seele, nicht
- IV Verstockung kann Gewaltige verblenden
- V Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn
- VI Wohl mir, dass ich Jesum habe
- VII Hilf, Jesu, hilf, dass ich auch dich bekenne
- VIII Der höchsten Allmacht Wunderhand
- IX Ich will von Jesu Wundern singen
- X Jesus bleibet meine Freude

Antonio Vivaldi (1678–1741) *Magnificat* RV 610 (I wersja) [14']

- I Magnificat anima mea Dominum
- II Et exsultavit spiritus meus
- III Et misericordia
- IV Fecit potentiam
- V Deposuit potentes de sede
- VI Esurientes implevit bonis
- VII Suscepit Israel
- VIII Sicut locutus est
- IX Gloria Patri et Filio

Chór NFM

Agnieszka Franków-Żelazny – kierownictwo artystyczne Chóru NFM

Wrocławska Orkiestra Barokowa

Marcin Majchrowski – prowadzenie koncertu



J.S. Bach



A. Vivaldi

Johann Sebastian Bach *Nun komm, der Heiden Heiland* – kantata BWV 61 [15']

- I Overture – Nun komm, der Heiden Heiland
- II Der Heiland ist gekommen
- III Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche
- IV Siehe, ich stehe vor der Tür
- V Öffne dich, mein ganzes Herze
- VI Amen, Amen

Antonio Vivaldi *Gloria* RV 589 [30']

- I Gloria in excelsis Deo
- II Et in terra pax
- III Laudamus te
- IV Gratias agimus tibi
- V Domine Deus, Rex caelestis
- VI Domine Fili unigenite
- VII Domine Deus, Agnus Dei
- VIII Qui tollis peccata mundi
- IX Qui sedes ad dexteram Patris
- X Quoniam tu solus Sanctus
- XI Cum Sancto Spiritu

OMÓWIENIE

Krzysztof Komarnicki

Antonio Vivaldi miał dwadzieścia pięć lat, gdy w 1703 r. zaczął pracę w weneckim Ospedale della Pietà jako nauczyciel skrzypiec. Jego zdolności szybko zostały dostrzeżone i wkrótce przyjął także funkcję kompozytora. Przez ponad dwie kolejne dekady był związany z Ospedale della Pietà; w 1716 r. został dyrektorem muzycznym tej instytucji, która stała się turystyczną atrakcją Wenecji. Wysoki poziom muzycznego wykonawstwa podopiecznych zakładu (w większości podzuktów, ale także płacących za wykształcenie dziewcząt z dobrych rodzin) był słynny w Europie, a i dzieła Vivaldiego również miały przyciągającą moc.

Pierwotna wersja *Magnificat* (RV 610) powstała między 1715 a 1717 r. Jest to dzieło chóralne zawierające krótkie i proste partie solowe. Została w nim wykorzystana przede wszystkim zasada kontrastu: obsady, tonacji, ruchu etc., podkreślająca znaczenie poszczególnych wersów. Początkowy chór *Magnificat* („Wielbi dusza moja Pana”), utrzymany w mrocznym g-moll i operujący niezwykle zestawieniami akordów, jest przeciwstawiony solowemu, napisanemu w B-dur *Et exultavit* („I raduje się duch mój w Bogu, moim Zbawcy”) o skocznych rytmach. Ten fragment zaczyna sopran solo, podejmuje alt z interwencjami chóru, a kończy tenor. Nie jest to więc aria ani ansambl, ani w ogóle „numer” w operowym sensie. Zmiany obsady pozwalają „popisać się” poszczególnym dziewczętom (partie tenoru i basu też wykonywały dziewczęta; umożliwiały to dawna, dziś zapomniana, technika wokalna), ale też mają zwrócić uwagę słuchacza na wyśpiewywane słowa.

