

**18.12.22**

niedziela, godz. 18.00  
NFM, Sala Czerwona

## Dreaming Jupiter

**Vittorio Ghielmi** – viola da gamba, dyrygent

**Wrocławska Orkiestra Barokowa**

**Jarosław Thiel** – kierownictwo artystyczne Wrocławskiej Orkiestry Barokowej

### Program:

**Jean-Féry Rebel** (1666–1747)

*Le cahos z Les éléments*

**Antoine Forqueray** (1672–1745)

*Le carillon de Passy z IV Suity g-moll ze zbioru Pièces de viole*

**Jean-Philippe Rameau** (1683–1764)

*Bruit de tonnerre z opery Hippolyte et Aricie*

**Antoine Forqueray** (1672–1745)

*La girouette*

**Jean-Baptiste Lully** (1632–1687)

*Canarie z komediobaletu Mieszczanin szlachcicem*

**Marin Marais** (1656–1728)

*Troisième air des matelots z opery Alcyone*

*Sarabande la desolée z V Suity G-dur ze zbioru Pièces de viole*

**Jean-Philippe Rameau** (1683–1764)

*Air tendre pour les Muses z opery-baletu Le temple de la Gloire*

*Contredanse en rondeau z opery Les Boréades*

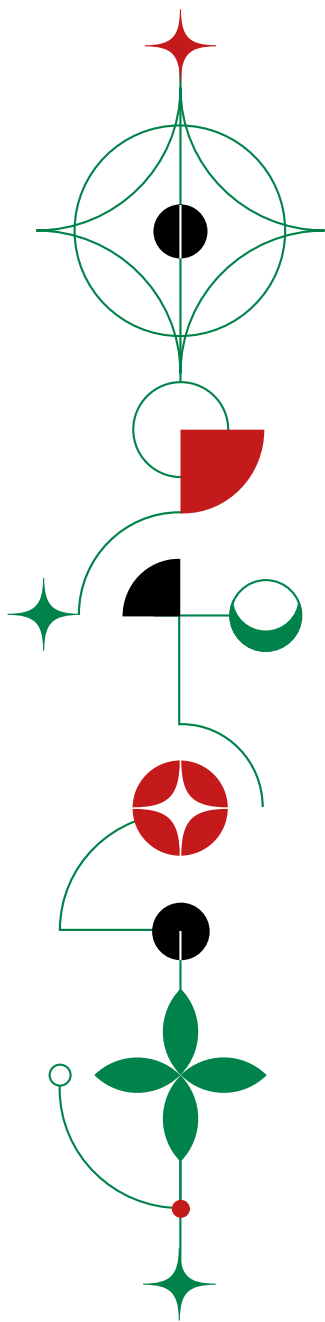
**Marin Marais** (1656–1728)

*La rêveuse z Suite d'un gout Etranger ze zbioru Pièces de viole (Livre 4)*

*Tempête z opery Alcyone*

[40']

\*\*\*



**Jean-Philippe Rameau** (1683–1764)

*Entrée de Polymnie* z opery *Les Boréades*

**Marin Marais** (1656–1728)

*Le badinage* z *Suitte d'un gout Etranger* ze zbioru *Pièces de viole* (Livre 4)

**Jean-Philippe Rameau** (1683–1764)

*Les sauvages* z opery *Les Indes galantes*

*Ces oiseaux, par leur doux ramage* z opery-baletu *Le temple de la Gloire*

**Marin Marais** (1656–1728)

*L'arabesque* z *Suitte d'un gout Etranger* ze zbioru *Pièces de viole* (Livre 4)

**Jean-Philippe Rameau** (1683–1764)

*Air tendre* z opery-baletu *Les Fêtes d'Hébé*

**Antoine Forqueray** (1672–1745)

*La Portugaise* z I *Suity d-moll* ze zbioru *Pièces de viole* *Jupiter*

z V *Suity c-moll* ze zbioru *Pièces de viole*

[35']

