

**Akademia Muzyczna
im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku**

mgr Marek Rogalski

***Ekspresja w mszach chóralnych epoki renesansu i współczesności
inspirowanych francuskim chanson „Ung gay bergier”
Thomasa Crecquillona***

**Opis dzieła artystycznego
w ramach postępowania doktorskiego
Promotor Prof. dr hab. Aleksandra Grucza-Rogalska**

Gdańsk 2023

SPIS TREŚCI

Podstawowe informacje o dziele artystycznym ...4

Wstęp ...5

1. Koncepcja tematyczna koncertu ...6

1.1. Annibale Stabile – uczeń Giovanniego Pierluigiego da Palestriny ...6

1.2. Andrea Gabrieli i Ludwig Daser – kolejni twórcy inspirowani się chansonem T. Crecquillona ...9

1.3. Chanson *Ung gay bergier* jako fundament mszy parodiowanej ...10

1.3.1 Tłumaczenie utworu Thomasa Crecquillona ...13

1.4. Twórczość współczesna w programie koncertu ...14

1.4.1. Przykładowe związki *Missa brevis „In honorem antiqui magistri”* Marka Raczynskiego z chanson *Ung gay bergier* Thomasa Crecquillona ...15

2. Założenia wykonawcze, interpretacyjne ...18

2.1. Dobór wykonawców ...18

2.2. Priorytety w zakresie ekspresji chóralnej ...19

2.2.1. Chóralne dzieła renesansowe ...22

2.2.2. Kompozycja M. Raczynskiego ...24

2.2.3. Przykładowe oznaczenia partytur ...25

2.2.4. Wymowa języków obcych ...28

2.3. Interpretacja canzony A. Gabrieli ...28

2.4. Strój w utworach renesansowych ...29

2.5. Plan improwizacji ...29

3. Subiektywna ocena trudności i powodzeń ...32

- 3.1. W zakresie organizacji wydarzenia artystycznego ...32
- 3.2. W sferze materiału muzycznego ...33
- 3.3. W ramach prób chóralnych ...36
- 3.4. Podczas koncertu ...40
 - 3.4.1. Thomas Crecquillon – *Ung gay Bergier* ...41
 - 3.4.2. Msze Ludwiga Dasera i Annibale Stabile ...41
 - 3.4.3. Andrea Gabrieli – *Canzon detta „Ung gay bergier”* ...44
 - 3.4.4. Marek Raczyński – *Missa brevis „In honorem antiqui magistri”* ...45
 - 3.4.5. Marek Rogalski – *Improwizacja nt. „Ung gay bergier”* ...46
 - 3.4.6. Technika dyrygencka ...46
 - 3.4.7. Konferansjerka ...47

Zakończenie ...48

Bibliografia ...51

Aneksy ...56

- 1. Ludwig Daser – skrócona biografia ...56
- 2. Marek Raczyński – życiorys artystyczny ...57
- 3. Marek Rogalski – życiorys artystyczny ...58
- 4. Cappella Gedanensis – informacje o zespole ...59
- 5. Kody QR prowadzące do nagrań dzieła (dostępnych online) ...61

Podstawowe informacje o dziele artystycznym

Tytuł koncertu: *Missa Ung Gay Bergier*

Miejsce i data: Bazylika Archikatedralna Wniebowzięcia NMP we Fromborku

22.04.2023 (sobota) godz. 19:00

Wykonawcy: Chór Cappelli Gedanensis oraz Wokaliści doangażowani,

Marek Rogalski – dyrygent, organista

Arkadiusz Popławski – konferansjer

Realizacja nagrania audiowizualnego: Ars Sonora

Czas trwania: 1:39:37

Nośnik: Pamięć USB oraz dostęp online

Program koncertu:

Thomas Crecquillon (ca. 1490-1557) – *Ung gay bergier*

Ludwig Daser (ca.1526-1589) – *Missa super „Un gay bergier”*

Andrea Gabrieli (1532/33-1585) – *Canzon detta „Ung gay bergier”* /organy/

Annibale Stabile (ca. 1540-1595) – *Missa „Ung gay bergier”*

Marek Raczyński (ur. 1982) – *Missa brevis „In honorem antiqui magistri”*

Marek Rogalski (ur. 1991) – *Improwizacja nt. „Ung gay bergier”* /organy/

Wstęp

Niniejszy opis dotyczy dzieła artystycznego w formie koncertu (wraz z jego audiowizualnym nagraniem), który odbył się 22.04.2023 w Bazylice Archikatedralnej pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny we Fromborku. Tytuł wydarzenia – *Missa Ung Gay Bergier* – ściśle nawiązuje do *chanson* Thomasa Crecquillona, które stało się fundamentem tematycznym koncertu¹. Kompozycja ta była bowiem materiałem wyjściowym do mszy parodiowanych autorstwa Annibale Stabilego oraz Ludwiga Dasera, które – obok archetypu – znalazły się w programie koncertu. Program dopełniony był canzoną Andrea Gabriellego, improwizacją organową mojego autorstwa, a także *Missą Brevis „In honorem antiqui magistri”* Marka Raczyńskiego – zamówioną specjalnie na tę okazję. Wszystkie wymienione utwory inspirowane były – w mniejszym lub większym stopniu – oryginałem.

Pod moją dyрекcją zaśpiewał chór złożony z wokalistów *Cappelli Gedanensis* oraz innych artystów, których zaprosiłem do projektu. Koncert poprowadził Arkadiusz Popławski (jeden z moich poprzedników na stanowisku organisty Archikatedry fromborskiej), a nagrania dokonała firma Ars Sonora.

Wydarzenie było jednym z działań w ramach projektu pt. *Chóralistyka XVI wieku - stylistyka muzyczna czasów Mikołaja Kopernika oraz kolejnych dziesięcioleci słowem i muzyką opisana*, który został dofinansowany przez Urząd Marszałkowski woj. warmińsko-mazurskiego. W ramach tego zadania, którego jestem koordynatorem i prowadzącym, odbyły się celebracje kościelne z profesjonalną oprawą muzyczną nawiązującą do epoki Mikołaja Kopernika, a także tematyczna prelekcja i warsztaty dla chórów amatorskich.

W dalszej części opisu skupię się na wybranych kwestiach w ramach trzech głównych zagadnień – ogólnych założeń repertuarowych, wykonawczych oraz dokonam próby oceny jakościowej elementów dzieła artystycznego.

¹ Pisownia tytułu *chanson* różniła się w poszczególnych wydaniach. Do opisów przyjąłem więc ujednoliconą formę – bazując na pierwotnym wydaniu utworu w *31 Chansons a quatre parties, Livre 1* (Tielman Susato, 1543).

1. Koncepcja tematyczna koncertu

Moje zainteresowanie polifonią renesansu budziło się podczas studiów z zakresu Muzyki Kościelnej, a znacznie wzrosło, gdy byłem dyrygentem *Scholi Cantorum „Kalokagatia”*. Zespół ten związany był z Gdańskim Środowiskiem Tradycji Katolickiej i regularnie wykonywał dawną muzykę wielogłosową oraz chorał gregoriański podczas celebracji liturgicznych. Także wyjeżdżając z tym składem na festiwale chóralne starałem się, by w repertuarze konkursowym takie dzieła się znajdowały – co niejednokrotnie było docenione przez komisje i audytoria. W opisanych warunkach szukałem środków ekspresyjnych, którymi chciałbym się posługiwać w takiej stylistyce. Doszedłem do wniosku, że czas doktoratu byłby dobrym czasem na krystalizację tych poszukiwań. Natomiast Giovanni Pierluigi da Palestrina – którego dzieła regularnie śpiewała moja schola – wydawał się twórcą wystarczająco „wyeksploatowanym”.

1. 1. Annibale Stabile – uczeń Giovanniego Pierluigiego da Palestriny

Chcąc pozostać przy stylistyce szkoły rzymskiej, szukałem repertuaru do wykonania w ramach postępowania doktorskiego wśród uczniów „Księcia Muzyki”². Najbardziej zacięła mnie postać Annibale Stabilego ze względu na jego związki z Polską. Jak się później okazało, kompozytor rzeczywiście „otworzył i nadał ton” całemu programowi opisywanego dzieła artystycznego. Z tego względu chciałbym w tym miejscu przytoczyć choćby skróconą jego biografię (próbując także doprecyzować zapowiedź koncertową), ale jest to zadanie skomplikowane. Niejasnych jest bowiem wiele faktów z życia A. Stabilego, a część muzykologów różni się w swych wnioskach (także w ramach haseł encyklopedycznych).

Wykazała to w swej obszernej pracy doktorskiej Ruth Lightbourne, która jest bodaj największą badaczką kompozytora. W swej rozprawie broniła ona tytułowej tezy, głoszącej, że A. Stabile jest „Człowiekiem o niemałej reputacji wśród mistrzów muzyki”; zresztą cytat ten zaczerpnęła z XVII-wiecznej o nim wzmianki³. Warto wspomnieć, że pierwsza część tej dysertacji ma charakter biograficzny, z kolei drugi tom to gotowe do użycia transkrypcje (do współczesnego zapisu) dzieł A. Stabilego – w liczbie aż 500

² M. Wozaczyńska, *Muzyka Renesansu*, wyd. II, Gdańsk 1996, s. 52.

³ R. Lightbourne, *Annibale Stabile: A man of no little repute among the masters of music*, tom I i II, [praca doktorska], Dunedin 1994, s. 2.

stron! Wydaje się, że w Polsce najwięcej uwagi poświęciła twórcy Barbara Przybyszewska-Jarminska⁴. Jednak i w tekstach wspomnianych wyżej autorek są rozbieżności – choćby dotyczące miejsca śmierci i czasu jego pracy w kapeli królewskiej Zygmunta III Wazy. Dodam – władcy, któremu muzyka była bliska (zwłaszcza włoska), a w okresie jego panowania zespół dworski zyskał europejski poziom⁵. Z racji charakteru niniejszej pracy oraz perspektywy dyrygenta (nie muzykologa) przytoczę tylko kilka najważniejszych wątków.

Annibale Stabile urodził się ok. 1545 roku, przypuszczalnie w Królestwie Neapolu⁶. Nie jest znana jego aktywność przed 1575, ale warto nadmienić, że kompozytor sam siebie nazwał (w zaginionym niestety dokumencie) uczniem G.P. da Palestriny – być może był kontraltem w prowadzonym przez niego chórze Bazyliki św. Jana na Lateranie⁷. Zresztą w przyszłości także pełnił tam tę funkcję (*maestro di cappella*) w latach 1575-1578, a później w *Collegio Germanico* w okresie 1578-1590. Właśnie w tym seminarium papieskim został wyświęcony na księdza w 1582. Według R. Lightbourne, w Polsce pełnił funkcję mistrza kapeli królewskiej Zygmunta III Wazy prawdopodobnie od lutego 1590 do stycznia 1591, choć możliwe, że gościł w Polsce w innym czasie lub niejednokrotnie⁸. Następnie, do końca 1594, był *maestro di cappella* w S. Maria Maggiore. Według R. Lightbourne zmarł w kwietniu 1595 w Rzymie, jednak B. Przybyszewska-Jarminska – powołując się na późniejsze badania M. Bizzariniego – wskazuje na podróż do Polski (wraz z 15/16 innymi muzykami) dopiero na początku 1595 i rychłą śmierć w podróży lub niedługo po niej⁹. Kilkunastu włoskich muzyków miał

⁴ B. Przybyszewska-Jarminska, *Annibale Stabile i początki włoskiej kapeli Zygmunta III Wazy*, „Muzyka” XLVI, nr 2, Warszawa 2001.; (ale także: Przybyszewska-Jarminska Barbara, *Muzycy z Cappella Giulia i z innych rzymskich zespołów muzycznych w Rzeczypospolitej czasów Wazów*, „Muzyka” 49, nr 1, Warszawa 2004.; Przybyszewska-Jarminska Barbara, *The Careers of Italian Musicians Employed by the Polish Vasa Kings (1587-1668)*, „Musicology Today” 6, Warszawa 2009.; Przybyszewska-Jarminska Barbara, *Muzyczne kontakty dworu królewskiego polskich Wazów z Rzymem w świetle dawniejszych i nowych badań*, „De Musica” / „Diagonali” I 2012.; Barbara Przybyszewska-Jarminska, *Muzyczne dwory polskich Wazów*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2007; Przybyszewska-Jarminska, *Smak na włoszczyznę*, w: *ACADEMIA: Magazyn Polskiej Akademii Nauk*, Nr 1 [29] Smak, Warszawa 2012).

⁵ K. Morawska, *Renesans. Historia muzyki polskiej*, tom II, Warszawa 1994, s. 67; Stabile Annibale, *Msze królewskie*, wyd. T. Maciejewski, Warszawa 1979, s. 9.

⁶ Taką datę podaje i uzasadnia w swojej pracy doktorskiej R. Lightbourne, jednak w większości źródeł proponowana jest jednak data 1535; R. Lightbourne, *Annibale Stabile: A man...*, op. cit., s. 42; *Stabile Annibale*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Tom XVIII, ed. S. Sadie, London 1980, s. 37-38.

⁷ Por. R. Lightbourne, *Annibale Stabile: A man...*, op. cit., s. 18.

⁸ *Ibidem*, s. 28, 32.

⁹ *Ibidem*, s. 42-43; B. Przybyszewska-Jarminska, *Muzyczne kontakty dworu królewskiego polskich Wazów z Rzymem w świetle dawniejszych i nowych badań*, w: „De Musica” / „Diagonali” I 2012, s. 8; M. Hottmar, *Prieniki tvorby Lucu Marenzia v polských a slovenských hudobných zbierkach*, w: *Na pograniczách Historia – kultura – polityka*, Tom XVIII, Sanok 2022, s. 124; Niestety notatka, na którą powołuje się M.

pozyskać sekretarz królewski Krzysztof Kochanowski, prawdopodobnie przy wsparciu hierarchów kościelnych. Niewykluczone, że zabiegano konkretnie o A. Stabilego, którego muzykę Zygmunt mógł poznać jeszcze jako królewicz w Sztokholmie¹⁰.

Ruth Lightbourne podsumowuje wagę twórczości tego kompozytora w następujący sposób:

„Annibale Stabile był już za życia znanym i cenionym kompozytorem. Jest jednym z pierwszych twórców rzymskich, którzy opublikowali zbiór własnej muzyki sakralnej i jako jeden z nielicznych uzyskał patronat papieża. Jego muzyka była znana w tak odległych miejscach jak Strasburg, Lipsk, Warszawa czy Kraków. Był także zdolnym chórmistrzem. Pod jego kierunkiem muzyka *Collegio Germanico* zyskała szczególną sławę daleko poza granicami Rzymu. (...) Stabile reprezentuje różnorodność stylów, poczynając od stale żywego kontrapunktu *prima prattica* – z lekką, wypełnioną powietrzem fakturą – przez synkopowaną, czystą, czterogłosową homofonię (*Hymnus de gloria paradisi*) i bogatą harmonicznie sześciogłosową fakturę (*Nisi quia dominus la pars*), aż po deklamacyjny styl niektórych jego późniejszych kompozycji na chór podwójny. (...) W przeciwieństwie do niektórych sobie współczesnych kompozytorów nie porusza się w obszarze chromatyzowania melodyki i teoretycznie nie tworzy nieskończonej ilości pięknych melodii, z których tak dobrze znany jest Palestrina. Głównym zainteresowaniem A. Stabile były innowacje rytmiczne...”¹¹.

Wracając do wybranego przeze mnie repertuaru, przytoczę słowa B. Przybyszewskiej-Jarمیńskiej, która relacjonuje, iż Annibale Stabile

„Pozostawił po sobie jednak w Polsce pewne pamiątki. Jedną z nich jest rękopis, spisany w większości w końcu XVI wieku na papierze włoskim, oprawiony w zniszczony dziś pergamin, stanowiący własność Archiwum Archidiecezjalnego w Warszawie (sygn. M 4), określany jako *Liber Missarum*. Zawiera on siedem kompletnych mszy i dwie niekompletne, przeznaczone na cztery do sześciu głosów. Jedynym kompozytorem wymienionym w rękopisie z nazwiska jest Annibale Stabile, autor dwóch utrwalonych w tym zbiorze mszy: *Missa Ung gay bergier* i *Missa Vestiva i colli*”¹².

