

5. AUTOREFERAT

*Odkąd pamiętam, wolałam bawić się na drugim podwórku.
Przez klującą siatkę przedzierałam się tam ze swego podwórka.
Ale drugich podwórek nie ma.
Kiedy zaczynasz się tam bawić,
Twoje podwórko staje się drugim podwórkiem
i znowu przedzierasz się przez klującą siatkę.
Nigdy nie mogłam się zdecydować: pisać czy grać.
Wszyscy radzili mi pisać, więc postanowiłam grać...¹*

/ Joanna Szczepkowska, Drugie podwórko /

Zdarza się, iż słowa czytanych książek wracają do nas po latach, nabierając szczególnej mocy. Słowa Joanny Szczepkowskiej zapadły mi głęboko w pamięć, bowiem czytając je odniosłam nieodparte wrażenie, że wypowiedziała się nie tylko w swoim imieniu, ale w imieniu wielu osób z naukowo-artystycznego pogranicza.

Urodziłam się w Wejherowie, w rodzinie o długoletnich tradycjach regionalnych² i muzycznych. Dziadek, Jan Trepczyk – poeta kaszubski, kompozytor, leksykograf – był bezsprzecznie osobą, która wywarła największy wpływ na ukształtowanie zainteresowań swoich wnuków, a z czasem na wybór ich przyszłej drogi. Wychowana na pieśniach dziadka, które śpiewała nam babcia i rodzice, dość wcześnie zaczęłam zdradzać pewne zdolności muzyczne. Zostawszy uczennicą Szkoły Muzycznej I st. w Wejherowie w klasie fortepianu, szybko zdałam sobie sprawę, jak dalece lubię współpracować z innymi wykonawcami, jak wielką przyjemność kryje się w odkrywaniu zasad rządzących muzyką i przenoszeniu ich w świat praktyki. Łatwość, z jaką przychodziła mi nauka, była nie tyle efektem mego talentu czy pracowitości, co raczej pochodną dobrego słuchu, zamiłowania do improwizacji i nabytej umiejętności transponowania utworów do różnych tonacji. Pod koniec szkoły podstawowej pojawiły się jednak wątpliwości – co dalej?

Nigdy nie pociągała mnie gra solistyczna, a co za tym idzie, żmudne godziny spędzane w pojedynkę z instrumentem; na równi z muzyką pasjonowało mnie czytanie książek, będące, jak to określiła Wisława Szymborska, „najpiękniejszą zabawą, jaką sobie ludzkość wymyśliła”. Za namową swoich nauczycieli zdecydowałam się jednak na kontynuację drogi muzycznej, co nie znaczy, że rozterki ustały. Drugie podwórko ciągle kusilo.

¹ Joanna Szczepkowska, *Drugie podwórko*, Londyn 2000, Wyd. Puls, s. 5.

² Tradycjom regionalnym zawdzięczam swoje drugie imię – Witosława, które towarzyszy mi na co dzień.

Po ukończeniu z wyróżnieniem nauki w Liceum Muzycznym im. F. Nowowiejskiego w Gdańsku wszystko wskazywało na to, że studia na Wydziale Teorii i Kompozycji Akademii Muzycznej będą pożądanym kompromisem. Miałam zamiar po studiach zająć się dokumentacją muzyki regionu, wykorzystując wyniesioną z domu znajomość języka i kultury Kaszub. Los jednak zrzucił inaczej.

Choć należałam do grona wybrańców, którzy podczas zajęć spotykali się z wielkimi uczelnianymi osobowościami – pianistą i muzykologiem doc. Joachimem Gudelem, muzykologiem prof. Pawłem Podejką, wybitnymi teoretykami: prof. Markiem Podhajskim, prof. Antonim Poszowskim, ciągle tliła się we mnie potrzeba czynnego obcowania z muzyką.