## Od wewnętrznego oddechu do muzyki

**C**o właściwie wprowadza nas w magiczny stan, gdy wchodzimy do bogatych czy biednych wiekowych budynków i miast, w których nasi przodkowie żyli i tworzyli sztukę? W takich miejscach nasz umysł zaczyna odmiennie funkcjonować: zapomina o codziennych błahostkach i działa w twórczy sposób. Mniej lub bardziej świadomie wyobrażamy sobie żyjących tam ludzi i dzięki ocalałym przedmiotom nawiązujemy z nimi cichy dialog. W zwykłej drewnianej przebieralni dawnego teatru... czujemy się jak aktor w peruce, który powtarza tekst, usiłując znaleźć jego właściwe brzmienie, tak by słowa stały się prawdą...

Na scenie skromnie ubrany malarz wykańcza pędzlem z sierści dzika białą chmurę *décor* (dekoracji). Jego ruchy, gesty, świadczą o spokojnej pewności siebie; z bliska pomyślałbyś, że ta chmura jest nieudana, ale on dobrze wie, co to „gest”. Z poziomu *parterre* (widowni) jego chmura jest bardziej realna niż w naturze: oto odkrywa on przed tobą jej esencję. Obserwacja tych gestów pozwala nam uświadomić sobie znaczenie tego, czym jest sztuka: twórczą esencją słowa i gestu. Te dawne budynki wypełnione dziełami sztuki stają się miejscem duchowej epifanii, chwili, w której widzimy artystę próbującego wykraść coś ze źródła piękna, dzieląc się nim z publicznością i ponawiającego wysiłki na drodze poznawania naszej wewnętrznej ludzkiej natury. A nic nie jest bardziej „barokowe” niż ten proces.

Francuski teatr muzyczny, nieprzypadkowo powołany do życia przez Włocha, Giovanbattistę Lulliego, w XVII wieku, funkcjonował jak rytuał, w którym słowo wypowiedane lub śpiewane przez aktorów miało być udziałem w twórczej energii świętego Słowa, jakie Bóg wypowiedział w akcie Stworzenia. Mówi się, że Lulli zapoczątkował nowy „francuski” styl w muzyce teatralnej (który przetrwał go o wiek, osiągając swe apogeum u Rameau), obserwując intonację i gesty najśłynniejszej aktorki Racine’a – Marie „La Champmeslé”. Po śmierci Lulliego dwóch z jego najważniejszych uczniów, Marin Marais i Jean-Féry Rebel, a także wielu innych wielkich twórców tych czasów, jak wirtuoz gamby Antoine Forqueray, rozwinięli modę na utwory instrumentalne zwane *pièces de caractères* – drobne kompozycje, które próbowały uchwycić wewnętrzny gest, nastrój lub „kolor” (*raga*) sytuacji (albo osoby, albo przedmiotu). Te krótkie muzyczne arcydzieła są odzwierciedleniem francuskiego malarstwa charakterystycznego takich artystów jak Watteau, Oudry, Chardin (a moda ta przetrwała we Francji do Debussy’ego i później). Około 1715 roku Jean-Féry Rebel pisze swój rewolucyjny utwór *Les Caractères*

*de la Danse (Charaktery tańca)* inspirowany dziełem Jeana de La Bruyère'a *Les Caractères de Theophraste (Charaktery, czyli Przymioty Teofrasta)*, będący serią portretów rozmaitych postaci z otoczenia Ludwika XIV. Dzieło Rebela powstało we współpracy z największą tancerką owych czasów, mademoiselle Françoise Prévost, i było pomyslane jako solo dla niej. Kompozycja stała się niezwykle popularna, była wystawiana pod dyktando Händla w Londynie i Pisendla w Dreźnie. Ideą utworu jest przeprowadzenie słuchacza w zaskakujący sposób od jednego *affetto* (nastroju, charakteru) do kolejnego bez jakiegokolwiek przerwy w przebiegu muzyki: to patchwork małych fragmentów różnorodnych tańców przechodzących jeden w drugi. W tym samym okresie Rebel opublikował inny rewolucyjny utwór, *Les Elements (Elementy)*, który stanowi podsumowanie stylu *pièces de caractère*: wszystkie naturalne elementy (bazujące, przypomnijmy, na tzw. „teorii afektów”) są opisane przez specjalne muzyczne efekty w suicie łączącej je na wszelkie możliwe sposoby.

Przyjaciel Rebeli, Marin Marais, wypracował wiele reguł służących osiągnięciu doskonałego i retorycznie kontrolowanego stylu gry w muzyce na violę da gamba. Niedawno odkryłem ważny manuskrypt muzyczny Marais'go zawierający setki adnotacji wykonawczych zapisanych przez samego kompozytora lub jego ucznia: każda nuta oznaczona jest czterema lub pięcioma znakami i nieprawdopodobną liczbą wskazówek wyrazowych, co pokazuje nam kompletność tego muzycznego języka i nieustanne poszukiwanie ekspresji, jakiej ten styl się domaga. Widzimy więc estetykę na swój sposób ekstremalną i manierystyczną, daleką od tego, co uważam za błędne rozróżnienia pomiędzy *fade* (pozbawione smaku) i *raffiné* (wyrafinowane), a co stało się głównym założeniem pionierów francuskiej muzyki dawnej i obróciło nieszczęśliwie w rozpowszechnione wyobrażenie o brzmieniu tej muzyki. Wystarczy zacytować tylko kilka oznaczeń ekspresyjnych przypisanych do każdego dźwięku w tym nowym źródle (które są często także nazwami tańcowych kroków):

*Balancé* (wyważony), *Bondissant* (skoczny), *Jeté* (wyrzucony), *Elevé* (uniesiony), *Enlevé* (wzniesiony), *Renforcé* (mocniejszy), *Soutenu* (taki sam), *Mordant* (ostry), *Marquez* (wyrazisty), *Fort* (mocny), *Très Fort* (bardzo mocny), *Forcé* (wymuszony)<sup>1</sup>, *Doux* (łagodny), *Etouffé* (stłumiony), *Velouté* (aksamitny), *Arpège Subit* (nagłe arpeggio), *Demi Arpège* (pół arpeggio), *En plein* (pełny), *Plaqué* (płatki), *Enflé* (nabrzmiały), *Exprimé* (wyrazisty), *Trainé* (rozciągnięty), *Filé* (skręcany), *Aspiration* (wdech), *Sec* (suchy), *Séparé* (oddzielony), *Silence* (cicho), *Coupé* (ucięty), *Court* (krótki), *Saccadé* (urywany), *Pesamment* (ciężko), *Petits coups* (ciche uderzenia), *Grands coups* (głośne

---

<sup>1</sup> *Forcé* pojawia się na przykład w *Les Voix Humaines*, utworze granym zawsze w „nowoczesnej” tradycji gamby jako utwór pianissimo, bez retoryczno-dynamicznego rozwinięcia.

uderzenia), *Tapé* (głuchy), *Detaché* (rozłączny), *Nourri* (pełny), *Animé* (ożywiony), *Gagner le sujet* (powrócić do tematu), *Demeurer sur la Basse* (pozostać na basso), *Peser sur la Basse* (uwypatnić basso), *Fière* (dumny), *Flaté* (spłaszczony), *Égal* (podobny), *Lié* (połączony), *Louré* (przypominający dźwięk dud), *Pointé* (wyrazisty), *Piqué* (ostrzy), *Supposition mœlleuse* (raczej miętko), *Supposition gracieuse* (raczej z gracją)...

nie wspominając o znakach dla glissanda, dla różnego rodzaju vibrata i dla zwyczajowych *agrémens* (ozdobników). To pokazuje nam, że dla Marais'go każda nuta ma swój różnorodny kolor, odmienną dynamikę, nieprawdopodobnie bogaty przepływ emocji. Tak jak dla aktora grającego na starą francuską modłę sztukę Racine'a i barwiącego innym kolorem każdą sylabę. W tym programie próbujemy zestawić naprzemiennie, w teatralny sposób, bogaty język repertuaru na violę solo z utworami orkiestrowymi, które – jak sądzę – powinny być grane z tym samym bogactwem ekspresji.

Rameau, urodzony w 1683 roku, debiutował jako kompozytor operowy dopiero w 1733 (*Hippolyte et Aricie*) jako pięćdziesięciolatek! Łącząc wielką tradycję Lúlliego i eksperymenty generacji Marais'go i Rebel'a, tworzył prawdziwe arcydzieła, doprowadzając je dzięki swojej harmonicznej inwencji do perfekcji. Retoryka wykształcona w XVII i XVIII wieku na użytek francuskiej *déclamation*, gry aktorskiej i śpiewu, była w rzeczywistości tak mocno skodyfikowana i manierystyczna, że bylibyśmy z pewnością zdumieni tak samo, jak zdumieni byli ówcześni zagraniczni odbiorcy opery francuskiej słuchający jej po raz pierwszy:

*ces remuemens de tête, de bras, de sourcils, ces ports de voix langoureux, ces cadences molles, ces cris inhumains, ces sons arrachés du fond des entrailles & accompagnés de longs râlemens, & tout cet immense amas d'affectations & de minauderies qu'on avoit la bonté de prendre pour de l'expression* (te ruchy głową, ramionami, to marszczenie brwi, te tęskne appoggiatury, miękkie kadencje, nieludzkie krzyki, te dźwięki wrywane z głębi trzewi, którym towarzyszą długie jęki, i całe to nagromadzenie afektacji i minoderii, które jedynie z uprzejmości wzięliśmy za ekspresję).

Lecz patrząc z właściwej perspektywy, widzimy, że we francuskiej operze i muzyce instrumentalnej mamy do czynienia z niezmiennym konceptem pełnej jedności sztuk: każdy gest tancerza powinien pozwolić nam odczytać poruszające go emocje. Jego kroki są jak słowa, które – zauważmy – przeniknęły do jego serca.

Słowa i wewnętrzne poruszenia, gesty... Słowa (tak jak nuty) są wewnętrznymi poruszeniami. Kiedy odtwarzamy te arcydzieła dawnej sztuki, możemy ujmować je „z zewnątrz”, gdy próbujemy rekonstruować historyczne wyobrażenia i scenariusze,

albo możemy podjąć wysiłek „od-tworzenia” ich „od wewnątrz” z oddechu i ciał prawdziwych tancerzy czy muzyków, którzy grają „teraz”: od wewnętrznego oddechu do gestu, od gestu do muzycznej materii, od muzyki do deklamacji i wreszcie od deklamacji do cudownego stylu i niezwykłego piękna kompozycji, które wykonujemy dzisiaj wieczoru.

**Vittorio Ghielmi**

tłum. Jarosław Thiel, Katarzyna Thiel-Jańczuk



**Vittorio Ghielmi**, fot. archiwum artysty

**Wrocławska Orkiestra Barokowa:**

Zbigniew Pilch (koncertmistrz), Mikołaj Zgółka, Radosław Kamieniarz,  
Kamila Guz, Sulamita Ślubowska – I skrzypce  
Adam Pastuszka, Violetta Szopa-Tomczyk, Paweł Stawarski,  
Małgorzata Malke – II skrzypce  
Dominik Dębski, Piotr Chrupek, Michał Mazur, František Kuncl – altówki  
Jarosław Thiel (kierownictwo artystyczne Wrocławskiej Orkiestry Barokowej),  
Bartosz Kokosza, Edyta Maksymczuk-Thiel – wiolonczele  
Janusz Musiał – kontrabas  
Dóra Ombodi, Małgorzata Klisowska – flety traverso  
Peter Tabori, Eleonora Trivella – oboje  
Kamila Marcinkowska-Prasad – fagot  
Aleksandra Rupocińska – klawesyn, pozytyw  
Theodoros Kitsos – lutnia  
Michael Metzler – perkusja



**Wrocławska Orkiestra Barokowa**, fot. Łukasz Rajchert



**NFM.WROCLAW.PL**



---

Organizator:

NFM – instytucja kultury miasta Wrocławia współprowadzona przez:



**Wrocław** miasto spotkań