Wspaniały jest kontrapunktyczny chór *Et misericordia* („I miłosierdzie Jego”), w którym głosy schodzą się w jednym czasie i we wspólnym rytmie na słowach „a progenie in progenies” („z pokoleń na pokolenia”). Kontrastują z nim następne dwa chóry, w których efekt zgodności rytmicznej głosów jest podtrzymany (*Fecit potentiam* – „On przejawia moc ramienia swego”) oraz wzmocniony przez unison wszystkich głosów, także orkiestrowych (*Deposuit potentes* – „Strąca władców z tronu”), co obrazuje niewzruszoną potęgę Najwyższego. Zaraz po chórach dwa soprany z continuo w fakturze sonaty triowej opowiadają o nasyceniu głodnych (*Esurientes*). Po krótkim chórze *Suscepit Israel* („Ujął się za sługą swoim, Izraelem”) następuje najkunsztowniejszy fragment: tercet na

sopran, alt i bas z towarzyszeniem pary koncertujących obojów i continuo, mówiący o wypełnieniu przez Boga obietnicy złożonej Abrahamowi; prawa kontrapunktu symbolizują w tym przypadku Prawo znacznie potężniejsze. Catość kończy dokologia, opracowana na chór z podwójną fugą *Et in saecula saeculorum. Amen* („I na wieki wieków. Amen”) w którym oba tematy pojawiają się równocześnie, ale są przeprowadzane niezależnie.

Po latach Vivaldi uległ modzie i zniszczył wiele z pierwotnej koncepcji dzieła, zastępując ustępy solowe pięcioma arcywirtuozowskimi ariami w stylu operowym. Z pewnością i ta późniejsza wersja oddaje sens tekstu, ale chyba wersja chóralna robi większe, a niewątpliwie trwalsze, wrażenie.

Podobnie do pierwotnej wersji *Magnificat* jest ukształtowana *Gloria* RV 589, pochodząca w zasadzie z tego samego okresu (około 1715 r.) – każdy wers hymnu (lub para wersów) jest opatrzony muzyką ściśle ilustrującą, komentującą, dopowiadającą tekst. Ustępy solowe są liczne i niezbyt rozbudowane. Początkowo Vivaldi, być może z pośpiechu, opracował wersję RV 588, będącą w dużej mierze przeróbką utworu Giovanniego Marii Ruggieriego. Wersja RV 589 zawiera tylko aluzje do tamtego dzieła, wszystkie pomysły zostały jednak zaadoptowane i są oryginalne (czego nie mówimy po to, by bronić Vivaldiego przed zarzutem plagiatu – w XVIII w. takie praktyki były całkowicie dopuszczalne).

Weimarska kantata *Nun komm, der Heiden Heiland* BWV 61, 2 XII 1714 r. jest przeznaczona na pierwszą niedzielę adwentu. Tytuł pochodzi od choratu Marcina Lutra *Przyjdź, pogan zbawco*, popularnej pieśni napisanej na tę samą okazję; pierwsza strofa z tego utworu została użyta w kantacie. Catość zamyka inna pieśń – *Wie schön leuchtet der Morgenstern* Philippa Nicolaia. Libreto kantaty wyszło spod pióra Erdmanna Neumeistra.

Kantata jest bardzo francuska w stylu, począwszy od wstępnej fantazji chorałowej w formie uwertury francuskiej, a na pięciogłosowych smyczkach skończywszy (dwoje skrzypiec, dwie altówki i bas). Francuska uwertura, związana z majestatem królewskim, wskazuje niechybnie na Króla Niebios. Do oddania niuansów tekstu Bach zastosował środki muzyczne z równą maestrią, co Vivaldi. Szczególnie wrażenie robi recytatyw basu (później Bach będzie zawsze słowa Chrystusa powierzał basowi) *Siehe, ich stehe*

vor der Tür („Oto stoję u drzwi i kołaczę”), w którym oderwane dźwięki akompaniamentu ilustrują pukanie do wrót. Odpowiedzią na pukanie Zbawiciela jest sopranowa aria tylko z continuo, pozwalająca każdemu wiernemu na utożsamienie się z podmiotem lirycznym i otwarcie serca na powtórne przyjście Jezusa. Finał jest wyjątkowo zdobny, a partia skrzypiec prowadzonych unisono wspina się wciąż w górę, by na ostatniej nucie osiągnąć najwyższy dźwięk słyszany w całym utworze.