Bizzarini (w swojej pracy o Luca Marenzio), nie została zarchiwizowana w cyfrowych zbiorach Biblioteki Watykańskiej. Udało mi się jednak skontaktować z tym badaczem i w prywatnej korespondencji potwierdził, że z pewnością taki zapis (z tą właśnie datą) się tam znajduje.

¹⁰ B. Przybyszewska-Jarمیńska, *Muzyczne kontakty dworu...*, op. cit., s. 7; P. Poźniak, *Stabile Annibale*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, Kraków 2007, s. 60.; P. Mamczur, *Gdzie Włosi nadobnie śpiewają*, w: *Kwartalnik młodych muzykologów UJ*, nr 22 (3/2014), Kraków 2014, s. 24; B. Przybyszewska-Jarمیńska, *The Music Courts of the Polish Vasas* [summary], w: *DeMusica XIV, Nuove Pagine* 3, 2008, s. 3.

¹¹ R. Lightbourne, *Annibale Stabile: A man...*, op. cit., s. 383-384 [tłum. własne].

¹² B. Przybyszewska-Jarمیńska, *Muzyczne kontakty dworu...*, op. cit., s. 8; J. Gołos, *Liber Missarum z Archiwum Kapituły Warszawskiej*, „Muzyka” XVIII 1973 nr 1, s. 40-55.

Po analizie zdobytego wydania tych dwóch cyklów – które nazwano tutaj *Mszami Królewskimi* – okazało się, że dwie zawarte tam msze znacznie odbiegają od siebie jakością¹³. Podejrzewam wręcz, że druga z nich – *Missa „Vestiva i colli”* – jest dziełem nieukończonym lub wydanie zawiera jakieś błędy¹⁴. Skupiłem się więc na mszy *Ung gay bergier* – przypuszczając (po „podtytule”), że jest to gatunek parodii, a nie wiedząc jeszcze do jakiego pierwowzoru się odnosi.

1.2. Andrea Gabrieli i Ludwig Daser – kolejni twórcy inspirujący się chanson T. Crecquillona

Gdy tylko jedna z mszy A. Stabilego okazała się możliwa do wykonania, kluczem do dalszych poszukiwań stał się jej podtytuł. W ten sposób natknąłem się na opracowanie Ludwiga Dasera¹⁵ i canzonę Andrea Gabrieli¹⁶, a przede wszystkim na pierwowzór Thomasa Crecquillona¹⁷. Dzieło nieznanego powszechnie kompozytora niemieckiego

¹³ A. Stabile, *Msze królewskie*, wyd. T. Maciejewski, Warszawa 1979.

¹⁴ Według informacji znalezionych w Internecie mszę tę wykonywał Chór Kameralny Opery Królewskiej pod dyrekcją Renaty Szczypior, ale – mimo prób – nie udało mi się skontaktować z dyrygentką i wyjaśnić czy korzystano ze znanego mi wydania, i czy było ono problematyczne; <https://operakrolewska.pl/repertoire/muzyka-wloska-na-dworze-wazow/> (dostęp 03.05.2023).

¹⁵ Z wymienionych w tym podrozdziale kompozytorów rzadziej można znaleźć w encyklopediach czy słownikach biografię L. Dasera, w związku z czym zamieszczam jej skróconą wersję w formie aneksu. Tym bardziej, że (jak się później okazało) podczas zapowiedzi konferansjera pojawiły się drobne nieścisłości.

¹⁶ Andrea Gabrieli, zwany także Andrea di Cannaregio, (ur. 1532/33 w Wenecji, zm. 30 sierpnia 1585 w Wenecji), włoski kompozytor i organista doby renesansu. Pod koniec 1550 roku Gabrieli opuścił Włochy na dłuższy okres podróży zagranicznych. Służył w bawarskiej kaplicy dworskiej w Monachium pod kierunkiem Orlando di Lasso, następnie odwiedził dwór w Grazu w Austrii, a w końcu uzyskał patronat szlacheckiej rodziny Fuggerów w Augsburgu. W 1564 roku powrócił do Wenecji, aby zostać drugim organistą w kościele św. Marka. Pozostał tam do 1584 roku, kiedy zastąpił wirtuoza Claudio Merulo jako pierwszy organista – stanowisko to zajmował aż do śmierci w 1586 roku. Pomimo tej funkcji, niewiele z jego twórczości w tych latach stanowiła muzyka organowa; powstało kilka tomów madrygałów, do „towarzyskich” tekstów poezji włoskiej. Komponował też duże dzieła chóralne i instrumentalne na ceremonie kościelne i państwowe – z czego jest dziś najbardziej znany; jednym z najlepszych dzieł jest Magnificat na trzy chóry i orkiestrę, niewątpliwie przeznaczony do wykonania w kościele św. Marka. Był wujem Giovanniego Gabrieli, za: <https://www.britannica.com/biography/Andrea-Gabrieli> (dostęp 11.05.2023).

¹⁷ „Crecquillon ur. między 1480 a 1500, zm. prawdopodobnie 1557 w Béthune, fr.-flam. Kompozytor. Od ok. 1540 działał w kapeli ces. Karola V w Brukseli (1548-49 opublikował wraz z in. muzykami ces. Zbiór motetów dedykowany Karolowi), trudno przy tym dokładnie określić jego stanowisko, wymieniano go bowiem w dokumentach m.in. jako śpiewaka, kapłm., kompozytora nadwornego, kapelana; najprawdopodobniej pełnił funkcję mistrza chóru chl. Jako następcą N. Gomberta. Równocześnie 1540-52 był proboszczem w Dendermonde, 1550 otrzymał beneficjum z kość. St-Pierre w Leuven; możliwe że od 1552 był także kanonikiem kość. St-Aubin w Namur, a od 1555 w Béthune, gdzie zmarł – być może w wyniku panującej tam zarazy”, za: *Crecquillon*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, Kraków 2007, s. 267.

(brzmiące obiecująco już na fortepianie), a także rzadko wykonywana kompozycja organowa wydały się dobrze komponować tematycznie w całość – z archetypem i utworem A. Stabilego. Co ważniejsze, wymienione cykle mszalne nie zostały wcześniej utrwalone.

Z kolei utwór organowy wart był wykonania nie tylko ze względu na komplementarność tematu, moje wykształcenie w tym kierunku i wyjątkowy instrument znajdujący się we Fromborku, ale w zamyśle miał także zabezpieczać czas na odpoczynek chórzystów między wymagającymi polifonicznymi cyklami.

1.3. *Chanson Ung gay bergier* jako fundament mszy parodiowanej

Missa parodia była bardzo popularną formą w XVI w. – stanowi ona dużą część opracowań *ordinarium missae* choćby takich kompozytorów jak T.L. de Victoria, O. di Lasso i G.P. da Palestrina (T. Crecquillon, L. Daser), a jej początków doszukiwać się można nawet w XIV wieku¹⁸. Kompozytorzy używali zapożyczeń zarówno z utworów swojego autorstwa jak i cudzych chóralnych dzieł sakralnych. Jednak „zdarzało się również niejednokrotnie, że pod teksty mszalne podkładane były melodie świeckie (ówczesne szlagiery)”¹⁹!

Z perspektywy liturgii i historii Kościoła Katolickiego aż trudno uwierzyć, że powszechnie używano tego typu *ordinarium missae*. Tym bardziej, że zawierając zazwyczaj teksty świeckie, często rubaszne *chanson*, nijak się mają do wzorcowej (pochodzącej od Ducha Świętego) inspiracji sakralnej²⁰. W tym kontekście ciekawe jest, że nawet autor „utworu przewodniego” opisywanego dzieła (Thomas Crecquillon) był księdzem.

Praktyki te wzbudzały także sprzeciwy. Ostatecznie, w 1562 r., Sobór Trydencki – wydając *Decretum de observandis et evitandis in celebratione missae* – ustalił, że „z kościołów będą usunięte takie rodzaje muzyki, w których tkwi domieszka czegoś

¹⁸ *Parody (i)*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Tom XIV, ed. S. Sadie, London 1980, s. 238-239; J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, cz. I, Kraków 1989, s. 153.

¹⁹ Cyt za: J. Bramorski, *Pieśń nowa człowieka nowego*, Gdańsk 2012, s. 241; Z.M. Szweykowski, *Kultura wokalna XVI-wiecznej Polski*, Kraków 1957, s. 81.

²⁰ Por. J. Ratzinger, *Duch liturgii*, Poznań 2007, s. 158; Por. K. Szymonik, *Wyznaczniki sakralności dzieła muzycznego w kontekście twórcy i jego języka muzycznego*, w: *Muzyka sakralna w wymiarze kulturowo-edukacyjnym*, Musica Sacra tom IX, Gdańsk 2013, s. 12.

swawolnego albo nieczystego, czy to wykonywanej na organach, czy też śpiewanej” – było to zresztą zgodne z duchem kontrreformacji²¹.

Abstrahując od aspektów religijnych, zapożyczanie zarówno melodii, jak i warstw harmonii i rytmu w połączeniu z „zadaniem”, obszernym przecież tekstem mszalnym – wydaje mi się bardzo skomplikowanym zadaniem kompozytorskim. Tym bardziej, jeśli twórca chce przy tym wyrażać się indywidualnym językiem muzycznym... Istnieje przecież zagrożenie wejścia w rolę wyłącznie zręcznego kopisty – choć myślę, że w przypadku opisywanych tu dzieł nie mamy z tym do czynienia. Mimo tożsamesgo fundamentu parodii, widać w stylistyce opisywanych mszy wyraźne różnice. Annibale Stabile bliższy jest ideałom uporządkowanego stylu palestrinowskiego, z kolei Ludwig Daser – choćby poprzez większe komplikacje rytmiczne, liczniejsze melizmaty i miejscami nie najlepszą relację słowa (z jego akcentacją) i muzyki – odbiega znacznie od *stille osservato*²².

Obydwie z tych mszy zawierają pełny cykl *ordinarium* – *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*. Są one opracowane w czterogłosie, choć A. Stabile w sposób bardzo odmienny opracowuje zakończenie mszy – [...] *donna nobis pacem* opracowuje 6-głosowo²³. Wcześniejsze zawołanie *Agnus Dei* [...] *miserere nobis* prawdopodobnie należałoby wykonać dwukrotnie, ale planując koncert uznałem, że Nieliturgiczne wykonanie nie ucierpi za bardzo bez tego powtórzenia. Z kolei L. Daser urozmaica fakturę dzieła poprzez redukcję głosów we fragmentach *Crucifixus etiam pro nobis...* (S, A, B), *Pleni sunt coeli et terra...* (S, A), *Benedictus qui venit* (T, B).

Kompozytorzy na przestrzeni cyklu opracowują melodycznie wszystkie ogniwa archetypu, choć jest też dużo łączników z materiałem własnym. Naturalnie, w częściach krótszych (np. *Kyrie*) ilość cytatów jest mniejsza, a w dłuższych pełniejsza. Chociaż

²¹ Sobór Trydencki, *Dekret o tym, co należy zachować, a czego unikać podczas odprawiania Mszy*, w: *Dokumenty Soborów Powszechnych*, t. 4/2, WAM, Kraków 2007, s. 651; I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów kościoła*, Polihymnia, Lublin 2001, s. 158-159; J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, op. cit., s. 192.

²² Por. M. Wozaczyńska, op. cit., s. 45-46; Por. S. Krukowski, *Problemy wykonawcze muzyki dawnej*, wyd. II, uzup., Warszawa 1991, s. 49; Stabile Annibale, *Msze królewskie*, wyd. T. Maciejewski, Warszawa 1979, s. 13; Por. A. Wójtowicz, *Wybrane aspekty prawodawstwa muzycznego w Kościele rzymskokatolickim do połowy XIX wieku na tle historii muzyki kościelnej*, w: *Muzyka sakralna wobec współczesnych wyzwań kulturowych*, Musica Sacra tom X, Gdańsk 2014, s. 56-57.

²³ W partyturach widzimy oznaczenia głosów takie jak *Cantus* i *Altus* albo odpowiednio *Discantus* i *Contratenor*. W wykonaniach XVI-wiecznych pierwszy głos wykonywali chłopcy (i/lub kastraci), a drugi wykonywany był przez kontratenorów (czasami te partie realizowali także falseści); S. Krukowski, op. cit., s. 80-81.

A. Stabile omija fragmenty nawet w *Glorii* (ostatnie ogniwo T. Crecquillona) i *Credo* (brak odcinka z metrum trójdzielnym, tak charakterystycznego w oryginale).

Ciekawe jest podobieństwo rytmiczne obydwu mszy we fragmencie *Credo: Et incarnatus est...* – jest to zapewne związane ze swego rodzaju kanonem liturgiczno-muzycznym²⁴.

Ponadto, wydaje się, że u L. Dasera można zauważyć wyraźniejsze załączki figur retorycznych (*hypotyposis*), czego przykłady poniżej²⁵.

Przykład nr 1, Ludwig Daser, *Missa super „Ung gay Bergier”, Credo, t. 48-53.*

50

lu - tem de - scen - dit de coe - lis.

tem de - scen - dit de coe - lis.

tem de - scen - dit de coe - lis.

tem de - scen - dit de coe - lis.

Przykład nr 2, Ludwig Daser, *Missa super „Ung gay Bergier”, Credo, t. 73-78.*

75

pul - tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum, se - cun - dum.

pul - tus est, se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum, se - cun - dum.

pul - tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum, se - cun - dum.

pul - tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum, se - cun - dum.

²⁴ Na tych słowach przecież przyklękano, co wyrażało się także w warstwie muzycznej; J. Ziółkowski, *Mały ceremonial dla kleryków i kapłanów*, Poznań 1957, s. 7-8.

²⁵ D. Glowotz, *Das Messenwerk Ludwig Dasers (1526-1589): Überlegungen zur Neubewertung eines vergessenen Münchner Hofkapellmeisters*, w: *Die Habsburger und die Niederlande Musik und Politik um 1500*, Kassel 2010, s. 174; M. Wozaczyńska, op. cit., s. 16-17.

Przykład nr 3, Ludwig Daser, *Missa super „Ung gay Bergier”, Credo, t. 81-85.*

Widać u tego kompozytora także większą „rozwiązłość” w zakresie rytmiki – nawet elementy polirytmiczne, jak w poniższym Tenorze.

Przykład nr 4, Ludwig Daser, *Missa super „Ung gay Bergier”, Agnus Dei, t. 18-20.*

1.3.1 Tłumaczenie utworu Thomasa Crecquillona

Potrzebując profesjonalnego przekładu literackiego *chanson* – zapisanego, siłą rzeczy, językiem starofrancuskim – zwróciłem się do Magdy Nikelewskiej, absolwentki filologii romańskiej. Po konsultacjach swojego tłumaczenia z Profesorem Uniwersytetu Gdańskiego – Gilles’em Quentel’em – przedstawiła mi następujący polski odpowiednik:

Wesoły pasterz składał pasteczkę propozycję miłosnych figlów.

Ona zaś rzecze do niego: „Precz, odsuń się! Słowa twoje są nieprzyzwoite.

Nie myśl sobie, że dopuszczę się bezwstydu (że przystanę na twą nieprzyzwoitą prośbę).

Dlatego też skończ tę gadkę, gdyż nie masz takiej włóczni, jaka by mi odpowiadała”.

1.4. Twórczość współczesna w programie koncertu

Między innymi w trosce o: możliwości percepcyjne słuchacza, odpowiednią długość programu, ukazanie szerzej wrażliwości muzycznej oraz trwały wkład w dziedzinę – zdecydowaliśmy z Panią Promotor o dokonaniu zamówienia kompozytorskiego. Z podobnych względów w programie znalazła się też moja improwizacja organowa.

Nowa kompozycja chóralna miała być ok. 10-minutową *missą brevis* (bez *Credo*), bardzo swobodnie nawiązującą do *chanson* T. Crecquillona – tak, by nie była gatunkiem parodii, ale dziełem niezależnym i (najchętniej) możliwym do wykonywania w przyszłości podczas celebracji liturgicznych.

Zadania podjął się, i wyśmienicie z niego wywiązał, Marek Raczyński²⁶. Jego utwory chóralne od lat budzą mój podziw – tym bardziej cieszę się, że właśnie z tym twórcą udała się współpraca.

Wśród walorów – takich jak: wygoda wokalna i „chóralna harmonia”, subtelność nawiązań do archetypu, różnorodność afektów przy zachowaniu zręcznych klamr formalnych – chciałbym docenić zwłaszcza część *Gloria*. To ogniwo z natury bardziej problematyczne do opracowania ze względu na ilości tekstu – a kompozytor, stosując dodatkowe powtórzenia i wzajemne nachodzenie (także słowne) głosów, stworzył bardzo przejrzystą, „przyjazną” dla odbiorcy formę (niemal ABA¹).