W latach osiemdziesiątych, gdy zorganizowano na Wydziale Instrumentalnym zajęcia z muzyki dawnej, postanowiłam pomóc flecistom, borykającym się z brakiem osoby umiejącej czytać bas cyfrowany. I to był właśnie ów moment zwrotny, który wpłynął na późniejszy bieg wydarzeń. Umiejętności nabyte pod okiem pasjonata muzyki dawnej, Wojciecha Zięby, udało mi się zaprezentować w trakcie prób Gdańskiego Zespołu Muzyki Dawnej (późniejszej Cappelli Gedanensis), co pociągnęło za sobą zaproszenie do stałej współpracy. Mimo drugiego roku studiów trudno było oprzeć się tej propozycji. Potraktowałam ją jako szansę na mariaż teorii z praktyką i nie pomyliłam się, o czym świadczył blisko dwunastoletni okres współpracy z zespołem.

Specyfiką repertuaru Cappelli Gedanensis były utwory powstałe lub wykonywane w dawnym Gdańsku, nierzadko zachowane w postaci faksymiliów, co czyniło pracę jeszcze bardziej atrakcyjną. Rozpiętość czasowa i stylistyczna kompozycji wymagała ciągłego dokształcania, opartego na studiowaniu prac związanych ze stylową realizacją *basso continuo*, wsłuchiwaniu się w pierwsze zagraniczne płyty oparte na wykonawstwie historycznym. Przede wszystkim jednak realizacja *basso continuo* – przy zachowywaniu wszelkich reguł rządzących tą dziedziną – dawała niesłychane poczucie wolności muzycznej, sprzyjała twórczej interpretacji, zaś w przypadku kameralistyki stanowiła formę prawdziwej rozmowy muzycznej.

Są muzycy, którzy rodzą się solistami, są jednak i tacy, którzy z pełną świadomością decydują się na plan drugi. Drugi, ale bynajmniej nie gorszy – od tego bowiem drugiego planu nierzadko zależy komfort solisty, określona faktura, tło wyrazowe i cała złożona struktura melodyczno-harmoniczna utworu.

Zwieńczeniem studiów, które niespodziewanie upłynęły mi pod znakiem muzyki dawnej, była praca magisterska – *Rękopisy Johanna Jeremiasa du Grainia w zbiorach gdańskiej Biblioteki PAN*. Praca ta, napisana pod kierunkiem prof. Pawła Podejki, uzyskała III nagrodę w Ogólnopolskim Konkursie Prac Magisterskich Uczelni Muzycznych (1989).

Z chwilą, gdy w Wilanowie powołano Letnią Akademię Muzyki Dawnej, uczestniczyłam w trzech kolejnych kursach (1992-1994), prowadzonych przez klawesynistów: Monikę Raczyńską, Liliannę Stawarz i Nicolasa Parle'a. Spotkania wilanowskie zaowocowały propozycją współpracy z Wydziałem Wokalno-Aktorskim Akademii Muzycznej w Gdańsku, rozpoczętą w 1993 roku.

Intencją ówczesnego dziekana wydziału, prof. Piotra Kusiewicza, stało się włączenie do programu nauczania zajęć z *basso continuo*, mających przygotowywać studentów-wokalistów do wykonywania dawnego repertuaru. Poprzez możliwość pracy z instrumentarium historycznym (klawesyn, wiolonczela barokowa), strój 415 Hz, dużą rozpiętość repertuarową (od pieśni renesansowych po arię da capo) wokaliści zyskali sposobność do pogłębienia swej wiedzy o dawną stylistykę oraz interpretację, połączoną z zachętą do tworzenia własnych propozycji ornamentacyjnych. Akademia Muzyczna w Gdańsku stała się pierwszą uczelnią, która wprowadziła do programu zajęć na Wydziale Wokalno-Aktorskim pracę z *basso continuo*, a z czasem zorganizowała cykl Seminariów Barokowych prowadzonych przez legendarnego kontratenora Paula Esswooda, profesora Royal Academy of Music w Londynie. Miałam zaszczyt i przyjemność współpracować z artystą podczas wszystkich kursów organizowanych w Gdańsku (2003-2011).

Spośród ponad dwustu trzydziestu studentów, z którymi spotykałam się w ciągu minionych 25 lat, wielu dziś z powodzeniem wykonuje muzykę dawną, nagrywa płyty, współpracuje ze znamienitymi ośrodkami i zespołami muzycznymi. Nie ukrywam, że z dużą satysfakcją przyjął fakt zakwalifikowania się „moich” studentów do półfinału Międzynarodowego Konkursu *Le Jardin des Voix*, organizowanego przez Williama Christie i zespół Les Arts Florissants w Paryżu (2006), Międzynarodowego Wokalnego Konkursu Muzyki Dawnej *Canticum Gaudium* w Poznaniu (2011), prestiżowego Cesti Competition w Innsbrucku (2017).

Podczas lat pracy w Akademii Muzycznej w Gdańsku uczestniczyłam w przygotowaniu szeregu uczelnianych przedsięwzięć artystycznych, w tym *Passio Christi* J.B.Ch. Freisslicha (1994), opery *Dido and Aeneas* H. Purcella (1994), *La serva padrona* (1996) i *Stabat Mater* G.B. Pergolesiego (2010), polskiej prapremiery oratoriów *Susanna* (2002), *The Choice of Hercules* (2014), *Belshazzar* (2015), oper *Acis and Galatea* (1997), *Giulio Cesare in Egitto* (2004), *Serse* (2005), *Alcina* (2017) G.F. Händla, oper *Ascanio in Alba* (1997) oraz *Apollo et Hyacinthus* (2004) W.A. Mozarta, opery *Cleofide* J. Hassego (2007), *Pasji wg św. Mateusza* (2009), *Mszy h-moll* (2011), szeregu kantat J.S. Bacha, *Orfeo ed Euridice* Ch.W. Glucka (2008, 2013), *Les Fêtes Véniennes* A. Campry (2015), prapremiery offertoriów F. Schoena (2014),

prawykonan dzieł J.J. du Graina (1988), B. Borlaski (2016), Th. von Dürena (2017). Byłam też ich wykonawcą jako realizator *basso continuo*.

Jakkolwiek bliska jest mi współpraca z wokalistami, równie ważną częścią mej działalności artystycznej są koncerty czysto instrumentalne. W ich programie przeważają *concerti grossi* A. Vivaldiego, A. Corellego, G.F. Händla, F. Geminianiego, F. Manfrediniego, P. Locatello. Najczęściej wykonywanym przeze mnie utworem był dotąd cykl *Il quattro stagioni* A. Vivaldiego z udziałem różnych solistów (Daniel Gaede, Anne Luisa Kramb, Rebekka Hartmann, Konstanty Andrzej Kulka, Krzysztof Jakowicz, Jan Stanienda, Antonina Styczeń, Jadwiga Kotnowska).

Od wielu lat współpracuję jako muzyk-kameralista z Polską Filharmonią Kameralną, Orkiestrą Kameralną Progress, Elbląską Orkiestrą Kameralną, Orkiestrą Trybunału Koronnego w Lublinie, Polską Filharmonią Bałtycką, Cappellą Gedanensis. Szczególne więzi łączą mnie z prowadzoną przez Wojciecha Rajskiego Polską Filharmonią Kameralną Sopot, z którą od 1994 roku zagrałam ponad 170 koncertów. Wymiernym efektem współpracy stała się płyta z muzyką A. Vivaldiego *Tacet's Four Seasons*, nagrana przez niemiecką wytwórnię TACET. Uznana została w plebiscycie Audiophile Audition za najlepszą płytę 2008 roku.

Długoletnia współpraca z Polskim Chórem Kameralnym pod dyrekcją Jana Łukaszewskiego zaowocowała udziałem w wykonaniu wielkich form wokально-instrumentalnych, w tym oratorium *Messaiah* (2006, 2013) G.F. Händla, *Beatus vir, Magnificat, Dixit Dominus* A. Vivaldiego (2003), *Die Schöpfung* (2007) oraz *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (2014) J. Haydna, *Wielkiej Mszy c-moll* W.A. Mozarta (2004, 2008), motetach Andrzeja Hakenbergera (2017).

Dużym przeżyciem jest dla mnie każdorazowo udział w wykonaniu dzieł J.S. Bacha: *Magnificat* (1985, 2010), *Mszy h-moll* (2011), *Pasji według św. Jana* (1998, 2002, 2008), *Pasji według św. Mateusza* (2009). Mimo iż realizacja BC w tych kompozycjach stanowi ogromne wyzwanie, jest też źródłem prawdziwej satysfakcji muzycznej poprzez możliwość osobistego współuczestnictwa w kreowaniu dzieła.

Obok muzyki dawnej staram się nie zaniedbywać łączności z muzyką swoich korzeni („drugie podwórko”). Pierwszym przejawem tych związków były próby własnej działalności kompozytorskiej, nagrodzone w ogólnopolskich konkursach na utwór w języku kaszubskim (1979-1982). Z czasem bliższe stały się mi artystyczne opracowania pieśni kaszubskich (płyta *Môrze*, 2004; *Ptôszkòwie na lepië*, 2006; *Kaszuby w pieśni artystycznej*, 2015). Od 2002 roku organizuję w Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie autorskie koncerty pt. „Spotkania z muzyką Kaszub”. Cykl ten popularyzuje mniej znane

utwory z kręgu liryki wokalne, począwszy od dawnych melodii ludowych przez autorską muzykę regionalną aż po utwory kompozytorów z głębi Polski, inspirowane folklorem Kaszub. Do tej pory odbyło się 55 koncertów z udziałem artystów zawodowych oraz grona studentów, których udało mi się włączyć w orbitę własnych zainteresowań. Wielu z nich na stałe poszerzyło swój repertuar o utwory związane z Pomorzem.

Gdy w 2000 roku zaproszono mnie do kolegium redakcyjnego powstającej *Encyklopedii Kaszub* nie zdawałam sobie sprawy, jak dalece pochłoną mnie badania muzyki regionu. Ich rezultatem stała się redakcja książki *Muzyka Kaszub. Materiały encyklopedyczne* (2005), a w ślad za nią wybór tematyki pracy doktorskiej, poświęconej twórczości kolędowej. Promotorem doktoratu w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie (2013) był prof. Zbigniew Jerzy Przerembski, którego wiedzy i cennym uwagom zawdzięczam naprawdę wiele. Monografia *Kolędowanie na Kaszubach. Dzieje kolęd na Pomorzu od XVI do XXI wieku* została wydana pod auspicjami Polskiej Akademii Nauk w 2015 roku.

Ważną część mej pracy naukowej stanowią prace redakcyjne (*Kaszubski śpiewnik domowy*, 2014; *Kaszubski śpiewnik bożonarodzeniowy*, 2015; *Kaszubski śpiewnik szkolny*, 2016; seria wydawnicza *Biblioteka Orkiestrowa Kaszub, Kociewia i Powiśla*, 2015-2018), w których upatruję szansę na ocalenie, uporządkowanie i rozpropagowanie regionalnej spuścizny muzycznej. Obok działalności naukowej i publicystycznej czynnie wykonuję repertuar związany z Pomorzem jako pianistka (ponad 150 koncertów z kręgu muzyki kaszubskiej, nagranie 4 płyt, liczne opracowania i aranżacje utworów na orkiestrę kameralną, kompozycja około 40 pieśni do słów poetów regionalnych). Wielkim wyróżnieniem stał się dla mnie Medal Stolema (2006) – czołowe odznaczenie przyznawane osobom zasłużonym dla Kaszub – przyznany według słów kapituły „w uznaniu zasług związanych z propagowaniem regionalizmu i kultury, a zwłaszcza muzyki kaszubskiej na Kaszubach, w Polsce i poza jej granicami”.

Do ostatnich osiągnięć muzycznych zaliczam płytę *Kaszuby w pieśni artystycznej* (2015), która stanowiła przedmiot habilitacji mej koleżanki Aleksandry Kucharskiej-Szeffler. Załączam ją do wglądu z uwagi na swój wkład w stworzenie koncepcji albumu, opracowanie fortepianowe wszystkich pieśni znajdujących się na II płycie, wspólne nagranie, wreszcie – bliski mi wymiar regionalny.

Choć zawsze istnieje obawa, że w obliczu różnych pól działalności niczego nie będzie się robić naprawdę dobrze, ufam, że – póki co – udaje mi się w miarę godzić świat sztuki i nauki, muzykę dawną z regionalną, klawesyn z fortepianem, pedagogikę z animacją życia kulturalnego. Życie na „drugich podwórkach” ma bowiem swój niezaprzeczalny urok.

Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. nr 65, poz. 595 ze zm.):

a) autorzy i tytuły dzieł:

Płyta *NAVIGARE*

Wydawnictwo: Studio MTS Gdańsk 01-2018

Nagrania dokonano w domu habilitantki w dniach 2-3 I, 23-24 II, 2 III i 20-21 III 2018 roku.

Producent: Wiesława Witosława Frankowska

W nagraniu płyty udział wzięli:

Małgorzata Rocławska – sopran, Agata Bieńkowska – mezzosopran, Karolina Borowczyk – mezzosopran, Piotr Olech – kontratenor, Michał Grabczuk – tenor, Mateusz Kołos – tenor, Jacek Urbaniak – flet prosty, Ewa Szocik – flet traverso, Weronika Kulpa – wiolonczela barokowa, Witosława Frankowska – klawesyn.

Utwory znajdujące się na płycie:

- | | |
|---|--|
| 1. Sebastian Fabian Klonowic
(ok. 1545–1602) | <i>Słońce złote [Środa]</i> ze zbioru <i>Hebdomas</i> ,
opr. Jacek Urbaniak |
| 2. Philip Rosseter (1568–1623) | <i>Though Far from Joy</i> |
| 3. Thomas Morley (ok. 1557–1603) | <i>It was a Lover and his Lass</i> |
| 4. John Dowland (1562–1626) | <i>Shall I Sue</i> |
| 5. Daniel Purcell (ok. 1663–1717) | <i>Sonata in D minor</i> for flute and harpsichord
(Adagio / Vivace / Largo / Allegro) |
| 6. Claudio Monteverdi (1567–1643) | <i>Il ritorno d'Ulisse in patria</i> , atto I, scena VII,
<i>Dormo ancora o son desto?</i> (Ulisse) |
| 7. Bernardino Borlasca (ok. 1580 –1638?) | Madrigaletto <i>Carco d'honori</i> |
| 8. Bernardino Borlasca (ok. 1580 –1638?) | Madrigaletto concertato <i>O quante volte</i> |
| 9. Barbara Strozzi (ok. 1619–1677) | <i>Arietta Amor dormiglione</i> |
| 10. Georg Friedrich Händel (1685–1759) | Cantata italiana <i>Mi palpita il cor</i> , HWV 132 c |
| 11. Francesco Geminiani (1687–1767) | <i>Sonata in re minore</i> per violoncello e clavicembalo
op. 5 nr 2 (Andante / Presto), H. 104 |
| 12. Georg Friedrich Händel (1685–1759) | Cantata italiana <i>La Lucrezia</i> , HWV 145 |

Zamysł płyty *NAVIGARE* powstał w oparciu o doświadczenia 25 lat pracy na Wydziale Wokalno-Aktorskim i spotkania z młodymi wykonawcami, które z biegiem lat przekształciły się w trwałe przyjaźnie muzyczne. Wszyscy śpiewacy biorący udział w nagraniu uczestniczyli w zajęciach z *basso continuo*. Rozpoczynali swoją przygodę z muzyką dawną od polskiej i angielskiej liryki wokalne, by z czasem coraz śmielej sięgać po dzieła włoskiego i niemieckiego baroku, zgłębiać istotę późnorenesansowych czy wczesnobarokowych madrygałów, rozwijać wyobraźnię muzyczną poprzez własne pomysły ornamentacyjne w ariach da capo. Dla wielu z nich była to autentyczna żegluga ku nowym brzegom.

Dokonując wyboru utworów na płytę kierowałam się osobistymi upodobaniami, jak również dyspozycją własnego instrumentu (kopia włoskiego klawesynu z XVIII wieku). Tym więc należy tłumaczyć obszerną reprezentację utworów angielskich oraz włoskich – od pieśni renesansowej przez madrygał, arię wczesnobarokową po kantatę. Będąc na co dzień mocno związana ze środowiskiem wokalnym, nie mogłam odmówić sobie przyjemności nagrania dwóch utworów z udziałem szczególnie bliskich mi instrumentów – wiolonczeli i fletu prostego.

Płytę otwiera mało znana renesansowa pieśń polska *Słońce złote* z cyklu *Hebdomas* Sebastiana Klonowica w pięknym opracowaniu Jacka Urbaniaka (który jest także wykonawcą partii fletowej). Jakkolwiek słowa pieśni dotyczą stworzenia świata (*Środa*, dzień IV), ich metaforyczna wymowa zdaje się przyświecać wszystkim wędrowcom:

Słońce złote, słońce wdzięczne, planeto jedyny,
Wynidź z morza, świeć ochotnie na człowiecze syny!
Dzisiejszego dnia stworzone są twoje promienie,
Niechaj przed tobą pierzchają wszystkie nocne cienie.

Muzyczna żegluga ze spokojnych portów Albionu (pieśni Dowlanda, Morleya, Rossetera) wiedzie przez Morze Śródziemne, pełne rozmaitych niebezpieczeństw, co dobitnie ilustruje słynny monolog Ulissesa, porzuconego przez Feaków na nieznanym mu brzegu (Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse in patria*).

Motywność podejmowania nowych wyzwań (Plutarchowe *Navigare necesse est*) obecny jest także w twórczości włoskiego kompozytora Bernardina Borlaski, który jeden ze swych utworów, *Carco d'honori* o charakterze panegirycznym, poświęcił gdańskiemu Senatowi – najprawdopodobniej z nadzieją na przyszłą współpracę. Fakt ten nie dziwi, jako że XVII-wieczny Gdańsk słynął w Europie ze swego wielokulturowego bogactwa, opartego

na różnorodności tradycji, języków i wyznań – warto przypomnieć, że nie kto inny jak sam Jan Sebastian Bach rozmyślał nad perspektywą objęcia stanowiska kantora w kościele Mariackim.

Dzięki współpracy z profesor Danutą Szlagowską i profesor Danutą Popinigis – opracowującymi serię edycji źródłowo-krytycznych *Thesaurus Musicae Gedanensis* – rękopisy Borlaski, dedykowane Radzie Miejskiej Gdańska, zyskały nowe muzyczne życie. Obecność utworów na płycie jest zarazem ich pierwszą dźwiękową rejestracją.

Elementem łączącym madrygał *O quante volte* Bernardina Borlaski z ariettą *Amor dormiglione* Barbary Strozzi i kantatą *Mi palpita il cor* Georga Friedricha Händla stał się motyw miłości, pojętej w duchu podróży w nieznaną.

Zgoła ku innym (choć równie nieznanym) brzegom podąża tytułowa bohaterka kantaty G.F. Händla, Lucrezia. Zhańbiona przez Sekstusa Tarkwiniusza, powierza mężowi zemstę na tyranie, sama zaś popełnia samobójstwo.

Różnorodność dzieł i zawartych w nich afektów pozwoliła wokalistom na ukazanie pełnej palety barw głosu, zdolnego wyrazić filozoficzną zadumę, zdziwienie, radość, niezadowolenie, podziw, szacunek, tęsknotę, rozpacz, zagubienie, wewnętrzne rozdarcie, nienawiść, gniew, zemstę, determinację. Charakter utworów, w powiązaniu z sugestywnością przekazu wokalnego, dał towarzyszącej śpiewakom grupie *basso continuo* niepowtarzalną szansę na udział we wspólnym kreowaniu wymienionych emocji.

Jak już wspomniałam, mało który wykonawca obdarzony jest tak dużą wolnością jak realizator BC (klawesyn, organy, lutnia, teorba). Aby jednak mógł tę wolność należycie wykorzystać, powinien – obok doskonałej znajomości harmonii, sztuki prowadzenia głosów, operowania fakturą, czytania z partytury, wspólnego oddychania z solistą czy orkiestrą – być w swej grze niezwykle elastyczny. Towarzyszenie bowiem musi być na zmianę to dyskretne, to sugestywne. Czasami oszczędne, inny raz bogate. Z założenia czujne, winno w porę reagować, niekiedy nawet uprzedzając intencje solisty. Bywa, że raz wypełnia pauzy generalne, a za drugim razem rezygnuje z nich w duchu *good taste*.

Mimo wyraźnego postępu wiedzy, znajomości traktatów, współczesne realizacje *basso continuo* znacząco odbiegają od reguł spisanych ręką Lodovico Viadany czy Agostina Agazzarięgo. Jakkolwiek zasady sztuki niezmiennie obowiązują, często, nawet w nagraniach z kręgu wykonawstwa historycznego, napotkać można nowatorskie, nieortodoksyjne rozwiązania, będące cechą indywidualną wykonawcy (Ton Koopman). Współczesna publiczność, wychowana na widowiskowych nagraniach Nigela Kennedy'ego nie zadowala się już tradycyjną, regularną realizacją partii klawesynowej w drugiej części *L'autunno* Vivaldiego (*Il quattro stagioni*). Mimo precyzyjnych wskazówek samego kompozytora – gdzie grać,

gdzie stosować się do zapisu *tasto solo*, coraz częściej odchodzi się od praktyki grania *continuo* poczynając od pierwszej do ostatniej nuty na rzecz tzw. „plam barwnych”, tj. umiejętnego pojawiania się i znikania w tle (Władysław Kłosiewicz, Lilianna Stawarz).

Realizując *basso continuo* nosimy w sobie intuicyjny obraz tego, co nastąpi i co powinno brzmieć w danej chwili. Ważna jest zarówno umiejętność przewidywania, jak i znajomość swego miejsca („pochwała cienia”), umiejętne operowanie kolorem, fakturą, środkami zdobniczymi (czasami wręcz ich eliminacją). Istotnym elementem realizacji BC jest też umiejętność prowadzenia korespondencji motywicznej z solistą – zwłaszcza w przypadku solowej obsady.

Dobra realizacja BC nosi wszelkie znamiona sztuki konwersacji, w której klawesynista pełni rolę uważnego słuchacza, aktywnie uczestniczącego w rozmowie poprzez jej podtrzymywanie, dopowiedzi, muzyczne komentarze. Bywa również odwrotnie, gdy to klawesynista przejmuje rolę moderatora rozmowy, inspirując solistę do podjęcia dialogu poprzez ukazanie możliwości brzmieniowych instrumentu. Taką sytuację ilustruje otwierająca płytę pieśń renesansowa Klonowica (*Słońce złote*).

Pozornie prosta forma pieśni należy w rzeczywistości do kompozycji najbardziej wymagających. Intymność pieśniowego przekazu niejako wymusza na BC rezygnację z pełnych akordów na rzecz świadomego rozrzedzenia faktury. Zważywszy na oryginalne instrumentarium pieśni Dowlanda i Rossetera, czytelnym ukłonem w stronę tradycji wykonawczej stało się sięgnięcie po rejestr lutniowy w pieśniach *Shall I Sue* oraz *Though Far from Joy*. Następująca po pieśniach *Sonata d-moll* na flet altowy i BC Daniela Purcella (brata Henry’ego) stanowi naturalną cezurę między światem stonowanej, wyważonej liryki angielskiej a ekspresyjną muzyką Italii.

Madrygały Borlaski, zawarte we włoskiej części płyty, były dużym wyzwaniem dla młodych wykonawców, zwłaszcza w odniesieniu do spraw agogicznych. Dzięki wiernemu podążaniu za tekstem literackim i zastosowaniu stosownych ozdobników udało się uzyskać wymiar należnego patosu w *Carco d’honori* oraz smutku, niepozbawionego jednak odrobiny nadziei w *O quante volte*.

O ile utwory Borlaski mają charakter wybitnie koncertowy, tak monolog Ulissesa z dramatu Monteverdiego wiąże się nierozzerwalnie z utrwaloną koncepcją sceniczną. Dla podkreślenia przekazu słownego, a co za tym idzie, zawartego w nim dramatyzmu, zrezygnowano z uporczywego powtarzania akordów w scenie przebudzenia, ograniczając towarzyszenie do niezbędnego minimum. Wraz z przyspieszeniem narracji, warstwa harmoniczna ulega stałemu wzbogaceniu.

Z monologiem Ulissea kontrastuje pełna wdzięku arietta *Amor dormiglione* autorstwa Barbary Strozzi, muzycznej spadkobierczyni Monteverdiego i Cavallego. Wykonawczyni arietty – Małgorzacie Ročławskiej udało się nadać utworowi pełen uroku kapryśny charakter.

Prawdziwe wyzwanie dla solistów i towarzyszącego im BC stanowią od lat kantaty włoskie G.F. Händla, pełne niespodziewanych zwrotów akcji, wzmożonej afektacji, którą, co należy podkreślić, trzeba odczytywać w sposób niekoniecznie dosłowny – jak uczynił to śpiewający o udrękach miłosnych Piotr Olech w kantacie *Mi palpita il cor*.

Wprowadzeniem do kantaty *Lucrezia* G.F. Händla stały się dwie części *Sonaty d- moll* op. 5 nr 2 F. Geminianiego, w której grupa *continuo* na krótko zaistniała w charakterze solistycznym.

Kantata *Lucrezia* należy do najbardziej przejmujących utworów Händla. Kompozytor nie był jednak pierwszym twórcą, który sięgnął po historię żony rzymskiego generała – przed nim uczynił to już Szekspir oraz malarze, a wśród nich Boticelli, Cranach starszy, Lotto, Tycjan, Tintoretto, Rembrandt. Autorstwo słów przypisuje się współpracującemu z Händlem kardynałowi Pamphiliemu.

Z uwagi na rozległy ambitus kantaty sięgają po nią zarówno soprały, jak i wysokie mezzosoprały. Jednak mało który głos obywa się bez transpozycji – jeśli nie całej kantaty, to wybranej części (Magdalena Kożena, Dorine Mortelmans). Wykonująca kantatę mezzosopranistka Agata Bieńkowska poprosiła o transpozycję utworu o sekundę małą niżej (w części *Alla salma* o tercję małą), co pociągnęło za sobą konieczność wprowadzenia małych zmian w linii basowej (dźwięki wykraczały poza skalę wiolonczeli). Ekspresja solistki, jej włoski temperament i ciemna barwa głosu nadały utworowi silny wymiar dramatyczny, który, mam nadzieję, przeniknął również do partii BC.

Basso continuo nie jest sztuką solistyczną; tworzy je przynajmniej dwoje wykonawców, kształtujących wymiar linearny i harmoniczny partii basowej. Ideałem jest, gdy wykonawcy potrafią bez słów odgadywać swoje intencje, tworząc swoiste *consortium musicum*. Miałam wielkie szczęście przez 22 lata współpracować przy realizacji BC z wiolonczelistką Jadwigą Rudką-Stefaniak – wspaniałym muzykiem i człowiekiem, a od niedawna także z młodą, niezwykle utalentowaną wiolonczelistką Weroniką Kulpą, poznaną podczas seminarium barokowego prof. Paula Esswooda.

Skłonna jestem uznać, że w życiu nie ma przypadków.

N. N. Franko