Bach był zadowolony z tego dzieła. Powtórzył je w pierwszym roku swej służby w Lipsku (1723). Rok później z kolei skomponował inną kantatę pod tym samym tytułem do nowego, anonimowego tekstu (BWV 62).

Również na pierwszą niedzielę adwentu była przeznaczona kantata 147a napisana w Weimarze w 1716 r. W Lipsku w 1723 r. Bach przedstawił z tej okazji kantatę BWV 61, natomiast *Herz und Mund und Tat und Leben* zaadaptował na święto Nawiedzenia NMP, wówczas (a w kościele protestanckim do dziś) obchodzone 2 lipca. Daje się to dość łatwo zrobić, ponieważ wizyta Marii u św. Elżbiety wpisuje się w kontekst nardzin Chrystusa. W lipskiej kantacie BWV 147 Bach wykorzystał weimarską muzykę do tekstu Salomona Francka, który stanowi w większości treść tego utworu, oraz tekstów Martina Jahna i niezidentyfikowanego librecisty.

Ostatecznie kantata została podzielona na dwie części – sześć do wykonania przed kazaniem i cztery po kazaniu. Pierwszą część otwiera polifoniczny chór, zamyka zaś chorał będący opracowaniem szóstej strofy chorału Jahna *Jesu, meiner Seelen Wonne* – obok „Arii na strunie G” czy *Badinerie* jest to najpopularniejszy fragment skomponowany przez lipskiego kantora, znany z niezliczonych przeróbek i miriadów amatorskich wykonani. Pomiędzy chórami występują dwie pary recytatyw-aria, przy czym – typowo dla Bachowskiej kantaty – recytatywy nie są wykonywane przez tego samego śpiewaka, który wykonuje następującą potem arię. Kontrast obsady, tak jak u Vivaldiego, kieruje uwagę słuchacza na tekst i jego znaczenie.

Druza część kantaty zaczyna się przesuniętą z pierwotnego opracowania arią tenorową z continuo, ostatnią arią o charakterze kontemplacyjnym napisaną do tekstu Francka. Końcowa aria do anonimowego tekstu jest przeznaczona na bas, ponieważ sta-

nowi zapowiedź cudów, jakie uczyni Chrystus. Dzieło wieńczy szesnasta strofa chorału Jahna *Jesu, meiner Seelen Wonne* (ponownie opatrzona muzyką znaną najbardziej jako *Jesu, Joy of Man's Desiring*), łącząca obie części kantaty w całość.

Hanna Husáhr

Dysponująca niezwykle szerokim repertuarem, od dzieł barokowych po współczesne, artystka w ubiegłych sezonach została stypendystką prestiżowych programów: Birgit Nilsson Scholarship, Håkan Mogren Award, Royal Opera Friends Scholarship oraz Christina Nilsson Scholarship. W 2016 r. została nagrodzona w Wilhelm Stenhammar International Music Competition. Studiowała w Guildhall School of Music and Drama w Londynie, Opera School w Göteborgu i Stockholm Opera Studio. Poza koncertami pod batutą takich artystów, jak m.in. S. Ranzani, L. Segerstam, P. Steinberg, R. Alessandrini, M. Franck, J. Cohen czy T. Ringborg na szczególną uwagę zasługują jej wykonania *III Symfonii* C. Nielsena (dyr. H. Blomstedt), *Pasji wg św. Jana* J.S. Bacha (dyr. D. Harding) oraz pieśni K. Saariaho w trakcie ceremonii wręczenia kompozytorce Polar Music Prize. Ponadto artystka wzięła udział w trasie koncertowej z Les Musiciens du Louvre (M. Minkowski) oraz wykonywała partię Xeny w operze *Borys Godunow* z Gothenburg Symphony (dyr. K. Nagano).