²⁶ Życiorysy artystyczne obydwu współczesnych twórców zamieszczam w formie aneksów.

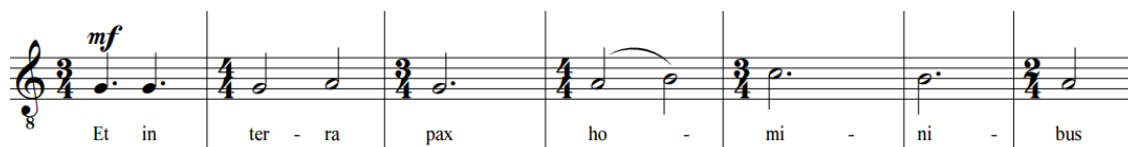
1.4.1. Przykładowe związki *Missa brevis „In honorem antiqui magistri”* Marka Raczynskiego z chanson *Ung gay bergier* Thomasa Crecquillona

Z informacji uzyskanych od kompozytora wiem, że nie używał on bezpośrednich cytatów melodycznych francuskiego *chanson* tylko w swoim *Kyrie*. W pozostałych częściach wykorzystał przede wszystkim fragmenty melodyczne – koncentrując się na tematach z pierwszej połowy utworu wyjściowego. Modyfikował rytmikę cytatów, a w *Glorii* pozostawił wręcz samą melikę. Przedstawię poniżej wybrane fragmenty obrazujące te zależności.

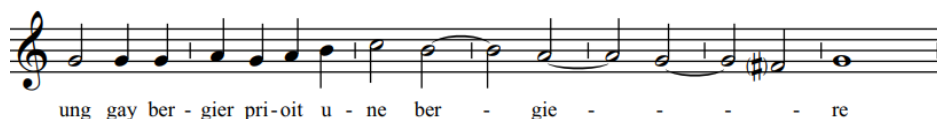
Przykład nr 5a, Thomas Crecquillon, *Ung gay bergier*, Sopran, t. 1-5.



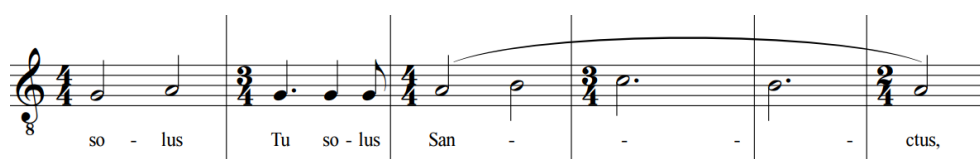
Przykład nr 5b, Marek Raczynski, *Missa brevis „In honorem antiqui magistri”, Gloria*, Tenor, t. 45-51.



Przykład nr 6a, Thomas Crecquillon, *Ung gay bergier*, Sopran, t. 7-13.



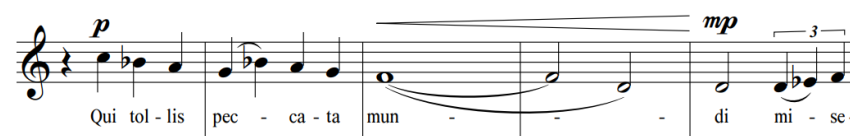
Przykład nr 6b, Marek Raczynski, *Missa brevis „In honorem antiqui magistri”, Gloria*, Tenor, t. 113-118.



Przykład nr 7a, Thomas Crecquillon, *Ung gay bergier*, Sopran, t. 14-16.



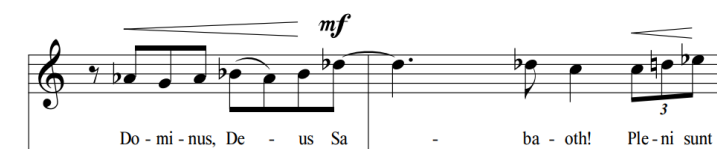
Przykład nr 7b, Marek Raczyński, *Missa brevis „In honorem antiqui magistri”*, *Gloria*, Sopran, t. 84-88.



Przykład nr 8a, Thomas Crecquillon, *Ung gay bergier*, Sopran, t. 27-30.



Przykład nr 8b, Marek Raczyński, *Missa brevis „In honorem antiqui magistri”*, *Sanctus*, Sopran, t. 140-141.



Przykład nr 9a, Thomas Crecquillon, *Ung gay bergier*, Sopran, t. 94-97.



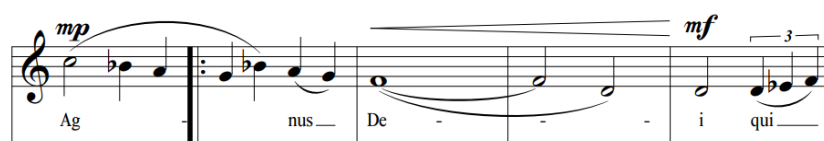
Przykład nr 9b, Marek Raczyński, *Missa brevis „In honorem antiqui magistri”*, *Sanctus*, Sopran, t. 143-145.



Przykład nr 10a, Thomas Crecquillon, *Ung gay bergier*, Sopran, t. 40-42.



Przykład nr 10b, Marek Raczyński, *Missa brevis „In honorem antiqui magistri”*, *Agnus Dei*, Sopran, t. 163-167.



2. Założenia wykonawcze, interpretacyjne

W niniejszym rozdziale przedstawię swoje zamysły artystyczne w ramach kreacji twórczej jako wykonawcy dyrygenta i organisty. Powstały one w większości przed przystąpieniem do prób.

2.1. Dobór wykonawców

Wybierając do programu „koncertu doktorskiego” między innymi – jakże wymagający – repertuar polifoniczny, zdawałem sobie sprawę, że chór musi składać się z profesjonalnych muzyków, czytających nuty i mających doświadczenie w szerokim spektrum chóralistyki. Chcąc choć trochę zbliżyć się do wykonań historycznych, byłem zdecydowany na kameralny, 16-osobowy skład. Choć oczywiście zespoły w XVI w. były jeszcze mniejsze, a przede wszystkim – poprzez udział chłopców lub kastratów zamiast kobiet – miały zdecydowanie inny, bardzo trudny do odtworzenia koloryt²⁷.

Zależało mi na symetrycznym składzie, dopasowaniu wokalnemu, stopliwości brzmienia. Powyższe argumenty przekonały mnie by zaprosić do projektu wokalistów *Cappelli Gedanensis*, z którą wcześniej miałem przyjemność kilkakrotnie występować jako chórzysta²⁸. Dyrektor zespołu zgodził się na udział wskazanych przeze mnie dziewięciu osób. Moim założeniem było, by drugą (7-osobową) część chóru stanowili wokaliści, których muzykalność znam z innych projektów (między innymi działań *Scholi Cantorum „Kalokagatia”*), i których możliwości uzupełnią się z doświadczeniem śpiewaków *Cappelli*. Choć naturalnie nie miałem w tym zakresie nieograniczonych możliwości, to starałem się dobrać osoby mogące wyrównać balans dynamiczny, barwowy (szukając złotego środka między jasnością, a bogactwem brzmienia, rezonansem głowowym i piersiowym), stabilność vibracyjną, intonacyjną, rytmiczną oraz wrażliwość interpretacyjną²⁹. W ten sposób wykształcił się chór w składzie:

²⁷ R. Lightbourne, *Annibale Stabile and performance practice at two Roman institutions*, w: *Early Music*, Volume 32, Number 2, May, Oxford 2004, s. 277; Z.M. Szweykowski, op. cit., s. 6; F. Dorian, *The history of music in performance*, Nowy Jork 1942, s. 38; K. Morawska, op. cit., s. 85-86; A. Moniuszko, *Idiom brzmieniowy i jego znaczenie w pracy nad repertuarem dojrzałego renesansu*, w: *Era Śpiewu: Studia i refleksje z zagadnień chóralistyki*, Legnica 2020, s. 155; S. Krukowski, op. cit., s. 79-80; M. Kowalska, op. cit., s. 59.

²⁸ Informacje o zespole zamieszczam w formie aneksu.

²⁹ A. Moniuszko, op. cit., s. 155-156.

Soprany:

Pamela Chłodna

Małgorzata Lubińska-Falc

Joanna Sperska

Irena Surmacz

Alty:

Sylwia Falecka

Edyta Łuczkowska-Swat

Agnieszka Rychorczuk

Joanna Ślesicka

Tenory:

Patryk Dopke

Mateusz Kołos

Tomasz Leszczyński

Grzegorz Zięba

Basy:

Szymon Chyliński

Piotr Macalak

Adam Okrój

Damian Serwida

Z racji na doświadczenie gregoriańskie Tomasza Leszczyńskiego i jego koloryt głosu – w mojej ocenie bardzo bogaty, a jednocześnie zdyscyplinowany, powściągliwy – poprosiłem go o intonację „kapłańskich” incypitów *Glorii* i *Credo*³⁰. Korzystając z pobytu we Fromborku profesjonalnego muzyka – Arkadiusza Popławskiego – zaprosiłem go do poprowadzenia koncertu. Od początku zdecydowany byłem na realizację nagrania przez firmę *Ars Sonora*, której wysokojakościowe prace były mi wcześniej znane – zwłaszcza z zakresu rejestracji muzyki organowej i chóralnej.

2.2. Priorytety w zakresie ekspresji chóralnej

Moim założeniem w opisywanym projekcie było podejście do interpretacji dzieł bardzo subiektywnie – w otwartości i poszukiwaniu własnych środków wyrazu, które mogłyby być komunikatywne i atrakcyjne dla słuchacza oraz profesjonalnego wykonawcy.

³⁰ Incipity pochodzą z zestawu ordinariów – tzw. *Kyrie* – zawartego w *Liber usualis* – w ich wyborze kierowałem się dopasowaniem „tonacyjnym”, uwzględniając też orientacyjne datowanie (tam zawarte), by mogły być znane i praktykowane przez A. Stabilego i L. Dasera; *Liber usualis*, Tornaci, Rzym 1950.

Ogromnym priorytetem w muzyce wokalne był dla mnie przekaz tekstu literackiego – wynikający między innymi z odpowiedniej akcentacji słów. Z tego względu partyturę jednej z mszy (jako punkt odniesienia) opatrzyłem oznakowaniem w tym zakresie – już przed przekazaniem zespołowi. Sporych problemów przysparzał pod tym względem utwór L. Dasera, gdzie nawet przy samej obserwacji partytury widać było nieprawidłowe rozłożenie akcentów muzycznych względem tekstu słownego³¹. Moim zadaniem było tu więc znalezienie kompromisu i zadecydowanie, w których miejscach nie warto bronić hierarchii sylab za wszelką cenę³².

Przykład nr 11, Ludwig Daser, *Missa super „Ung gay Bergier”*, Gloria, t. 24-29.

25

ni - po-tens, Do - mine Fi-li u-ni-ge-ni-te, Je - su Chri - ste,

om - ni - po - tens, Je - su Chri - ste, Do - mi-ne De-

ni - po-tens, Do-mine, Fi-li u-ni-ge-ni-te, Je - su Chri - ste, Do - mi-ne De-us, A-gnus De-

ni - po-tens, Je - su Chri - ste, Do - mi-ne De-us, A-gnus De -

Przykład nr 12, Ludwig Daser, *Missa super „Ung gay Bergier”*, Gloria, t. 62-65.

65

- ste. Cum San - cto Spi - ri - tu, Spi -

Chri - ste. Cum San - cto, cum San - cto Spi - ri -

Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu

Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu

³¹ Podejrzewałem powstanie części błędów w tym zakresie w procesie transkrypcji utworu z oryginalnego wydania. Księgi głosowe otwierają niekiedy dużą dowolność do podkładania tekstu. Jednak i w pierwotnym wydaniu, i w innej edycji – przesłanej przez Dr. D. Glowotza – pojawiały się te same zwroty. Nawiasem mówiąc, problemowi podkładania tekstu w utworach renesansowych pracę magisterską poświęcił Thomas Kleinhenz – *Textunterlegung in der Musik der Renaissance*, 2001. (<https://textunterlegung.tkar.de/>).

³² B. Betley, *ABC śpiewu solowego*, Warszawa 2013, s. 20.

Przykład nr 13, Ludwig Daser, *Missa super „Ung gay Bergier”*, Credo, t. 8-12.

10

- rae, vi - si-bi-lium om - nium et in - vi-si-bi-li -

rae, vi - si-bi-lium om - nium et in - vi-si-bi-li -

rae, vi - si-bi-lium om - ni - um et in - vi-si-bi - li -

rae, vi - si-bi-lium om - ni - um et in - vi-si-bi-li -

Przykład nr 14, Ludwig Daser, *Missa super „Ung gay Bergier”*, Credo, t. 67-68.

Cru - ci-fi-xus e - ti - am pro no -

Cru - ci-fi-xus e - ti - am pro no -

sub

Przykład nr 15, Ludwig Daser, *Missa super „Ung gay Bergier”*, Credo, t. 81-85.

85

ras et a - scen - dit in coe - lum, in coe -

ras et a - scen - dit in coe -

ras et a - scen - dit in coe -

Spójność barwowa, jednolitość widma formantów samogłosek oraz wspólne frazowanie – wydawały się szczególnie konieczne w tak małym zespole³³. Istotne – względem stylistyki repertuaru i składu wykonawczego – wydawało mi się także unikanie przesadnej wibracji i zbyt głębokiej impostacji głosu.

³³ L. Łukaszewski, *Pielęgnacja, kształcenie i rozwijanie głosu dziecka*, Warszawa 2009, s. 46; W.A. Brégy, *Elementy techniki wokalne*, Kraków 1974, s. 43-44; M.M. Banach, *Prowadzenie emisji głosu w chórze*, Poznań 1999, s. 48.

Podczas przygotowywań dzieła artystycznego zorientowałem się, że szczególnym polem mojej ekspresji jako dyrygenta jest agogika, której (kontrolowana) plastyczność jest dla mnie kluczowa.

2.2.1. Chóralne dzieła renesansowe

Odtworzenie historycznej brzmieniowości nie było w tym projekcie moim celem; byłoby to zresztą wyjątkowo trudne... Oprócz kwestii związanych ze składem wykonawczym jest jeszcze aspekt mistyczny – naturalnym środowiskiem umuzyycznionych *ordinarium missae* jest liturgia³⁴. W niej każda część, każde słowo ma swój czas i specyficzny sens.

Choćby z tych względów elementy wykonawstwa historycznie poinformowanego były dla mnie na dalszym planie (bardziej w zakresie oczywistym lub podświadomym, wynikającym z wcześniejszej wiedzy oraz doświadczeń moich i zespołu), a na pierwszy plan wysunęło się poszukiwanie ekspresji, pozwalającej na uniesienia artystyczne, na komunikatywność tego repertuaru we współczesnym środowisku koncertowym³⁵. Bliskie mi jest (znalezione *post factum*) stwierdzenie N. Harnoncourta:

„(...) oznacza to jednak rozległe studia, niosące z sobą ryzyko popełnienia grubej omyłki, jaką jest granie muzyki dawnej wyłącznie podług nabytej wiedzy. Tu jest źródło owych znanych wykonawstw muzykologicznych, które historycznie są absolutnie bez zarzutu, ale którym brakuje życia. Z dwojga złego lepsze są już wykonania historycznie całkiem fałszywe, ale żywe muzycznie. Wiedza muzykologiczna nie może być oczywiście celem samym dla siebie, lecz powinna dać nam do ręki środki umożliwiające lepsze wykonanie, gdyż ostatecznie będzie ono autentyczne tylko wtedy, kiedy utwór osiągnie swój najbardziej klarowny i najpiękniejszy wyraz, a to znowu stanie się możliwe jedynie w wypadku, gdy wiedza i świadomość odpowiedzialności połączą się z głęboką wrażliwością muzyczną”³⁶.

W XVI-wiecznych dziełach zależało mi na utrzymaniu dość jasnej emisji i ruchliwości głosu oraz unikaniu przesadnego *vibrato*³⁷. Ponadto nadrzędną sprawą było

³⁴ N. Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, Warszawa 2011, s. 12-13.

³⁵ Por. E. Səsiadek, *Aktualne tendencje praktyki wykonawczej muzyki dawnej*, w: *Rozważania o muzyce dawnej i jej wykonawstwie*, red. E. Səsiadek, B.E. Werner, Wrocław 2003, s. 117-118.

³⁶ N. Harnoncourt, op. cit., s. 14.

³⁷ E. Səsiadek, *Refleksje o „naturalności brzmienia” głosu ludzkiego*, w: *Rozważania o muzyce dawnej i jej wykonawstwie*, red. E. Səsiadek, B.E. Werner, Wrocław 2003, s. 126.

dla mnie ukazanie istoty polifonii poprzez – także wykonawczą – samodzielność partii³⁸. Moim zdaniem pomagają w tym:

1. Swoboda rytmiczna każdej sekcji – nawet ze zdarzającym się *mikro-rubato*. Według mnie łączy się to poniekąd z historyczną praktyką śpiewania z ksiąg głosowych³⁹.
2. Różnicowanie poszczególnych nut w drobniejszych przebiegach – gdzie nie każda wartość jest tak samo ważna – przez co następuje odciążenie nut mniej istotnych harmonicznym i rytmicznym (tj. hierarchia taktu). Korzystnie wpływa to na plan fakturalny – robiąc przestrzeń dla innych partii – jak i na własny głos – pomaga w całościowym rozumieniu frazy i oszczędza potencjał do nieosłabionej kreacji.
3. Szczególne artykułowanie asymetrii rytmicznych oraz wejść po pauzach – co komunikuje słuchaczowi przeprowadzenia kontrapunktyczne, zaciekawia pod względem rytmicznym, a także ukazuje renesansowy sposób myślenia wynikający z braku kresek taktowych.
4. Stosowanie *messa di voce* – niezależnie od jej korzyści względem fizjonomii wokalne, warto zauważyć, jak szczególną rolę w polifonizacji wykonania spełnia ten zabieg. Zwłaszcza podczas *ligatur* poprowadzonych „ponad” współcześnie dodaną kreskę taktową⁴⁰.
5. Wspólne, logiczne oddechy w ramach sekcji – zgodnie z pierwotnym duchem, gdzie zazwyczaj partię śpiewała jedna osoba.
6. Zauważanie prymu kolejnych głosów w poszczególnych fragmentach – ustępując, choćby dynamicznie, miejsca ważniejszym przebiegom⁴¹.
7. Intensyfikowanie środków wyrazowych w momentach z charakterystyczną harmonią lub dążeniami kadencyjnymi.
8. Poszukiwanie i dobarwianie w repertuarze kontrastujących momentów z wyraźnym, podkreślonym wykonawczo afektem⁴².

³⁸ Por. A. Moniuszko, op. cit., s. 159-160.

³⁹ Por. N. Harnoncourt, op. cit., s. 49; S. Krukowski, op. cit., s. 25; Podczas koncertu w formie najbardziej skryzalizowanej było słycać ten zabieg w części *Sanctus* we mszy L. Dasera – sekcja Basów.

⁴⁰; W.A. Brégy, op. cit., s. 125-127; Por. S. Krukowski, op. cit., s. 19, 25.

⁴¹ Ibidem, s. 39-40.

⁴² Na przykład we fragmentach: *Qui sedes ad dexteram...* u L. Dasera, *Et resurrexit...* u A. Stabilego, a także *Et incarnatus est...* oraz *Osanna in excelsis* w obydwu mszach; Por. F. Dorian, op. cit., s. 40; S. Krukowski, op. cit., s. 40-41.

9. Planowanie wspólnych dążeń wzmagających i wyciszających narrację.
10. Zabezpieczanie większej ilości czasu w kadencjach – zwłaszcza wypełnionych zbitkami spółgłoskowymi.
11. Świadomość całościowej (linearnej) frazy z rozplanowaniem narracyjnym jej faz – np. poprzez zwiększanie dynamiki ku kulminacjom (często najwyższym tonom, skokom) czy wspomniane dopasowanie oddechowe⁴³.
12. Próba naturalnego dostosowania fizjologii głosu do kształtu melodii – np. zwiększanie wolumenu w przypadku pochodu wstępującego, delikatne różnice brzmieniowe rejestrów – co prawdopodobnie przewidział kompozytor.

Ponadto, w kompozycji T. Crecquillona zależało mi, by utrzymać bardzo lekki (choćby artykulacyjnie i barwowo) charakter – nawiązujący do treści i pierwotnego, rozrywkowego przeznaczenia. Z uwagi na rubaszny podtekst utworu, zdecydowałem się na wykonanie go poza świątynią, kosztem warunków akustycznych.

2.2.2. Kompozycja M. Raczyńskiego

Moim nadrzędnym celem względem utworu powstałego w ramach zamówienia kompozytorskiego była przekonująca słuchaczy premiera tego – w moim przekonaniu – pięknego dzieła. Aby to osiągnąć, poszukiwałem fakturalnych dążeń narracyjnych, których, siłą rzeczy, nie można było znać lub wywnioskować na podstawie kanonu wykonawczego.

Przy czytaniu (także fortepianowym) partytury miałem wrażenie, że utwór jest napisany bardzo przestrzennie – jakby na większy skład. Zakładałem więc, że dużym wyzwaniem będzie uzyskanie szerokiego brzmienia w 16-osobowym chórze. Przypuszczałem, że czasami trzeba będzie nieco dostosować założenia partytury do możliwości zespołu (np. w zakresie temp).

Obserwacja nut, a poniekąd także znajomość części dorobku M. Raczyńskiego, pozwoliła na domysł, że dzieło stworzy pole do uzyskania wielu ciekawych efektów kolorystycznych – np. poprzez cieniowanie wokalne (w tym mieszanie rejestrów)

⁴³ Ibidem, s. 39.

i afektację. Ważne było też podkreślenie zabiegów harmoniczych – choćby poprzez poszerzanie (*quasi tenuto*) poszczególnych akordów lub nawet pojedynczych tonów.

Zależało mi, by oddać wyraźny charakter konkretnych fragmentów – np. archaizm *Kyrie*, sprężystość rytmiczną *Glorii*, czy bogatą perspektywę kolejnych części.

2.2.3. Przykładowe oznaczenia partytur

Poniżej przedstawiam kilka fragmentów partytur z naniesionymi przeze mnie uwagami. Wysłałem je zespołowi w ostatniej fazie przygotowań (w ramach przypomnienia interpretacji ustalanej na wcześniejszych spotkaniach). Załączone przykłady nie są wysokojakościowe pod względem graficznym, ale stanowią realne odzwierciedlenie wspólnej pracy nad materiałem. Pewne dodatkowe rozwiązania pojawiły się oczywiście jeszcze później, w końcowym etapie, gdy zespół czuł się dużo bezpieczniej w repertuarze.

Przykład, Legenda części moich oznaczeń przekazana zespołowi.

X - ARTYKULACJA TEKSTU
(m) - ZAWIESZENIE TEMPA
∞ - SWOBODA RYTMICZNA
(CZĘSTO → ←)
O - MESSA DI VOCE
(CZĘSTO < >, < ^{delib.} vibr.)
-ō- - JASNA SAMOGŁOSKA ;)
V - ODDECH
DODANA PAUZA - SPÓŁGŁOSKA

Przykład nr 16, Ludwig Daser, *Missa super „Ung gay bergier”, Gloria*, t. 10-23.

10
te, gra-ti-as a-gi-mus ti-bi pro-pter ma-gnam
te, gra-ti-as a-gi-mus ti-bi pro-pter ma-gnam
Ad-o-ra-mus te, glo-ri-fi-ca-mus te, gra-ti-as a-gi-mus ti-bi pro-pter ma-gnam
o-ra-mus te, glo-ri-fi-ca-mus te, gra-ti-as a-gi-mus ti-bi pro-pter ma-gnam

20
glo-ri-am tu-am. De-us Pa-ter om-ni-um
glo-ri-am tu-am. De-us Pa-ter
glo-ri-am tu-am. Do-mi-ne De-us, rex cae-le-stis, De-us Pa-ter om-ni-um
glo-ri-am tu-am. Do-mi-ne De-us, rex cae-le-stis, De-us Pa-ter om-ni-um

Przykład nr 17, Ludwig Daser, *Missa super „Ung gay bergier”, Sanctus*, t. 71-82.

75
T. Be-ne-dí-ctus, qui ve-nit in nó-mi-ne Dó-mi-ni, in nó-mi-ne Dó-mi-ni
B. Be-ne-dí-ctus, qui ve-nit in nó-mi-ne Dó-mi-ni, in nó-mi-ne Dó-mi-ni

80
ve-nit in nó-mi-ne Dó-mi-ni, in nó-mi-ne Dó-mi-ni
nit in nó-mi-ne Dó-mi-ni, in nó-mi-ne Dó-mi-ni

[illegible]

20

-tus

X Dó- -mi- nus De- -us Sá- -ba-

25

-tus Dó- -mi- nus De- -us X Sá- ba- -oth, Dó- -mi- nus

-tus Dó- -mi- nus De- -us X Sá- -ba-

-tus X Dó- -mi- nus De- -us X Sá-

Handwritten musical score for "Te Deum". The score is written on four staves, with the first three staves representing vocal parts and the fourth staff representing the piano accompaniment. The lyrics are written in French and German. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings (mp, mf, p). The text is written in a cursive, handwritten style.

Lyrics:

re - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di sus - ci - pe de - pre -
mi - se - re - re no - bis; pec - ca - ta mun - di sus - ci - pe de - pre -
se - re re no - bis; Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di sus - ci - pe de - pre -
mi - se - re - re no - bis; pec - ca - ta mun - di sus - ci - pe de - pre -

Handwritten notes and markings:

- mp* (mezzo-piano) markings are present above the first and third vocal staves.
- mf* (mezzo-forte) markings are present above the second and fourth vocal staves.
- p* (piano) markings are present above the fourth vocal staff and below the piano accompaniment staff.
- There are several handwritten notes and markings in the margins, including "Te Deum" in a large circle at the top right, "non" in the middle right, and "Spreuung" at the bottom left.
- There are also some handwritten numbers and symbols, such as "1" and "3", which may indicate measures or phrases.

2.2.4. Wymowa języków obcych

W zakresie wymowy *Ung gay bergier* Thomasa Crecquillona ponownie skorzystałem z pomocy Magdy Nikelewskiej. Mimo złożoności tematu zasugerowano wymowę zbliżoną do współczesnego języka francuskiego – z małymi modyfikacjami archaizującymi, które zastosowaliśmy⁴⁴. Pozyskałem także nagranie wymowy, z którego korzystaliśmy w pracy indywidualnej i zespołowej.

Zdecydowałem się na odmienną wymowę w mszach A. Stabilego i L. Dasera. Używając łaciny „miękkiej” w jednej, a „twardej” w drugiej, chciałem zbliżyć się do kolorystyki słyszanej pierwotnie przez ich autorów. Zagadnienie to jest zapewne dużo bardziej złożone i mogłoby być przedmiotem innych badań specjalistycznych. M. Raczyński pozostawił dowolność w tym zakresie – zastosowałem więc opcję (wydaje się) bliższą rodzimej praktyce.

2.3. Interpretacja canzony A. Gabrieliego

W kompozycji A. Gabrieliego założyłem sobie następujące cele⁴⁵:

1. Czytelność artykulacyjna – dostosowanie do kubatury katedralnej oraz dopasowanie rejestracji do faktury dzieła.
2. Wyrazistość tematów – ich wejść, ale także jednolitości artykulacyjnej i frazowania.
3. Wzmocnienie wyrazu charakterystycznych figur.
4. Hierarchia taktu oraz identyfikacja przełamań metrycznych, tj. właściwe ciążenia.
5. Odróżnienie wagi nut w szybszych przebiegach – tj. odciażanie dźwięków wyraźnie przejściowych, *quasi inegalizacje*⁴⁶.
6. Płynna aplikatura z nawiązaniem do „dawnego” palcowania.
7. Podkreślanie dysonansów.
8. Identyfikacja i realizacja niezapisanych ozdobników.

⁴⁴ Choćby dotyczące wymowy „z”, np. na końcu słowa „Allez”, które zanikło we współczesnym języku.

⁴⁵ Por. U. Bartkiewicz, *Z problemów repertuaru klawesynowego muzyki włoskiej. Muzyka z przełomu XVI i XVII wieku*, w: *Sztuka włoskiego baroku*, red. M. Karwaszewska, Gdańsk 2019, s. 17-18.

⁴⁶ L. Werner, *Uwagi o wykonawstwie utworów organowych dawnych mistrzów włoskich z przełomu XVI i XVII wieku ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Girolamo Frescobaldiego*, w: *Organy i muzyka organowa*, Gdańsk 1977, s. 274-275.

9. Rozróżnianie „sprawności” nut bliskich i większych skoków interwałowych.
10. Odciążanie faktury poprzez swobodne ściąganie nut *quasi bourdonowych*.

2.4. Strój w utworach renesansowych

Moim zamierzeniem generalnym była otwartość na wysokość stroju w dawnym repertuarze – postępuję tak często w swojej praktyce dyrygenckiej wiedząc, że historycznie strój był rzeczą zmienną, często zależał od miejscowych instrumentów, zwyczajów, a standaryzowanie w tej kwestii jest stosunkowo późnym pomysłem⁴⁷. W przypadku kompozycji dawnych brałem pod uwagę trzy wysokości – 415 Hz, 440 Hz, 465 Hz. Najniższa była wręcz bezużyteczna – zważywszy na *tessitury* w obranym repertuarze. Środkową (najbardziej współczesną) rozważałem tylko ze względu na ciągłość tonacyjną całego koncertu, tzn. biorąc pod uwagę udział organów oscylujących wokół tej wysokości. Jednak i ten strój okazał się za niski, co najprawdopodobniej wynika z pierwotnego przeznaczenia mszy do wykonywania przez chóry chłopięco-męskie (z ewentualnym udziałem kastratów)⁴⁸. Strój 465 Hz ustabilizował sytuacje związane z niewygodnymi dźwiękami przejściowymi – zwłaszcza w partii Sopranu – a także barwowość całego zespołu i napięcie narracyjne; umożliwił też wyśpiewanie najniższych fragmentów przez Alty.

2.5. Plan improwizacji

W improwizacji przyświecały mi dwa nadrzędne cele. Chciałem przedstawić tematy T. Crecquillona w zupełnie innej, ale czytelnej dla każdego słuchacza odsłonie oraz by ukazać możliwie szeroko paletę kolorystyczną fromborskiego instrumentu.

Pozostałem przy bardzo podobnej do oryginału formie – nie powtarzałem jedynie tematów w pierwszej części.

⁴⁷ E. Sasiadek, *Technika wokalna w muzyce dawnej*, w: *Rozważania o muzyce dawnej i jej wykonawstwie*, red. E. Sasiadek, B.E. Werner, Wrocław 2003, s. 105-106; J. Gudel, *Problemy wysokości stroju dawnych instrumentów klawiszowych: organów, klawikordu i klawesynu*, w: *Organy i muzyka organowa*, tom II, Gdańsk 1978, s. 69-71; B. Kuijken, *The Notation Is Not the Music: Reflections on Early Music Practice and Performance*, Bloomington 2013, s. 19.

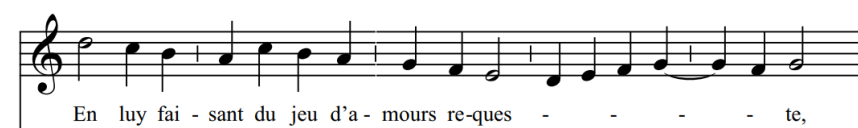
⁴⁸ M. Kowalska, *ABC historii muzyki*, Kraków 2001, s. 59.

Przykład nr 21, Thomas Crecquillon, *Ung gay bergier*, Sopran, t. 1-5.



W pierwszym ogniwie nawiązywałem – poprzez użycie głosu *Róg krzywy* i innych wysokich rejestrów – do postaci pasterza.

Przykład nr 22, Thomas Crecquillon, *Ung gay bergier*, Sopran, t. 14-18.



Kolejny fragment – z użyciem solowego *Oboju 8'* z subtelnym akompaniamentem – miał odwoływać się, według mojego zamysłu, do kobiecego piękna.

Przykład nr 23, Thomas Crecquillon, *Ung gay bergier*, Sopran, t. 53-58.



W następnym odcinku – korzystając z rytmiki pierwowzoru – zaplanowałem ożywienie energetyczne, podkreślone także poprzez użycie *pleno* organowego z głosami językowymi. Fragment ten mógłby narracyjnie nawiązywać do gniewu lub śmiechu pasterki, albo też „ścierania się” rozmówców.

Przykład nr 24, Thomas Crecquillon, *Ung gay bergier*, Sopran, t. 58-64.



Kolejne ogniwo chciałem wykorzystać podobnie jak T. Crecquillon – jako łącznik i chwilę spokoju pomiędzy bardziej aktywnymi fragmentami, ukazując jednocześnie

okrągłe, fletowe brzmienie organów głównych i ich dialog z instrumentem chórowym znajdującym się w prezbiterium.

Przykład nr 25, Thomas Crecquillon, *Ung gay bergier*, Sopran, t. 64-66 oraz 94-97.



Ostatni motyw miał ukazać się już na przełomie ogniów. Melodia grana na wysokobrzmiących rejestrach oraz żartobliwe odpowiedzi dzwonów miały nie tylko poszerzyć spektrum kolorystyczne, ale poniekąd nawiązywać także do treści *chanson*. W ostatniej – najbardziej swobodnej części – chciałem choć delikatnie nawiązać do poprzednich wątków *chanson* (ewentualnie fragmentu *Kyrie* M. Raczyńskiego) oraz nasilić zabiegi rytmiczne i harmoniczne.

3. Subiektywna ocena trudności i powodzeń

W niniejszym rozdziale podejmę się zadania z natury rzeczy nacechowanego własnymi przekonaniem i odczuciami. Myślę jednak, że taka (auto)analiza i retrospekcja działań jest jednym z warunków rozwoju artystycznego. Spojrzenie z różnych perspektyw dopełnia też obraz dzieła.

3.1. W zakresie organizacji wydarzenia artystycznego

Największą trudnością w zakresie organizacji koncertu – wraz z nagraniem i zamówieniem kompozytorskim – była suma jego kosztów, opiewająca na około 30 000 zł. Bardzo trudno byłoby mi pokryć takie wydatki z własnych środków, stąd moje starania o dotację z budżetu województwa warmińsko-mazurskiego na to zadanie. Mimo jednej z najwyższych punktacji w ramach konkursu ofert, mój projekt – w ramach którego miał odbyć się nie tylko opisywany koncert, ale także warsztaty i prelekcje – otrzymał jedynie 30 % wnioskowanej kwoty. Nie otrzymałem także Stypendium artystycznego Marszałka województwa warmińsko-mazurskiego oraz – wcześniej obiecaną – pomocy burmistrza miasta, z którego pochodzę. Na szczęście Wzgórze Katedralne we Fromborku jest centrum nie tylko religijnym, ale także kulturalnym, mającym dobrego gospodarza – w osobie Ks. Prałata dra Jacka Wojtkowskiego. Wykazując wolę pomocy i inwestycji w swojego pracownika, dotarł on do mecenasów, którzy pomogli uzupełnić większość brakujących środków.

Tydzień przed koncertem *Missa Ung Gay Bergier* niespodziewanie zamilkły fromborskie organy. Przez kilka dni diagnozowano i naprawiano problemy związane z elektryką (brak zasilania dmuchawy oraz błędy traktury w kontuarze). Była to dość stresująca sytuacja – nie tylko ze względu na niepewność udziału instrumentu w koncercie, ale także z powodu wyłączenia go z ćwiczeń. Od razu podjąłem współpracę ze specjalistami w zakresie elektryki i organmistrzostwa, by jak najszybciej naprawić instrument; przygotowałem także plan zastępczy – w razie niepowodzeń.

Mimo wspomnianych trudności muszę przyznać, że Muzeum Pomnika Historii we Fromborku – wraz z piękną katedrą o wspaniałej akustyce, klimatycznym dziedzińcem i całą infrastrukturą, a przede wszystkim jego Pracownikami – było miejscem wyjątkowo sprzyjającym do satysfakcjonującej realizacji tego projektu.

3.2. W sferze materiału muzycznego

1. Thomas Crecquillon – *Ung gay bergier* – Główną trudnością wykonawczą tej kompozycji było opanowanie języka i utrzymanie lekkiego charakteru utworu, odbiegającego od pozostałego repertuaru sakralnego. Ułatwiał to sam tekst literacki – wywołując niejednokrotnie uśmiech śpiewaków. Dużo problemów przysporzyła również edycja utworu, z której korzystaliśmy (Daniel Van Gilst, 2015). Okazała się zawierać liczne błędy, które korygowaliśmy na bieżąco względem pierwszego wydania *31 Chansons a quatre parties, Livre 1* (Tielman Susato, 1543)⁴⁹.

2. Msze renesansowe (L. Daser, A. Stabile) – Repertuar ten okazał się bardzo wymagający – nawet dla profesjonalnego zespołu współpracującego z młodymi, ambitnymi muzykami. Mimo dużej ilości czasu poświęconego na próby, wydawało się – i mnie, i zespołowi – że moglibyśmy jeszcze tygodniami doskonalić szczegóły zarówno interpretacyjne, wokalne, jak i tekstowe. Czasami przeszkadzał specyficzny zapis graficzny, odmienny w obydwu mszach, ponadto zapisany większymi (niż w późniejszej literaturze) wartościami, czy choćby częstym brakiem stosowania ligatur przez takt w wydaniu mszy L. Dasera.

Ponadto, z racji tożsamości tekstu i stylistyki obu dzieł, zdarzały się pomyłki związane z rozróżnianiem podświadomie zapamiętanych figur melodyczno-rytmicznych, czy dążeń frazowych... Wyobrażenia muzyczna podpowiadała często co innego niż zapisane było w nutach (a pochodziło z „tej drugiej” mszy). Zresztą to samo dotyczy odrębności wymowy „łacińskiej” i „niemieckiej”, która także sprawiała problemy.

Dodatkowo w muzyce tej znajduje się mnóstwo kadencji, w których następuje nagromadzenie spółgłosek – bez zdyscyplinowanej ekspresji wymowy miejsca te brzmiały bardzo niekorzystnie. Właściwie tekstu mszy liturgicznej jest tak dużo, że jego prawidłowa wymowa sama w sobie stanowi wyzwanie.

Wszystkie wspomniane jednak wyżej trudności zespół traktował jako ciekawe, ambitne, doskonalące, a przede wszystkim specjalistyczne wyzwanie.

Pewną trudnością były też zmiany na metrum trójdzielne lub pewne niekonsekwencje formalne – np. t. 23. w *Agnus Dei* L. Dasera, czy choćby t. 100. w *Glorii*

⁴⁹ [https://imslp.org/wiki/Un_gay_bergier_\(Crecquillon%2C_Thomas\)](https://imslp.org/wiki/Un_gay_bergier_(Crecquillon%2C_Thomas)), (dostęp 10.02.2021).

lub t. 93. w *Credo* mszy A. Stabilego. Pozwoliłem tam sobie na większą swobodę agogiczną, by „zaokrąglić” spoiwa fragmentów.

Przykład nr 26, Ludwig Daser, *Missa super „Ung gay Bergier”, Agnus Dei, t. 21-24.*

re no - - - bis, mi - se - re - re no - bis.
 bis pa - - - - - cem, do - na no - bis pa - cem.

- bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.
 - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem.

no - - - - - bis.
 pa - - - - - cem.

re no - - - - - bis, mi - se - re - re no - bis.
 bis pa - - - - - cem, do - na no - bis pa - cem.

Przykład nr 27, Annibale Stabile, *Missa „Ung gay bergier”, Gloria, t. 96-103.*

Mi - se - re - re no - - bis. Quo - ni - am tu so - lus

dex - - te - ram Pa - - - tris. Quo - ni - am tu so - lus

Mi - se - re - re no - - bis. Quo - ni - am tu so - lus

- te - ram Pa - - tris Quo - ni - am tu so - lus

Przykład nr 28, Annibale Stabile, *Missa „Ung gay bergier”, Credo, t. 88-95.*

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in the Credo of the Missa 'Ung gay bergier' by Annibale Stabile, measures 90-95. The lyrics are: 'lis, de- scen- dit de coe- lis. Et in- car-'. The music is written in a simple, clear style with a focus on the text. The Soprano part starts with a half note 'lis', followed by a quarter note 'de-', a half note 'scen-', a quarter note 'dit', a half note 'de', a quarter note 'coe-', a half note 'lis.', and then a quarter rest followed by 'Et' and a half note 'in-'. The Alto part starts with a half note 'de', followed by a quarter note 'coe-', a half note 'lis.', and then a quarter rest followed by 'Et' and a half note 'in-'. The Tenor part starts with a half note 'coe-', followed by a quarter note 'lis', a half note 'de', a quarter note 'coe-', a half note 'lis.', and then a quarter rest followed by 'Et' and a half note 'in-'. The Bass part starts with a half note 'lis', followed by a quarter note 'de', a half note 'coe-', a quarter rest, a half note 'lis.', and then a quarter rest followed by 'Et' and a half note 'in-'. The measure numbers 90 and 95 are indicated at the top of the first and last staves respectively.

2a. Ludwig Daser – *Missa super Ung gay bergier* – Największym wyzwaniem, a jednocześnie motywatorem w pracy nad tym utworem była jego zaawansowana, często asymetryczna względem tekstu rytmika.

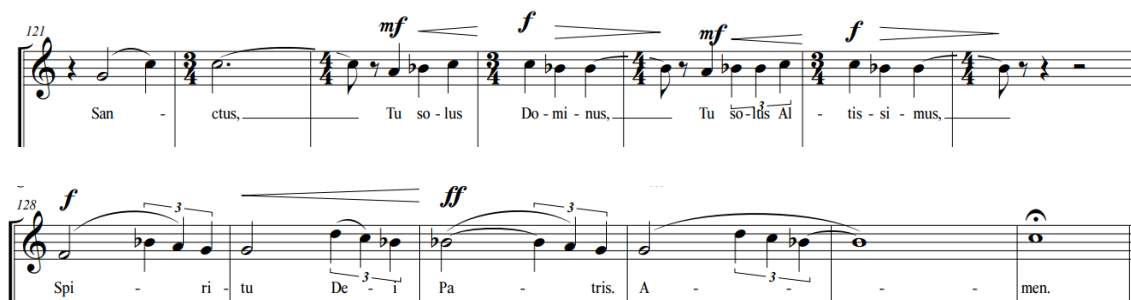
2b. Annibale Stabile – *Missa „Ung gay bergier”* – Dzieło w wydaniu, z którego korzystaliśmy, było zapisane bardzo „szeroko” (niewiele tekstu mieściło się na jednej stronie). Utrudniało to wizualną identyfikację fraz muzycznych, chociaż przemyślana formalnie kompozycja – napisana według rzymskich wzorców – respektowała tekst i związaną z frazą fizjologię głosu.

3. Andrea Gabrieli – *Canzon detta „Ung gay bergier”* – W utworze tym dominującą trudnością było znalezienie odpowiedniego balansu między ideałami wykonania historycznego, a możliwościami znacznie późniejszego instrumentu i ekspresją komunikatywną dla współczesnego słuchacza.

4. Marek Raczynski – *Missa brevis „In honorem antiqui magistri”* – Przygotowanie premierowego wykonania chyba zawsze wiąże się z pewną presją, odpowiedzialnością... Strojenie, szukanie odpowiednich środków – w tym proporcji, barw oraz artykulacji – było zarówno wymagające, jak i motywujące. Pewna pokusa dotyczyła części *Gloria*, która sama w sobie pełna jest (synkopujących) podbić rytmicznych – nieco korespondującą z muzyką taneczną lub popularną – prowokując czasami gorszej jakości emisję głosu, a nawet nieprzewidziane „ozdobniki”⁵⁰.

⁵⁰ Mam tu na myśli przede wszystkim *mikro-glissanda*.

Przykład nr 29, Marek Raczyński, *Missa brevis „In honorem antiqui magistri”, Gloria, Sopran, t. 121-133.*



Kompozycja od pierwszego czytania bardzo podobała się zespołowi i inspirowała do głębi wyrazu.

5. Marek Rogalski – *Improwizacja nt. „Ung gay bergier”* – Głównym problemem tej części programu było rozsądne zaplanowanie tego, czego przewidzieć w dużej mierze się nie da – uwzględniając stres koncertowy oraz dbając o jakość merytoryczną (w czym nie pomagała przebrzmiała tonacja pierwowzoru). Dużą pomocą była inspiracja bogactwem brzmieniowym fromborskiego instrumentu (wraz z akustyką) oraz moje dotychczasowe doświadczenie w tej materii.

3.3. W ramach prób chóralnych

Ogromnym plusem pracy z zespołem był fakt, że wszyscy muzycy czytali nuty oraz mieli pojęcie (doświadczenie) o zagadnieniach emisji głosu. Próby w większości różniły się od tych, które znam z metodyki chóralistyki amatorskiej, choć zdarzały się także i podobne problemy (oraz sposoby ich rozwiązywania). Wokaliści cieszyli się na współpracę, byli pomocni i tętniła z nich miłość do muzyki – objawiająca się nawet nie raz przedłużającą się na ich prośbę próbą. Zespołu nie musiałem przesadnie przekonywać – moje pomysły i uwagi przyjmowane były bardzo profesjonalnie i z zaangażowaniem⁵¹.

⁵¹ Prawdopodobnie taka postawa śpiewaków wynikała także z tego, że starałem się jak najlepiej wywiązywać ze swoich obowiązków muzyczno-społecznych.; Por. A. Franków-Żelazny, *Śpiewak i dyrygent w chorze zawodowym – kompetencje, oczekiwania, współpraca*, w: *Era Śpiewu: Studia i refleksje z zagadnień chóralistyki*, Legnica 2020, s. 67-68.

Do ostatniej chwili (jeszcze podczas próby generalnej) chór poprawiał usterki, doskonalił ekspresję – co świadczy o szczerym zaangażowaniu i dużym doświadczeniu. Szkoda, że z przyczyn finansowych nie udało się zorganizować wcześniejszej próby akustycznej we Fromborku – zespół ćwiczył przez długi czas w siedzibie *Cappelli Gedanensis*, w pomieszczeniu, którego akustykę połowa zespołu znała doskonale. To sala, którą nietrudno „zapełnić” jest dźwiękiem, ponadto słyszalne są wyraźnie szczegóły we wszystkich sekcjach – nawet w szerokim, jednorzędowym ustawieniu. Tak duża zmiana warunków akustycznych wymagała przeorganizowania ustawienia, a także ogromnej wzajemnej koordynacji – zwłaszcza w zakresie rytmiki i intonacji⁵².

Dominującym problemem na próbach, który mógł bardzo rzutować na koncert, było długodystansowe skupienie wokalistów. Wielokrotnie zdarzało się, że fragmenty bardzo dobrze wypracowane pod względem technicznym i muzycznym przestawały dobrze funkcjonować podczas łączenia w większe formy. Nowy dla wszystkich śpiewaków materiał – z wieloma zadaniami ekspresyjnymi i wokalnymi – oraz skomplikowanie polifonii samej w sobie, stanowiły duże wyzwanie. W związku z tym potrzebna była duża dyscyplina podczas prób, wielokrotne powtarzanie fragmentów, zestawień oraz zwiększanie – z próby na próbę – materiału śpiewanego bez przerywania. Ostatnie spotkania zaczynały się od wykonania całego repertuaru, co po części wykazywało podobne niedoskonałości co w ćwiczeniach fragmentarycznych, ale i zupełnie nowe rzeczy do poprawy.

W zakresie emisji głosu dużym problemem była nadmierna vibracja – pojawiająca się już od pierwszej fazy dźwięku, będąca raczej brakiem dyscypliny krtaniowej niż wynikiem naturalnego rezonansu. Poświęciliśmy temu bardzo dużo uwagi, nie tylko ze względu na ogólnie niską estetykę tego efektu, ale także w kontekście całego repertuaru, z którym to zupełnie nie korespondowało⁵³.

Bardzo często korekty wymagała także intonacja. W sposób naturalny problemy wokalne się ze sobą „zazębiają” i także błędna vibracja wpływała na niestabilność strojenia⁵⁴. Jednak większym problemem w tym zakresie była błędna fonacja – zły układ

⁵² Problemy intonacyjne zapowiadałem zespołowi już na próbach. Archikatedra Fromborska jest świątynią o pięknej akustyce (nie jest to tylko moja opinia, ale chociażby realizatorów nagrań i budowniczych organów), jednak pogłos, który wraca do wokalisty wydaje się kilka herców niższy. Nie można więc go traktować jako odniesienia intonacyjnego.

⁵³ Z. Pawłowski, *Foniatryczna diagnostyka wykonawstwa emisji głosu śpiewaczego i mówionego*, Kraków 2005, s. 192.

⁵⁴ B. Betley, op. cit., s. 193.

aparatu śpiewu, błędne używanie rezonatorów, brak podparcia oddechowego, niewystarczająca praca mięśni okołokrtańowych, ale przede wszystkim niejednolity kolor samogłosek⁵⁵. Część śpiewaków poszukiwała pełniejszego brzmienia w niekorzystnym mieszaniu samogłosek – mocno krytykowanym przez Giuseppe Zarlino (1517-1590). Stąd wiele czasu poświęcaliśmy na ujednolicanie ich kształtów⁵⁶.

Z kolei jeśli chodzi o artykulację spółgłosek, pojawiały się problemy przede wszystkim w kadencjach repertuaru renesansowego – gdzie następowało ich zagęszczenie – oraz momentach polifonicznego rozdzielenia tekstu (niewertykalnych spółgłosek). Takie komplikacje zdarzały się także w mniejszym stopniu w mszy M. Raczyńskiego – zwłaszcza na początku części *Sanctus* oraz w środkowym segmencie *Glorii*. Dużym zmartwieniem początkowych prób było także bardzo nierówne zamykanie spółgłosek na rękę – na przykład w finalnych akordach lub na fermatach. Prawdopodobnie wynikało to z małego kontaktu z dyrygentem (w związku z nauką nowego materiału) oraz z przyzwyczajenia wokalistów *Cappelli Gedanensis* do zamykania spółgłosek „po geście” – ze względu na ich dominujące projekty wokalo-instrumentalne.

W *Missa brevis „In honorem antiqui magistri”* występował też często problem hipertonowania – najprawdopodobniej wynikało to z kontekstu stosowania wyższych względem zapisu tonacji utworów XVI-wiecznych. Tym bardziej, że w zespole były co najmniej trzy osoby ze słuchem absolutnym. Ponadto – z racji na dominację „postawionych” głosów – w utworze M. Raczyńskiego dużo pracy wymagało uzyskanie odpowiedniego kolorytu głosu, cieniowania wokalnego, używania większej ilości rejestru głowowego, *inhalare la voce*.

Zresztą występowały także problemy ogólnej barwowości (i dynamiki) chóru. Była ona wyraźnie zróżnicowana między głosami wysokimi, a niskimi – ta druga grupa zdawała się przesadnie (nienaturalnie) zaciemniać *timbre*⁵⁷.

⁵⁵ M.M. Banach, op. cit., s. 55.

⁵⁶ I.K. Nazarenko, *Sztuka śpiewania*, tłum. Olga Łada COPSA z. 64, Warszawa 1963, s. 9; Wielobarwność głosek – nawet w samym języku polskim – ukazuje np. Z. Pawłowski, op. cit., s. 316-318; L. Łukaszewski, op. cit., s. 110-111; M. Przeniosło, *Technika wokalna Bel Canto - esencja dawnej Włoskiej Szkoły Śpiewu*, Legnica 2011, s. 16, 37-38.

⁵⁷ A. Moniuszko, op. cit., s. 157; Z. Pawłowski, op. cit., s. 269.

W Sopranie zdarzał się dźwięk niepodparty – czasami w dążeniu do odpowiedniego wolumenu słyhać było delikatną „gardłowość”⁵⁸. Był to także głos wewnętrznie najbardziej jednolity – co zazwyczaj jest ideałem. Tu jednak miałem poczucie niedosytu indywidualnych barw na korzyść upodabniania się do liderki grupy. Soprany bywały czasem (zwłaszcza w dolnych rejestrach) nie dość słyszalne – czasami wynikało to z niedostatecznego podparcia oddechowego, kiedy indziej z małej artykulacji tekstu i „chuchającego” ataku, a niekiedy także z obiektywnie niskiego rejestru melodii lub dźwięków przejściowych⁵⁹.

Pewnym problemem Altów był dość głęboko schowany punkt rezonacyjny (za miękkim podniebieniem), co utrudniało aktywizację „błyszczących” rezonatorów „maski”⁶⁰. Dodatkowo zbyt małe podparcie oddechowe skutkowało „niezamkniętym” głosem (tj. słabym kontaktem rezonacyjnym między *appoggio* a głośnią), co powodowało straty energetyczne, brak swobodnej kooperacji głównych rezonatorów, a w rezultacie trudności intonacyjne i poniekąd nosową barwę⁶¹.

Z kolei Tenory, śpiewające brzmieniem „krystalicznym” niekiedy popadały w wydźwięk heroiczny (z niską skłonnością do miksowania rezonatorów) – przez co zresztą dochodziło nie raz do przedwczesnego zmęczenia głosu i w konsekwencji do detonowania⁶².

Sekcja Basów miała tendencję do ekscytacji dużym wolumenem, co – w połączeniu ze zdarzającym się czasami brakiem dyscypliny aparatu wokalnego owocującym nadmierną wibracją i niekiedy przejmowaniem funkcji artykulacyjnej przez krtań – nie dawało dobrych efektów. Była to także grupa nie zawsze „trzymająca” tempo – choć, jak to często bywa, wynikało to zazwyczaj ze zbyt późnego otwierania samogłosek (po pulsie).

Podsumowując chciałbym podkreślić, że bardzo wiele z tych problemów korygowaliśmy na bieżąco, stopniowo utrwalaliśmy nawyki, co ostatecznie przyniosło dobre rezultaty.

⁵⁸ B. Betley, op. cit., s. 17.

⁵⁹ Por. M.M. Banach, op. cit., s. 36-37.

⁶⁰ B. Betley, op. cit., s. 21, 27.

⁶¹ Ibidem, s. 19; W.A. Brégy, op. cit., s. 55-56; M. Przeniosło, op. cit., s. 19-20; M.M. Banach, op. cit., s. 21.

⁶² L. Łukaszewski, op. cit., s. 61-62.

3.4. Podczas koncertu

W mojej ocenie podczas koncertu udało się zrealizować na właściwym poziomie większość założeń. Myślę, że zespół wokalny starał się bardzo sumiennie wywiązać ze swoich zadań – szacuję, że pod względem interpretacji zrealizowaliśmy około 80% zamierzeń, co (w tych warunkach) uważam za wysoki wynik. Zresztą ograniczona elastyczność np. w kontekście dynamiki czy agogiki mogła wynikać choćby z ogromnej kubatury fromborskiej świątyni i – mimo wszystko – zimna.

Tej swobody rytmicznej zabrakło nieco w mszach renesansowych, choć generalnie utrzymywały one żywą narrację. W dużej mierze zachowana została też „dyscyplina spółgłoskowa”, choć w łączeniach ogniw (zwłaszcza w kompozycjach L. Dasera i A. Stabile) można było utrzymać w tym zakresie większy spokój. Wymowę tekstów obcych także udało się zrealizować w zdecydowanej większości według założeń (mój ewentualny niedosyt dotyczy zbyt spolszczonej wymowy „r” w utworze T. Crecquillona).

Kolejnym atutem były pięknie wykonane intonacje gregoriańskie Tomasza Leszczyńskiego oraz w mojej ocenie dobra – jak na nieznane wcześniej zespołowi warunki – intonacja.

Wielkim minusem była tonacja (strój), w którym wykonaliśmy mszę L. Dasera. Nałożyły się na to prawdopodobnie dwa czynniki – nieoczekiwany błąd ustawień instrumentu elektronicznego, na którym podawane były tony, oraz nowe warunki akustyczne, których jeszcze uczył się zespół. Przez niższą tonację utwór stracił nieco blasku, a chór wygody wokalne.

Podczas koncertu występowały czasem problemy, które pojawiały się na próbach, przykładowo:

- kontrast sekcji – zwłaszcza Sopranów i Basów – w realizacji gestu dyrygenckiego (szczególnie w zakresie agogiki),
- dysproporcje głosów – szczególnie w repertuarze polifonicznym. Z perspektywy czasu nie zastosowałbym symetrycznej ilości śpiewaków, a powiększyłbym sekcję Altów kosztem jednego Basa,
- nieczystości wynikające z nieprawidłowej impostacji głosu – głównie w sekcji Altów,

- zbyt duże rozwibrowanie, niekoncentrowanie fonacji – przede wszystkim w grupie Basów;

jednak wszystkie te niedoskonałości zdarzały się w zdecydowanie mniejszej skali niż w pierwszej połowie przygotowań.

3.4.1. Thomas Crecquillon – *Ung gay bergier*

Biorąc pod uwagę warunki akustyczne – bardzo dobrze oceniam wykonanie utworu T. Crecquillona, choćby ze względu na intonację i brzmienie zespołu. Przeważała optymalna artykulacja – trochę za ciężka w sekcji Tenorów. Z kolei barwa Basów, zwłaszcza w ostatnim fragmencie, była zbyt poważna (nawet ze względu na treść literacką).

Cieszę się, że utwór przewodni koncertu udało się wykonać na dziedzińcu – było to przecież uzależnione od pogody. Myślę, że było to nie tylko sensowne, ale także atrakcyjne dla publiczności rozwiązanie, która w dużej mierze dała się przekonać do wyjścia z katedry. W pokoncertowych rozmowach tę próbę odseparowania *sacrum* od *profanum* docenili też fromborscy parafianie.

3.4.2 Msze Ludwiga Dasera i Annibale Stabile

Mimo bardzo zadowalającego wykonania mszy parodiowanych – z zastosowaniem wielu pomysłów opisanych w drugim rozdziale niniejszego opisu – zdarzały się podczas koncertu także pewne niedoskonałości, choćby:

1. Problemy z intonacją, np.:

- L. Daser, *Kyrie*, t. 33-36,
- L. Daser, *Credo*, Bas, t. 30-31,
- L. Daser, *Credo*, t. 50,
- L. Daser, *Credo*, t. 81,
- L. Daser, *Credo*, t. 119-122,
- L. Daser, *Sanctus*, t. 19-20,
- L. Daser, *Sanctus*, t. 41,
- L. Daser, *Sanctus*, Bas, t. 86-87,
- A. Stabile, *Kyrie*, t. 32-33,

- A. Stabile, *Credo*, t. 163-165,
- A. Stabile, *Sanctus*, Sopran, t. 45,
- A. Stabile, *Agnus Dei*, t. 32-33,
- często za niska partia Altu,
- wiele z tercji wielkich (często w Sopranie) śpiewanych jest nieco niżej niż w systemie równomiernie temperowanym, jednak nie nazwałbym tego błędem intonacyjnym, a tendencją do stroju naturalnego⁶³.

2. Nieprawidłowa impostacja wokalna (napięcie), np.:

- L. Daser, *Kyrie*, Alt, t. 33-36,
- L. Daser, *Credo*, Alt, t. 39-53,
- A. Stabile, *Kyrie*, Alt,
- A. Stabile, *Kyrie*, Bas, początek,
- A. Stabile, *Credo*, Bas, początek,
- A. Stabile, *Credo*, Sopran, t. 229.

3. Niejednorodny kolor samogłosek, np.:

- L. Daser, *Sanctus*, początek,
- L. Daser, *Sanctus*, Bas, t. 1,
- A. Stabile, *Agnus Dei*, *Canon in diaphenthe et in diapason*⁶⁴,
- często nieadekwatna do stylistyki i potrzeb barwa Basu, kontrastująca zwłaszcza z (trochę zbyt) jasnym Sopranem.

4. Błędy melodyczne, np.:

- A. Stabile, *Kyrie*, Bas, t. 34,
- A. Stabile, *Gloria*, Sopran, t. 90,
- A. Stabile, *Agnus Dei*, Alt, t. 3.

5. Błędy rytmiczne (niewystępujące w tych miejscach podczas prób), np.:

- L. Daser, *Credo*, Bas, t. 22,
- L. Daser, *Credo*, t. 56,

⁶³ N. Harnoncourt, op. cit., s. 58-61.

⁶⁴ Nazwa tego ogniwa informuje oczywiście o zawartym w nim kanonie w kwincie i oktawie; *Diapente*, hasło w: *A Dictionary of Music and Musicians*, Tom I, red. G. Grove, London 1879, s. 442.

- L. Daser, *Sanctus*, Alt, t. 21.

6. Niedostateczna dyscyplina/aktywność w zakresie tempa, np.:

- L. Daser, *Gloria*, Tenor, t. 10-11,
- L. Daser, *Credo*, Bas, t. 86-87,
- L. Daser, *Sanctus*, Alt, t. 33-35,
- L. Daser, *Agnus Dei* (I-II), Bas, t. 21-22,
- ew. A. Stabile, *Credo*, Alt, t. 18,
- A. Stabile, *Credo*, Tenor, t. 254-255,
- A. Stabile, *Agnus Dei*, Tutti, t. 26-29.

7. Niepewne wejścia, np.:

- L. Daser, *Credo*, Bas, t. 27,
- L. Daser, *Agnus Dei*, Sopran t. 1,
- A. Stabile, *Kyrie*, Alt, t. 51,
- A. Stabile, *Gloria*, Alt t. 130,
- A. Stabile, *Credo*, Bas, t. 186,
- A. Stabile, *Sanctus*, Sopran, t. 45,
- A. Stabile, *Agnus Dei*, Tenor, t. 15,
- A. Stabile, *Agnus Dei*, Bas, t. 80.

8. Niepokój lub pomyłki rytmiczne w wymowie spółgłosek, np.:

- L. Daser, *Kyrie*, t. 25,
- L. Daser, *Gloria*, t. 12,
- L. Daser, *Gloria*, t. 43,
- A. Stabile, *Kyrie*, t. 89,
- A. Stabile, *Gloria*, t. 34,
- A. Stabile, *Gloria* t. 118,
- A. Stabile, *Credo*, Tenor, Bas, t. 64.

9. Błędy w wymowie języka obcego, np.:

- L. Daser, *Agnus Dei* (I), t. 8,
- A. Stabile, *Credo*, Alt, t. 83.

10. Nienajlepsza proporcja głosów, np.:

- A. Stabile, *Agnus Dei*, *Canon in diaphenthe et in diapason*,
- generalny problem z proporcjonalnym podziałem głosów, który okazał się tutaj nie najwłaściwszy – zbyt intensywny Bas, niedosyt Altu.

11. Zdecydowanie niewystarczająca artykulacja tekstu, np.:

- L. Daser, *Kyrie*, t. 15,
- L. Daser, *Gloria*, t. 19,
- A. Stabile, *Kyrie*, Bas, t. 55,
- A. Stabile, *Kyrie*, Alt, t. 76-77,
- A. Stabile, *Credo*, Alt, t. 72,
- A. Stabile, *Sanctus*, Alt, Tenor, t. 25.

Przytaczam wspomniane niedoskonałości ze swego rodzaju dyrygenckiego obowiązku – mając świadomość, że profesja ta polega na stałym poszukiwaniu elementów do poprawienia, na dążeniu do doskonałości. Sądzę jednak, że te epizodyczne niedociągnięcia nie deprecjonują ogólnej wysokiej jakości koncertu.

Wśród wymienionych problemów znajdują się takie, nad których rozwiązaniem pracowaliśmy na próbach (choćby emisja i intonacja sekcji Altów), ale także takie, które zdarzyły się przypadkowo (np. błędy melodyczno-rytmiczne).

Zespół dobrze poradził sobie z asymetrami muzyki i tekstu w utworze L. Dasera. Przypuszczalnie jednak te (często ciekawe) komplikacje były w tak dużej świątyni dużo mniej czytelne dla publiczności⁶⁵.

3.4.3. Andrea Gabrieli – *Canzon detta „Ung gay bergier”*

Z tego punktu programu zadowolony jestem najmniej. Mimo świadomości temperatury w katedrze, zaskoczył mnie pewien czynnik – ręce w chłodnym pomieszczeniu marzną znacznie bardziej podczas dyrygowania. Wydaje mi się, że jest to

⁶⁵ Między innymi z powodu konstrukcji tej kompozycji zdecydowałem się na demontaż kilku rzędów ławek i umieszczenie chóru bliżej publiczności oraz na podestach (jakby skracając nawę).

główny powód niemocy technicznych, które wyraźnie odczuwałem zwłaszcza w pierwszej części utworu⁶⁶.

Cieszę się jednak, że utwór zaistniał podczas koncertu – dopełniając tematykę i poszerzając spektrum stylistyczno-gatunkowe. Udało się także zrealizować wiele z założeń interpretacyjnych.

3.4.4. Marek Raczyński – *Missa brevis „In honorem antiqui magistri”*

Podobnie jak publiczność, jestem bardzo zadowolony z samego dzieła, jak i jakości prapremiery kompozycji M. Raczyńskiego. Myślę jednak, że można byłoby uzyskać doskonalsze tempa. Na przykład preferowałbym spokojniejsze wykonanie *Agnus Dei*, choć wyraźnie pamiętam odczucie jakie towarzyszyło mi podczas koncertu – mianowicie pewną fizjologiczną potrzebę zespołu do sprawniejszego frazowania. Być może wynikało to z zupełnie obiektywnych względów – długości koncertu oraz temperatury panującej w kościele. Z kolei *Gloria* wykonana była nieco wolniej niż wynikałoby z kompozytorskich sugestii – przyznam, że to tempo jest mi bliższe, a przy wielkości katedry w pełni uzasadnione.

W mniejszym stopniu realizowałem fermaty – często na korzyść poprzedzających je zwolnień. W mniejszym kościele, lub przy wykonaniu z większym zespołem, na pewno zadbałbym też o większe spektrum dynamiczne.

Myślę, że w tak kameralnym składzie udało się uzyskać pewne „panoramiczne” brzmienia. Cieszy też fakt, że udało mi się przekonać zespół do emisji głosu, która – moim zdaniem – pasuje do tego utworu. Mam na myśli pewien ascetyzm, kojarzący mi się nieco ze świetnymi, dużymi, ale jednak amatorskimi zespołami. Pozytywnego efektu dodała dobra intonacja – choćby długich nut burdonowych. Wydaje mi się, że zastosowane pozaparyturowe mikro-dążenia dynamiczne i agogiczne były sensowne, dobarwiały dzieło od strony wykonawczej i pozostawały w zgodzie ze stylistyką.

Zespół – choćby w ramach *Glorii* – dobrze poradził sobie z dużą ilością tekstu i figur rytmicznych, jednocześnie unikając manier (prowokowanych lżejszą stylistyką) czy niedbałości (np. niekontrolowanej pracy krtani).

⁶⁶ W napisach końcowych filmu, którego dotyczy ten opis, znajduje się początek utworu A. Gabrieliego nagrany przeze mnie w pierwszej połowie kwietnia 2023 w celu doboru registracji i konsultacji wykonania.

3.4.5. Marek Rogalski – *Improwizacja nt. „Ung gay bergier”*

Biorąc pod uwagę stres koncertowy oraz generalną nieprzewidywalność tej formy – jestem zadowolony z ostatecznego rezultatu tego wykonania. Przedstawiłem kolejną – zupełnie odrębną stylistycznie – odsłonę tematu T. Crecquillona. Mimo niespodziewanych zwrotów narracji zdołałem utrzymać założenia formalne. W tak zwięzłym utworze udało się też pokazać dużo kolorytu fromborskiego instrumentu – w moim odczuciu w dobrych proporcjach sensu, autentycznej wypowiedzi i popularyzacji. Utwór został bardzo pozytywnie odebrany przez publiczność – co wyrażano nie tylko po koncercie, ale także w późniejszych wspomnieniach i komentarzach w mediach społecznościowych.

Bardzo łatwo byłoby mi dopatrzyć się szeregu fragmentów do ulepszenia, natomiast najmniej zadowolony jestem z drugiego ogniwa (solo obojowe), gdzie centrum tonalne wypadło spoza pierwotnego zamysłu, a sama melodia była prowadzona zbyt zawile. Ponadto nie najlepiej (zwłaszcza pod względem rytmicznym) udał się cytat fragmentu *Kyrie* M. Raczyńskiego.

3.4.6. Technika dyrygencka

W zakresie efektywności gestu dyrygenckiego nie miałem problemów ani podczas prób (pod warunkiem skupienia zespołu), ani w czasie koncertu. Wydaje mi się jednak, że – zwłaszcza w czasie ostatnich przygotowań i publicznego wykonania – powinienem był zredukować nieco technikę manualną, przerzucając większą odpowiedzialność na zespół; mniej „pilnować” akcji muzycznej rękoma. Nie sposób przecież – zwłaszcza w muzyce tak polifonicznej – kontrolować i przekazać wszystkiego w czasie rzeczywistym.

Z perspektywy czasu ograniczyłbym szerokość gestu, obniżył „okno dyrygenckie”, zredukowałbym też część pracy nóg. Prawdopodobnie ta „rozpiętość” manualna wynikała także z chęci dotarcia z informacją do zespołu mimo naszego – w dużej mierze uzasadnionego – przywiązania do nut oraz niedostatecznego kontaktu z sekcją męską (lepsze byłoby zastosowanie dodatkowych podestów).

3.4.7 Konferansjerka

W mojej ocenie zapowiedzi koncertowe wyrażone były przystępną dla publiki barwą głosu oraz dobrą stylistyką językową. Były one jednak zbyt obszerne. Prawdopodobnie poświęciłem za mało uwagi na treści, które miały ostatecznie wybrzmieć podczas koncertu – wysyłając jedynie dużą ilość materiałów do autorskiej redukcji konferansjera. Powinienem był także upewnić się co do wymowy słów pochodzenia obcego – choćby akcentację nazwiska Annibale Stabile, *Collegio Germanico*, competition i itp.

Zakończenie

Koncert *Missa Ung Gay Bergier* był swego rodzaju podsumowaniem moich dotychczasowych kompetencji – zarówno w ramach dyrygentury (w tym warsztatu chórmistrzowskiego), jak i gry na organach (zwłaszcza improwizacji) oraz organizacji (praca z zespołem, prowadzenie projektu, negocjacje z podmiotami). Z kolei niniejszy opis jest przykładem mojego sposobu wypowiadania się o muzyce, jej opisywania i rozumienia zagadnień wykonawczych.

Wydarzenie w oryginalny sposób (poprzez łączność z pierwowzorem muzycznym zawartym w tytule) połączyło zapomnianą, specjalistyczną, renesansową polifonię wokalną z dziełami organowymi oraz twórczością współczesną. Powstałe i prawykonane w ramach projektu dzieło – *Missa brevis „In honorem antiqui magistri”* Marka Raczynskiego – spotkało się z zachwytem publiczności, zespołu wykonawczego i zgromadzonych Profesorów. Ponadto kompozycja ta „szczęśliwie” odbiega znacznie od swej nieliturgicznej inspiracji (kompozycji T. Crecquillona), co daje jeszcze większą nadzieję na jej trwałe osadzenie w kulturze chóralnej⁶⁷. Przyczyni się do tego także jej nagranie opublikowane w przestrzeni internetowej. Tyczy to zresztą także nieznanych dzieł Annibale Stabilego i Ludwiga Dasera – kompozytorów, na których (w mojej ocenie) warto było zwrócić uwagę.

Z badawczego punktu widzenia warto tu podsumować, że koncert (wraz z nagraniem) uzupełniają muzykologiczne badania Ruth Lightbourne i Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej (dotyczące włoskiego kompozytora) oraz zapowiadaną monografię Daniela Glowotza (o twórcy niemieckim). Warto też nadmienić, że R. Lightbourne w drugim tomie swojej pracy doktorskiej (*Annibale Stabile - A man of no little reput among the masters of music*) zamieściła ponad 600 stron z edycjami partytur dzieł A. Stabilego, które – biorąc pod uwagę poziom opisywanej przeze mnie mszy – są prawdopodobnie kompozycjami wysokiej jakości, które mogłyby pojawiać się w repertuarze współczesnych zespołów⁶⁸.

⁶⁷ Prawdopodobnie wynika to z tego, że twórca położył nacisk na muzyczny „hołd dawnym mistrzom” – zawartym z jego inwencji w podtytule – a nie na proste cytowanie *chanson*. Objawia się to wyraźnie na początku utworu (*Kyrie*), gdzie brak jest nawiązań melodycznych do T. Crecquillona, a pojawia się skala dorycka i organalne prowadzenie głosów.

⁶⁸ W dużej mierze są to kompozycje przekraczające skład czterogłosowy – często są kompozycjami pięciogłosowymi lub na podwójny chór.

Koncert został bardzo pozytywnie odebrany przez licznie zgromadzoną w Katedrze fromborskiej publikę. Świadczą o tym zarówno gromkie oklaski, komentarze po koncercie (także w mediach społecznościowych) oraz sam fakt, że zdecydowana większość publiczności pozostała do końca (mimo długiego czasu trwania wydarzenia, zimna oraz po części nie najłatwiejszego w odbiorze repertuaru).

Jako wykonawca – dyrygent i organista – jestem usatysfakcjonowany z uzyskanych efektów. Udało się zrealizować większość zamierzeń artystycznych, choć oczywistym jest fakt, że – nawet jako dyrygent – nie mam całkowitego wpływu na wszystkie drobne szczegóły dzieła. Dlatego od początku przygotowań założyłem, że niedociągnięcia mogą się zdarzyć choćby z powodu obiektywnie wymagającego repertuaru, czynników stresowych, akustyczno-atmosferycznych czy też (zwyczajnie) ze względu na naturalne ograniczenia wykonawców⁶⁹. Jednak wiele problemów czysto muzycznych, wykonawczych, jak i organizacyjnych udało mi się przewidzieć i starałem się im, jak potrafiłem, zapobiec – dbając o dobrą atmosferę pracy z chórem. Zespół z kolei był ogromnie skupiony podczas koncertu.

Mimo różnicy wieku, techniki śpiewu i doświadczeń między wokalistami, udało się stworzyć całkiem spójny zespół. Wydaje mi się, że zaszczerpiłem we współwykonawcach pewne moje pomysły, kanony wykonawcze, zwłaszcza repertuaru renesansowego, z którego być może będą korzystać w przyszłej pracy. Dotyczy to oczywiście także emisji głosu, którą nieustannie doskonaliliśmy. Na przestrzeni projektu zauważałem podniesienie się dyscypliny wokalne i odpowiedzialności za partię (i wewnętrzne w niej zadania) wśród członków zespołu.

Dyrektor *Cappelli Gedanensis* – Pan Marek Więclawek, który stworzył mi bardzo dobre warunki do pracy z chórem i zna możliwości swoich pracowników – stwierdził, że chór zabrzmiał podczas koncertu wyjątkowo pięknie, a był to skutek intensywnych, wymagających prób zespołu złożonego z młodszych i bardziej doświadczonych wokalistów; podkreślał też dobrą atmosferę pracy. Sympatię wobec pracy ze mną wyrażali także bezpośrednio chórzyci – poczytuję to jako wielki sukces, a w stosunku

⁶⁹ Jestem przekonany, że zdecydowaną przesadą jest przerzucanie całej odpowiedzialności za brzmienie zespołu na chórmistrza – nie czyni się tak przecież wobec dyrygentów symfoniczno-operowych. Jest to tym bardziej nieuzasadnione, kiedy współpraca ma charakter gościnny i/lub zespół ma ściśle określony skład; Por. B. Śnieg, *Gest dyrygencki, a sposób kształtowania brzmienia i ekspresji muzycznej zespołu*, w: *Moje doświadczenie z zespołem chóralnym*, Gdańsk 2021, s. 173.

do zespołu odczuwam wielką wdzięczność za szczere zaangażowanie w projekt, cierpliwość i uśmiech.

Koncert w dobry sposób uzupełnił ofertę kulturalną związaną z obchodami Roku Kopernika. Był (i jest poprzez publikację online) kolejną okazją do promocji Fromborka jako centrum wiary, sztuki i nauki. Zaplanowany repertuar bardzo dobrze współbrzmiał z wystrojem, duchem katedry – potęgując doznania artystyczne. Choć jej wielka kubatura mogła nieco zamazać czytelność polifonii, rytmiki dzieł (zwłaszcza L. Dasera) – co nie miałoby pewnie tak większego znaczenia w naturalnym, liturgicznym środowisku.

Chciałbym serdecznie podziękować za wszelkie wsparcie mojej Pani Promotor – prof. dr hab. Aleksandrze Grucza-Rogalskiej, fromborskiej Menadżer kultury – Mai Dzieciątek oraz Proboszczowi Bazyliki Archikatedralnej we Fromborku – Ks. prał. kan. dr. Jackowi Wojtkowskiemu. Jestem wdzięczny Jakubowi Garbaczowi i jego firmie *Ars Sonora*, za bardzo dobrą jakość nagrania, oddającego w dużej mierze atmosferę i poziom artystyczny tego wydarzenia. Dziękuję także dr. Danielowi Glowotzowi, prof. Marco Bizzariniemu oraz Ulrichowi Alpersowi za konsultacje mailowe, Magdzie Nikelewskiej i prof. Gilles’owi Quentel’owi za porady językowe. Za całe wsparcie organizacyjne jestem wdzięczny Sebastianowi Majewskiemu, a za ogrom pracy i artyzmu Współwykonawcom koncertu.

BIBLIOGRAFIA

I. Źródła

Partytury

Crecquillon Thomas, *Ung gay bergier*, Ed. Daniel Van Gilst, 2015,
[https://imslp.org/wiki/Un_gay_bergier_\(Crecquillon%2C_Thomas\)](https://imslp.org/wiki/Un_gay_bergier_(Crecquillon%2C_Thomas)), (dostęp 10.02.2021).

31 *Chansons a quatre parties, Livre 1* (Tielman Susato, 1543),
[https://imslp.org/wiki/31_Chansons_a_quatre_parties%2C_Livre_1_\(Susato%2C_Tielman\)](https://imslp.org/wiki/31_Chansons_a_quatre_parties%2C_Livre_1_(Susato%2C_Tielman)), (dostęp 20.02.2023).

Daser Ludwig, *Missa super „Un gay bergier”*, ed. Alpers Ulrich 2018.,
[https://imslp.org/wiki/Missa_super_%27Un_gay_bergier%27_\(Daser%2C_Ludwig\)](https://imslp.org/wiki/Missa_super_%27Un_gay_bergier%27_(Daser%2C_Ludwig)), (dostęp 10.02.2021).

Daser Ludwig, *Missa super „Un gay bergier”*, 9 Masses - BSB Mus.ms. 18.
(<https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00079115&pimage=369&v=100&nav=&l=ro>), (dostęp 20.02.2023).

Stabile Annibale, *Msze królewskie*, wyd. T. Maciejewski, Warszawa 1979.

Gabrieli Andrea, *Canzoni alla francese*, ed. Pierre Pidoux, Kassel 1952.

Raczyński Marek, *Missa brevis „In honorem antiqui magistri”*, (przekazana bezpośrednio przez kompozytora w 2022 roku).

II. Literatura

Monografie

Banach Mirosław M., *Prowadzenie emisji głosu w chórze*, Poznań 1999.

Betley Bożena, *ABC śpiewu solowego*, Warszawa 2013.

Bramorski Jacek, *Pieśń nowa człowieka nowego*, Gdańsk 2012.

Brégy Wiktor A., *Elementy techniki wokalne*, Kraków 1974.

- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Historia muzyki*, cz. I, Kraków 1989.
- Dorian Frederick, *The history of music in performance*, Nowy Jork 1942.
- Gołos Jerzy, *Liber Missarum z Archiwum Kapituły Warszawskiej*, „Muzyka” XVIII nr 1 Warszawa 1973.
- Harnoncourt Nikolaus, *Muzyka mową dźwięków*, Warszawa 2011.
- Kowalska Małgorzata, *ABC historii muzyki*, Kraków 2001.
- Krukowski Stanisław, *Problemy wykonawcze muzyki dawnej*, wyd. II, uzupełn., Warszawa 1991.
- Kuijken Barthold, *The Notation Is Not the Music: Reflections on Early Music Practice and Performance*, Bloomington 2013.
- Lightbourne Ruth, *Annibale Stabile: A man of no little repute among the masters of music*, tom I i II, [praca doktorska], Dunedin 1994.
- Łukaszewski Leon, *Pielęgnacja, kształcenie i rozwijanie głosu dziecka*, Warszawa 2009.
- Morawska Katarzyna, *Renesans. Historia muzyki polskiej*, tom II, Warszawa 1994.
- Nazarenko Iwan K., *Sztuka śpiewania*, tłum. Olga Łada COPSA z. 64, Warszawa 1963
- Pawlak Ireneusz, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów kościoła*, Polihymnia, Lublin 2001.
- Pawłowski Zygmunt, *Foniatryczna diagnostyka wykonawstwa emisji głosu śpiewaczego i mówionego*, Kraków 2005.
- Przeniosło Marta, *Technika wokalna Bel Canto - esencja dawnej Włoskiej Szkoły Śpiewu*, Legnica 2011.
- Ratzinger Joseph, *Duch liturgii*, Poznań 2007.
- Szweykowski Zygmunt M., *Kultura wokalna XVI-wiecznej Polski*, Kraków 1957.
- Wozaczyńska Małgorzata, *Muzyka Renesansu*, wyd. II, Gdańsk 1996.
- Ziółkowski Jan, *Mały ceremoniał dla kleryków i kapłanów*, Poznań 1957.

Rozdziały w monografiach

Bartkiewicz Urszula, *Z problemów repertuaru klawesynowego muzyki włoskiej. Muzyka z przełomu XVI i XVII wieku*, w: *Sztuka włoskiego baroku*, red. M. Karwaszewska, Gdańsk 2019.

Franków-Żelazny Agnieszka, *Śpiewak i dyrygent w chórze zawodowym – kompetencje, oczekiwania, współpraca*, w: *Era Śpiewu: Studia i refleksje z zagadnień chóralistyki*, Legnica 2020.

Glowotz Daniel, *Das Messenwerk Ludwig Dasers (1526-1589): Überlegungen zur Neubewertung eines vergessenen Münchner Hofkapellmeisters*, w: *Die Habsburger und die Niederlande Musik und Politik um 1500*, Kassel 2010.

Gudel Joachim, *Problemy wysokości stroju dawnych instrumentów klawiszowych: organów, klawikordu i klawesynu*, w: *Organy i muzyka organowa*, tom II, Gdańsk 1978.

Hottmar Michal, *Prieniky tvorby Lucu Marenzia v poľských a slovenských hudobných zbierkach*, w: *Na pograniczach Historia – kultura – polityka*, Tom XVIII, Sanok 2022.

Moniuszko Anna, *Idiom brzmieniowy i jego znaczenie w pracy nad repertuarem dojrzałego renesansu*, w: *Era Śpiewu: Studia i refleksje z zagadnień chóralistyki*, Legnica 2020.

Przybyszewska-Jarmińska Barbara, *The Music Courts of the Polish Vasas* [summary], w: *DeMusica XIV, Nuove Pagine* 3, 2008

Sąsiadek Eugeniusz, *Aktualne tendencje praktyki wykonawczej muzyki dawnej*, w: *Rozważania o muzyce dawnej i jej wykonawstwie*, red. E. Sąsiadek, B.E. Werner, Wrocław 2003.

Sąsiadek Eugeniusz, *Refleksje o „naturalności brzmienia” głosu ludzkiego*, w: *Rozważania o muzyce dawnej i jej wykonawstwie*, red. E. Sąsiadek, B.E. Werner, Wrocław 2003.

Sąsiadek Eugeniusz, *Technika wokalna w muzyce dawnej*, w: *Rozważania o muzyce dawnej i jej wykonawstwie*, red. E. Sąsiadek, B.E. Werner, Wrocław 2003.

Sobór Trydencki, *Dekret o tym, co należy zachować, a czego unikać podczas odprawiania Mszy*, w: *Dokumenty Soborów Powszechnych*, t. 4/2, WAM, Kraków 2007

Szymonik Kazimierz, *Wyznaczniki sakralności dzieła muzycznego w kontekście twórcy i jego języka muzycznego*, w: *Muzyka sakralna w wymiarze kulturowo-edukacyjnym*, Musica Sacra tom IX, Gdańsk 2013.

Śnieg Beata, *Gest dyrygencki, a sposób kształtowania brzmienia i ekspresji muzycznej zespołu*, w: *Moje doświadczenie z zespołem chóralnym*, Gdańsk 2021.

Werner Leszek, *Uwagi o wykonawstwie utworów organowych dawnych mistrzów włoskich z przełomu XVI i XVII wieku ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Girolamo Frescobaldiego*, w: *Organy i muzyka organowa*, Gdańsk 1977.

Wójtowicz Anna, *Wybrane aspekty prawodawstwa muzycznego w Kościele rzymskokatolickim do połowy XIX wieku na tle historii muzyki kościelnej*, w: *Muzyka sakralna wobec współczesnych wyzwań kulturowych*, Musica Sacra tom X, Gdańsk 2014.

Artykuły w czasopismach

Lightbourne Ruth, *Annibale Stabile and performance practice at two Roman institutions*, w: *Early Music*, Volume 32, Number 2, May, Oxford 2004.

Mamczur Patryk, *Gdzie Włosi nadobnie śpiewają*, w: *Kwartalnik młodych muzykologów UJ*, nr 22 (3/2014), Kraków 2014.

Przybyszewska-Jarmińska Barbara, *Muzyczne kontakty dworu królewskiego polskich Wazów z Rzymem w świetle dawniejszych i nowych badań*, w: „*De Musica*” / „*Diagonali*” I 2012.

Hasła w encyklopediach

Crecquillon, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, Kraków 2007.

Daser Ludwig, hasło w: *Lexikon der Musik der Renaissance*, red. Elisabeth Schmierer, Laaber 2012.

Diapente, hasło w: *A Dictionary of Music and Musicians*, Tom I, red. G. Grove, London 1879.

Poźniak Piotr, *Stabile Annibale*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, Kraków 2007.

Parody, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Tom XIV, ed. S. Sadie, London 1980.

Stabile Annibale, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Tom XVIII, ed. S. Sadie, London 1980.

Źródła elektroniczne

<https://operakrolewska.pl/repetoire/muzyka-wloska-na-dworze-wazow/> (dostęp 03.05.2023)

<https://www.britannica.com/biography/Andrea-Gabrieli> (dostęp 11.05.2023)

Aneks nr 1. Ludwig Daser – skrócona biografia⁷⁰

Ludwig Daser – ur. 1526 w Monachium, zm. 27 marca 1589 w Stuttgarcie, dyrektor muzyczny na dworze bawarskim, poprzednik Orlanda di Lasso na tym stanowisku. Szanowany za życia, a dziś w dużej mierze zapomniany, „notorycznie niedoceniany”. Wpłynął na znaczne podwyższenie poziomu orkiestr dworskich w Monachium i Stuttgarcie. L. Daser rozpoczynał jako śpiewak w chórze monachijskim, gdzie odbył nauki wokalne i kompozytorskie. Po około ośmioletniej przerwie – kiedy to odbywał studia teologiczne – wrócił do macierzystego zespołu jeszcze jako chórzysta, a niedługo później został jego dyrektorem. Zrezygnował z tej funkcji w około 1562 roku – prawdopodobnie nie wytrzymał presji związanej z obecnością cenionego już w Europie Orlando di Lasso w swoim zespole. Był on zatrudniony jako chórzysta, ale wydawało się, że od początku przeznaczony do był do przejęcia kierowniczych obowiązków. Ostatecznie w 1572 r. L. Daser przeniósł się do Stuttgartu, gdzie ponownie z sukcesami prowadził dworską kapelę.

Na jego twórczość składają się wyłącznie kompozycje sakralne. Jego styl zbliżony jest do J.C. non Papa, J. des Prés; można w nim odczuć zarówno konserwatywne korzenie muzyczne, jak i tendencje do nowocześniejszych technik. Ponadto życie i twórczość L. Dasera przeplata się między działaniem w katolicko-kontrreformacyjnym dworze bawarskim Wittelsbachów w Monachium oraz służbą w ewangelicko-reformowanym wirtemberskim dworze Hohenzollerna w Stuttgarcie – pomiędzy tymi zespołami istniała pewna konkurencja. Sam kompozytor ostatecznie konwertował na luteranizm.

W okresie monachijskim skomponował 21 motetów (4-8 gł.), 22 msze (w tym aż 14 to parodie, 6 mszy chorałowych, swobodna i oparta na c.f.), a także utwory o tematyce maryjnej (wyraźna bawarska, kontrreformacyjna tendencja). W Stuttgarcie tworzył ponownie motety (6-12 gł. – w tym polichóralne) – niestety niezachowane oraz 33 pieśni w języku niemieckim, Magnificat, Pasję wg. św. Jana,

⁷⁰ D. Glowotz, op. cit., s. 161-175; *Daser Ludwig*, hasło w: *Lexikon der Musik der Renaissance*, red. E. Schmieder, Laaber 2012, s. 306-307.

Aneks nr 2. Marek Raczyński – życiorys artystyczny⁷¹

Marek Raczyński jest autorem wielu utworów wokально-instrumentalnych, kameralnych form instrumentalnych, a także licznych aranżacji. Szczególne uznanie zyskały jednak jego kompozycje przeznaczone na chór a cappella. Obecnie znajdują się one w stałym repertuarze zespołów na całym Świecie (m.in.: USA, Argentyna, Meksyk, Japonia, Walia, Niemcy, Francja, Austria, Litwa, Holandia). Utwory Marka Raczyńskiego zabrzmiały do tej pory w ramach wielu międzynarodowych festiwali i konkursów.

Marek Raczyński swój pierwszy kontakt z muzyką zawdzięcza prof. Stefanowi Stuligroszowi, w którego „Poznańskich Słowikach” występował przez kilkanaście lat. Wrażliwość muzyczną i znajomość literatury chóralnej rozwijał występując w chórach w Polsce oraz w Niemczech. Ukończył z wyróżnieniem studia na Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu w klasie kompozycji prof. Zbigniewa Kozuba. Swoją warsztat kompozytorski doskonalił na Uniwersytecie Muzycznym im. Fryderyka Chopina w Warszawie w ramach Podyplomowego Studium Kompozycji w klasie prof. Pawła Łukaszewskiego.

Twórczość Marka Raczyńskiego była wielokrotnie doceniana przez jury konkursów kompozytorskich. Za najważniejsze osiągnięcia w tym zakresie kompozytor uznaje: I miejsce za utwór *Media vita* na trzy chóry a cappella na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim *Musica Sacra* (Kolonia, Niemcy, 2015), wyróżnienie za utwór *Jako cień są nasze dni...* na sekstet wokalny na Konkursie Młodych Kompozytorów im. Tadeusza Bairda (Warszawa, Polska, 2016), II miejsce oraz nagrodę Kompozytor rezydent Poznańskiego Chóru Kameralnego za utwór *Spiritus Domini* na chór mieszany a cappella na Konkursie Kompozytorskim *Opus 966* (Poznań, Polska, 2014).

Marek Raczyński nie ogranicza się do działalności kompozytorskiej. Jest współzałożycielem i członkiem Zespołu Wokalnego *Minimus*, a od 2015 r. pełni także funkcję wiceprezesa w Stowarzyszeniu Promocji Muzyki Kameralnej *Musica Minima*.

⁷¹ Tekst przekazany przez kompozytora.

Aneks nr 3. Marek Rogalski – życiorys artystyczny

Marek Rogalski – dyrygent, organista, pedagog. Jest absolwentem Akademii Muzycznej w Gdańsku – magistrem specjalności *Dyrygentura Chóralna* oraz *Muzyka Kościelna*. Obecnie finalizuje w tejże uczelni przewód doktorski w dyscyplinie *Dyrygentura*. Dodatkowo studiował w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy – *Dyrygenturę symfoniczno-operową* oraz *Grę na organach*.

Czynnie uczestniczył w wielu kursach mistrzowskich z zakresu dyrygentury chóralnej, chorału gregoriańskiego, organów i improwizacji. Posiada ponad 20-letnią praktykę jako organista – pracował m.in. w Bazylice Mariackiej w Gdańsku, a obecnie w Bazylice Archikatedralnej we Fromborku (wykonując na cenionym instrumencie setki mini-recitali rocznie).

W roli dyrygenta występował publicznie ponad 350 razy. Dyrygował między innymi Chórem i Orkiestrą Cappelli Gedanensis, Orkiestrą Filharmonii Warmińsko-Mazurskiej, Orkiestrą Miasta Pruszcza Gdańskiego oraz działającą w latach 2006-2010 *Młodzieżową Orkiestrę Rozrywkową* w Elblągu. Otrzymywał artystyczne stypendia rządowe oraz akademickie – dla najlepszych studentów, doktorantów. Jest stałym dyrygentem orkiestr symfonicznych i chórów w szkołach muzycznych w Gdańsku i Elblągu, z którymi prowadzi aktywną działalność koncertową. Realizuje także projekty ze swoim zespołem *Schola Cantorum „Kalokagatia”* – specjalizując się w wykonawstwie polifonii renesansu.

Z regularnie prowadzonymi przez niego zespołami, osiągnął wiele sukcesów na ogólnopolskich festiwalach – m.in. dwukrotnie Grand Prix, osiem złotych dyplomów oraz pięć nagród dla najlepszego dyrygenta.

Aneks nr 4. Cappella Gedanensis – informacje o zespole⁷²

Cappella Gedanensis to reprezentacyjny zespół Miasta Gdańska powstały w roku 1981 dzięki inicjatywie Aliny Kowalskiej-Pińczak. Założeniem była kontynuacja działającej od XVI wieku Kapeli Rady Miejskiej w Gdańsku. Po raz pierwszy w historii na jego czele stanęła kobieta jako siedemnasty kapelmistrz, co uznać można za *signum temporis* naszych czasów. Jednocześnie wskazuje na niezwykle otwartość Cappelli Gedanensis na wyzwania repertuarowe. Początkowo jako Zespół Muzyki Dawnej skupiał się na twórczości mistrzów związanych z Pomorzem (K. Förster, J. V. Meder, M. D. Freisslich i in.) i spuścizną wielkich mistrzów z J. S. Bachem i A. Vivaldim na czele.

Rok 1992 to ważna data w historii zespołu, od tego momentu stał się on Samorządową Instytucją Kultury Miasta Gdańska. Uświetniał uroczystości związane z wizytą ważnych osobistości jak papież Jan Paweł II, Margaret Thatcher, Księżę Karol, Księżę William i Księżna Kate. Zespół miał także zaszczyt dwukrotnego koncertowania w czasie uroczystości w Bazylice św. Piotra w Rzymie: w roku 1997 na 1000-lecie chrztu Gdańska i w roku 1999 podczas uroczystości ogłoszenia św. Brygidy Szwedzkiej patronką Europy. Wszystko to wpłynęło na niezwykle szybki rozwój artystyczny Cappelli Gedanensis. W krótkim czasie zespół wystąpił w większości krajów Europy, w Ameryce Północnej i Azji. Prezentował się na znaczących festiwalach muzycznych, m.in. Vratislavia Cantans (Wrocław), Royal Music Festival w Sztokholmie, Festiwal Radiowy WDR (Niemcy), Festiwal Muzyki Sakralnej w Abu-Gosh (Izrael), Festiwal Operowy w Armel (Austria) czy na Międzynarodowym Festiwalu PROBALTICA (Toruń). Każda ważna scena polska stała się również miejscem występów Cappelli Gedanensis, w tym Filharmonia Narodowa w Warszawie, sale koncertowe w Toruniu, Wrocławiu, Krakowie czy Poznaniu. Nagrany został szereg płyt (Pory Roku A. Vivaldiego, Nowy Rok u Ojca Świętego, Stabat Mater L. Boccheriniego, i in.), które docenione zostały nagrodami, w tym nominacją do Fryderyka 2008.

Minione kilka lat działalności to absolutny rozkwit zespołu. Wspomnieć można choćby podjęcie stałej współpracy z Konstantym Andrzejem Kulką (który od roku 2012 jest Konsultantem Artystycznym Cappelli Gedanensis), Paulem Esswoodem, Giuliano Carmignolą, Miguelem Ortegą, Łukaszem Długoszem, Plácido Domingo Jr czy Nigelem Kennedym.

⁷² Tekst przekazany przez sekretariat instytucji.

Dodatkowo dzięki wsparciu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego zakupione zostały instrumenty dawne, dzięki Instytutowi Muzyki i Tańca odbywają się prawykonania dzieł młodych polskich kompozytorów, a podejmowanie kolejnych wyzwań artystycznych poprzez wykonywanie muzyki od renesansu po współczesność sprawia, że Cappella Gedanensis jest zespołem rozpoznawalnym nie tylko na Pomorzu, w Polsce, ale pojawia się w świadomości melomanów całej Europy.

Aneks nr 5. Kody QR prowadzące do nagrań dzieła (dostępnych online)

Pełne nagranie koncertu (film niepubliczny):



Nagranie bez zapowiedzi konferansjera (film publiczny)