Katie Bray

Ukończyła Royal Academy Opera. Jest laureatką licznych stypendiów oraz wyróżnień w konkursach – w 2010 r. otrzymała nagrodę publiczności w Handel Singing Competition oraz trzecią nagrodę w Maureen Lehane Vocal Awards, a w 2011 r. trzecią nagrodę w Opera Prize w Mozart Singing Competition. Poza występowaniem w spektaklach operowych (współpracowała m.in. z English Touring Opera, Royal Academy Opera i Cherubino British Youth Opera) artystka wykonuje recitale pieśniarskie – z tym repertuarem koncertowała m.in. w Wigmore Hall, Cadogan Hall, Holywell Music Room i St George's Hanover Square oraz występowała podczas City of London Festival, London English Song Festival oraz Oxford Lieder Festival.

Georg Poplutz

Studiował w Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main oraz w Hochschule für Musik und Tanz Köln. Jest ceniony za ekspresyjne i pełne emocji interpretacje; występuje na całym świecie zarówno w repertuarze pieśniarskim, jak i oratoryjnym,

ze szczególnym uwzględnieniem muzyki barokowej. Koncertował z takimi artystami, jak m.in. J.-A. Bötti-cher, M. Cordes, L. Güttler, R. Lutz, H. Max, R. Otto, H. Perl, H.-Ch. Rademann, G. Schwarz, Ch. Spering, M.A. Willens czy R. Wilson. Współpracuje z Johann Rosenmüller Ensemble i Cantus Cölln. Prowadzi szeroką działalność nagraniową – m.in. wziął udział w re-jezacji kompletu utworów wokalnych H. Schütza oraz kantat i oratoriów J.S. Bacha. Jego nagrany z pianistą H. Dumno album *Lieder an die Entfernte* uzyskał nominację do International Classical Music Awards 2018.

Stephan Loges

Studiował w Hochschule der Künste w Berlinie oraz w londyńskiej Guildhall School of Music and Drama. Był jednym z pierwszych zwycięzców Wigmore Hall/ Kohn Foundation International Song Competition. Współpracował z orkiestrami symfonicznymi z Mel-bourne i Sapporo, a także Auckland Philharmonia Or-chestra, Ulster Orchestra, Swedish Radio Symphony Orchestra, Manchester Camerata, Scharoun Ensemble, Ensemble Orchestral oraz Scottish Chamber Orches-tra. Daje recitale na całym świecie, w tym regularnie w londyńskiej Wigmore Hall, na Oxford Lieder Festi-val, jak również w Carnegie Hall w Nowym Jorku, Con-certgebouw w Amsterdamie, Konzerthaus w Wied-niu, La Monnaie w Brukseli, podczas Klavier-Festival Ruhr, Schleswig-Holstein Musik Festival, w Santiago de Compostela, BBC Radio 3 oraz podczas Vocal Arts Series w Waszyngtonie z pianistami R. Vignolesem, S. Lepperem, I. Burnsidem, A. Schmalczem, E. Astim oraz L. Williamsem.

Skład Wrocławskiej Orkiestry Barokowej: I skrzypce

Zbigniew Pilch (koncertmistrz), Mikołaj Zgótko, Radostaw Kamieniarz, Juliusz Żurawski, Agata Habera

II skrzypce

Adam Pastuszka, Violetta Szopa-Tomczyk, Małgorzata Malke, Kamila Guz, Michał Piotrowski

altówki

Dominik Dębski, Marcin Stefaniuk, Michał Mazur

wiolonczele

Bartosz Kokosza, Edyta Maksymczuk-Thiel

kontrabas

Janusz Musiał

oboje

Marek Niewiedziat, Marta Bławat

fagot

Kamila Marcinkowska-Prasad

trąbka

Martin Sillaber

lutnia

Jan Čižmář

pozytyw

Marcin Szelest

Organizator:



NFM – instytucja kultury miasta Wrocławia współprowadzona przez:



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.



Sponsor NFM:

