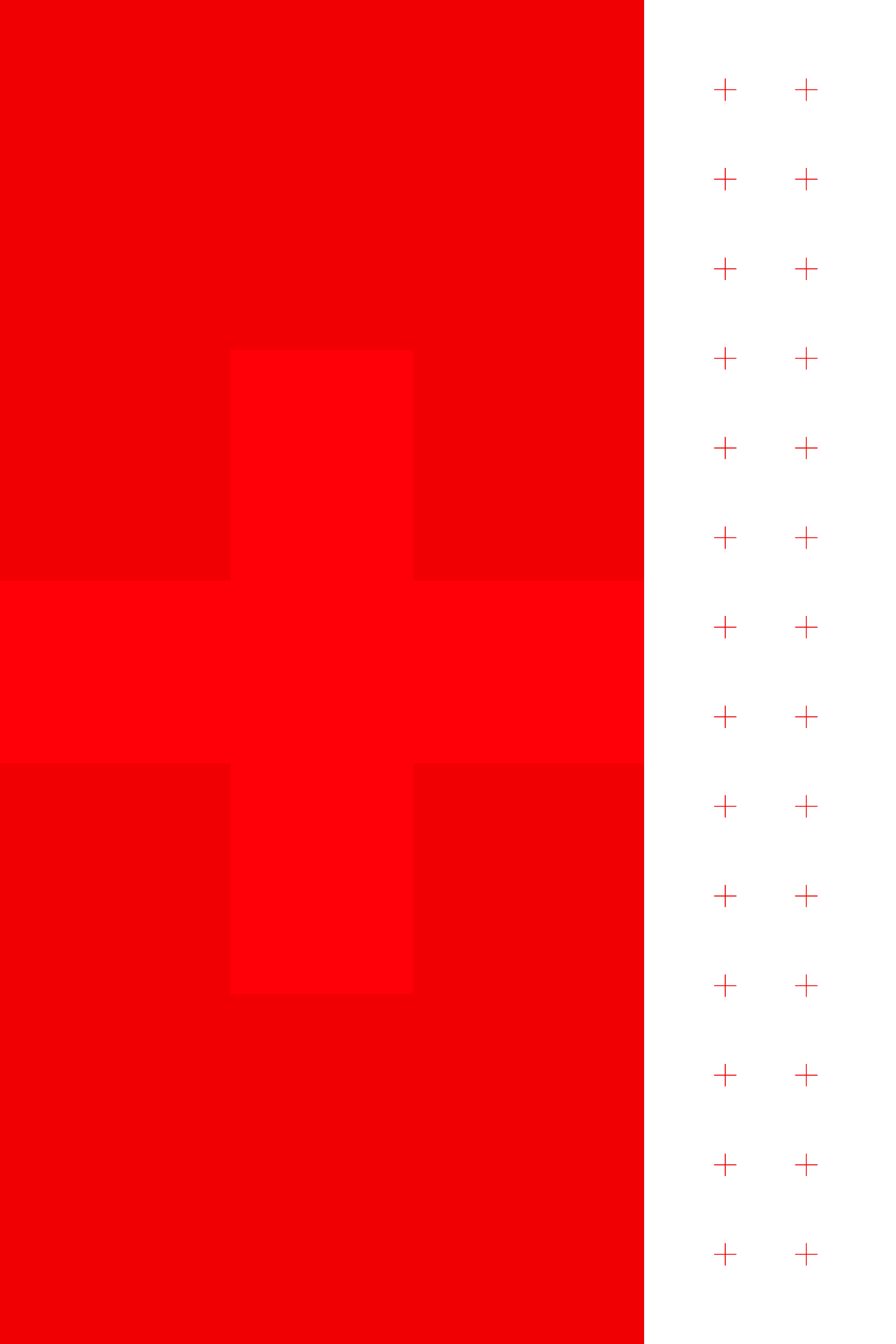
ACTUS HUMANUS

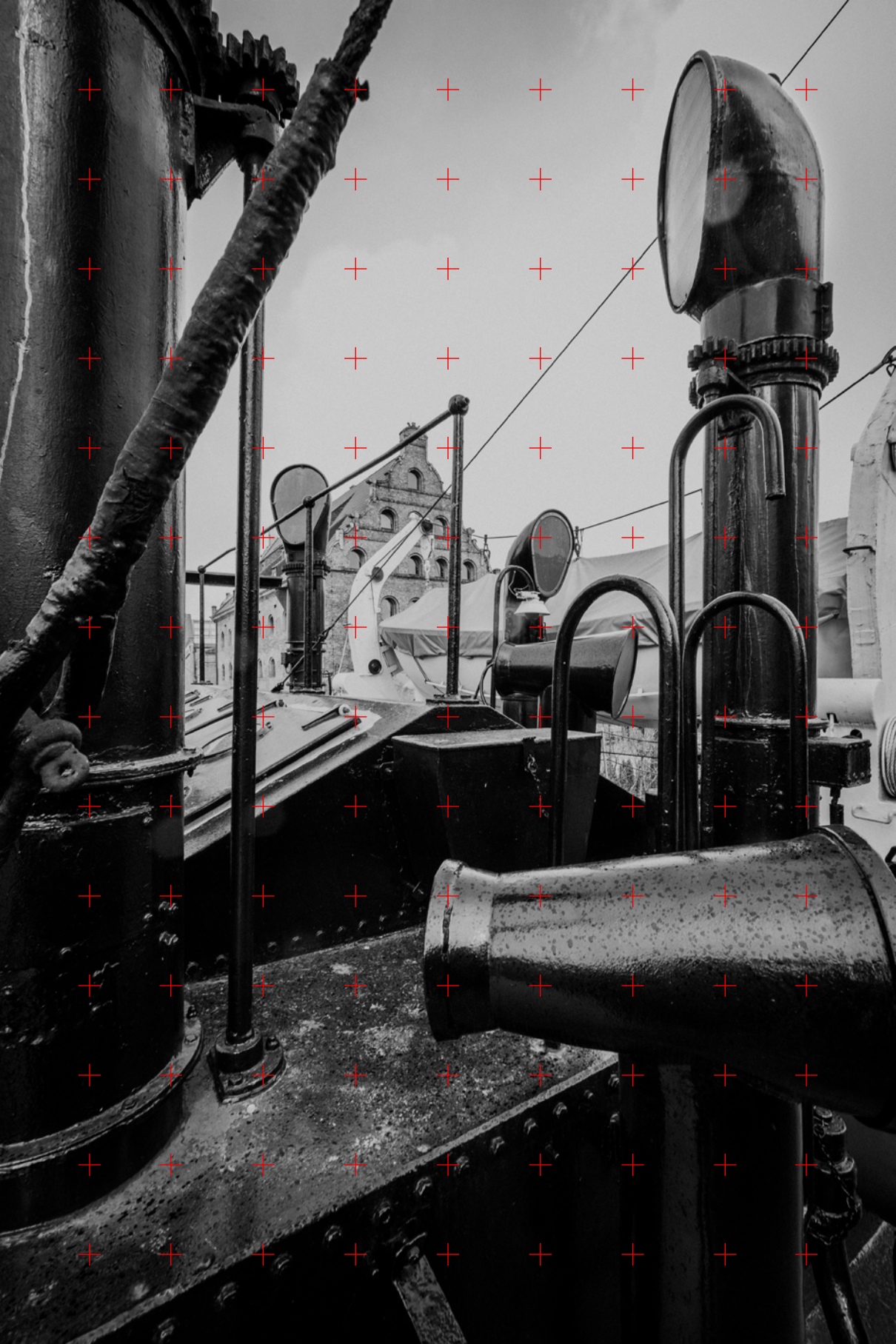
NATIVITAS

MMXXIII



ACTUS HUMANUS NATIVITAS MMXXIII

NATIVITAS



Szanowni Państwo,
Artystki i Artyści,
Melomanki i Melomani,

Actus Humanus Nativitas 2023 sprowadził nam do Gdańska Neapol! Chyba nawet nie wiemy, jak wiele nas łączy (poza pogodą, odmienną dalece). Dzielimy z neapolitańczykami umiłowanie rytuałów bożonarodzeniowych, jak wspólne świąteczne biesiadowanie. Nie będę cytować neapolitańskiego menu świątecznego, bo od samych nazw – *spaghetti alle vongole* i *gran fritto alla napoletana* – apetyt rośnie. Ponad naszą choinkę neapolitańczycy wyżej cenią swoją szopkę. W tym rzemiośle osiągnęli prawdziwe mistrzostwo. *Presepi* z biegiem lat stały się coraz bardziej bliskie ich życiu. Dzieciątku przychodzą się pokłonić nie tylko mędrcy i pastuszkowie, ale i Diego Maradona oraz pani premier Giorgia Meloni. Oni i my mamy też po jednej uliczce, którą zadeptują turyści. U nas to bursztynowa Mariacka, a u nich szopkowa San Gregorio Armeno. U nas niegrzeczne dzieci dostają rózgę, w Neapolu – węgiel. Dość tych opowieści, bo pozostali goście festiwalu pomyślą, że na nich czekamy z mniejszą ekscytacją. A czekamy z radością i wielką nadzieją, że te pięć wieczorów spędzimy w lepszym świecie, a nasze serca i umysły przepełnią piękno i pokój. A potem siądźmy z najbliższymi do stołu, zjedzmy barszcz z uszkami, pójdźmy na spacer na Mariacką i odwiedźmy ruchomą szopkę u franciszkanów, choć nie będzie w niej Igi Świątek i nowego premiera.

Trzeba nam festiwalu Actus Humanus Nativitas.
Wspaniałych doznań Państwu życzę i dobrych świąt.

Aleksandra Dulkiewicz
prezydent Gdańska

PS Wśród ciast, nie tylko świątecznych, u naszych festiwalowych gości króluje neapolitańska *babà*. Przepis zawdzięczają polskiemu królowi Stanisławowi Leszczyńskiemu, który przez przypadek wylał rum na zbyt suche ciasto drożdżowe. *Babà* to jednak dla nas głównie wielkanocna historia…

fot. Renata Dąbrowska

GDAŃSK

Gdańsk – półmilionowa nadbałtycka metropolia, miasto Heweliusza, Fahrenheita, Schopenhauera i Wałęsy – zmienia oblicze z dnia na dzień. Wczoraj jako kolebka „Solidarności" był centrum wydarzeń, które wpłynęły na zmianę biegu historii Europy, dzisiaj to prężnie rozwijająca się stolica kultury, atrakcyjne centrum turystyczne śmiało konkurujące z nowoczesnymi miastami Europy Zachodniej. Nie ma Gdańska bez wolności. Odwaga, świeżość, ale przede wszystkim wolność. Taki jest współczesny Gdańsk i taka jest gdańska kultura. Kultura wolna to kultura obecna w przestrzeni miasta, wychodząca do odbiorcy, angażująca go. Spotkać ją można zarówno wśród kamieniczek Starego Miasta, jak i pomiędzy dźwigami stoczniowymi Młodego Miasta. Na pięknych piaszczystych plażach i w postindustrialnych halach. Miasto często staje się wielką sceną, galerią i salą koncertową. Ulice i plenery Gdańska są wypełnione przez barwne widowiska teatralne, pełne ekspresji malarstwo monumentalne. Muzykujące w najbardziej nieoczekiwanych miejscach zespoły, jedyny w Polsce, a może na świecie teatr w oknie przyciągają zaskoczonego przechodnia, a artystyczne iluminacje zmieniają nawet najzwyklejsze budynki. Gdańsk jest miastem alternatywy, tutaj tworzą artyści odważni, trudni, bezkompromisowi. Ma silną osobowość, nie boi się eksperymentu i rewolucji, wciąż kreuje nowe zdarzenia.

→ www.gdansk.pl

FUNDACJA A415

Organizacja pozarządowa z siedzibą w Gdańsku. Tworzą ją promotorzy, muzykolodzy i artyści od lat związani z upowszechnianiem wykonawstwa historycznego w Polsce. Fundatorami Fundacji a415 są: Filip Berkowicz – dyrektor artystyczny cenionych przez krytykę festiwali muzycznych oraz Barbara Orzechowska – managerka i promotorka. Funkcję Prezesa Zarządu pełni Wojciech Bożek. Radę Programową Fundacji tworzą takie autorytety, jak: prof. Marcin Tomczak – dyrygent, chórmistrz i wykładowca związany m.in. z Uniwersytetem Gdańskim i Akademią Muzyczną w Gdańsku oraz dr Andrzej Sitarz – zastępca dyrektora Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego i prezes wydawnictwa Musica Iagellonica. Zgodnie ze statutem głównym celem Fundacji jest prowadzenie działalności polegającej na upowszechnianiu, ochronie i wspieraniu kultury. Działalność Fundacji skupia się w szczególności na przywracaniu do obiegu koncertowego niesłusznie zapomnianych zabytków polskiego i światowego dziedzictwa muzycznego. Fundacja a415 jest m.in. organizatorem festiwalu muzyki dawnej Actus Humanus w Gdańsku.

→ www.a415.pl

EVENT-FACTORY

Współorganizatorem Festiwalu Actus Humanus jest krakowska agencja event-factory, założona przez Sebastiana Godulę i Konrada Kopera. event-factory ma ogromne doświadczenie w zakresie organizacji i produkcji wydarzeń kulturalnych, imprez festiwalowych i koncertów. Założyciele agencji w latach 2003–2007 kierowali produkcjami Krakowskiego Biura Festiwalowego. Byli, wspólnie z Filipem Berkowiczem, inicjatorami i współautorami sukcesu takich marek festiwalowych, jak Sacrum Profanum czy Misteria Paschalia. Mają w swoim dorobku jedne z największych imprez masowych w Polsce. Od 2007 roku event-factory jest producentem Festiwalu Muzyki Polskiej, a w latach 2010–2014 również Festiwalu Muzyki Tradycyjnej Rozstaje. Wśród najważniejszych projektów event-factory w 2011 roku, poza festiwalem Actus Humanus, wymienić należy udział w organizacji Europejskiego Kongresu Kultury we Wrocławiu, będącego jednym z najważniejszych wydarzeń w ramach Polskiej Prezydencji w UE, gdzie event-factory na zlecenie Narodowego Instytutu Audiowizualnego był producentem wykonawczym koncertów Penderecki // Aphex Twin oraz Penderecki // Greenwood. Pokłosie tego projektu stanowiła organizacja koncertu Penderecki // Greenwood w londyńskim Barbican Center w marcu 2012 roku oraz jego plenerowa odsłona podczas Heineken Open'er w lipcu 2012 roku. W latach 2012–2014 event-factory był także producentem wykonawczym festiwalu Goodfest oraz Krakowskich Reminiscencji Teatralnych. Twórcy marki event-factory mają w swoim dorobku również przedsięwzięcia ściśle związane z Gdańskiem. W 2005 roku byli odpowiedzialni za realizację widowiska „Zapis" w reżyserii Jerzego Zonia (na podstawie poezji Zbigniewa Herberta do muzyki Jana Kantego Pawluśkiewicza), które zainaugurowało 25-lecie obchodów „Solidarności" i zorganizowane zostało na zlecenie Prezydenta Miasta Gdańska na placu Trzech Krzyży. Rok 2010 natomiast to produkcja musicalu „21", przedstawionego w ramach widowiska „2 × Strajk", przygotowanego na zlecenie Europejskiego Centrum Solidarności w Gdańsku na terenie dawnej Huty Warszawa w ramach stołecznych obchodów 30-lecia „Solidarności".

→ www.event-factory.pl

PROGRAM 2 POLSKIEGO RADIA

Program 2 Polskiego Radia to antena wyjątkowa wśród polskich mediów: muzyka klasyczna, aktualności kulturalne, folk, jazz, literatura, teatr radiowy i rozmowy o kulturze wypełniają program codziennie przez dwadzieścia cztery godziny. W polskim eterze nie ma stacji, którą można by pomylić z Dwójką. Mówimy śmiało o sprawach istotnych. Śledząc najnowsze zjawiska, chcemy pobudzać do refleksji. W Programie 2 uważnie słuchamy takiej muzyki, która ginie w medialnym szumie: od współczesnego jazzu, przez folk, po klasykę, awangardę i współczesną alternatywę. Transmitujemy koncerty z najciekawszych polskich festiwali muzycznych. Przekazujemy na żywo spektakle operowe i koncerty z najważniejszych sal świata, relacjonujemy i recenzujemy życie muzyczne Londynu, Wiednia, Berlina i Sankt Petersburga. Dużo czytamy: prezentujemy debiuty, nowości wydawnicze, organizujemy konkursy na słuchowisko, przypominamy klasykę literatury i dramatu. W radiowym teatrze usłyszeć można najwybitniejszych aktorów wszystkich pokoleń. Rozmawiamy i staramy się zrozumieć, odpowiadając na coraz powszechniejszą tęsknotę za radiem przyjaznym, zwracającym się do każdego słuchacza z szacunkiem i dostrzegającym w nim partnera. Nie upraszczamy na siłę, nie spłycamy trudnych tematów. Program 2 Polskiego Radia to publiczna instytucja kultury o najszerszym audytorium i największym zasięgu.

→ www.polskieradio.pl/dwojka

REC

PINO DE VITTORIO FRANCO PAVAN LABORATORIO ’600

DZIEŃ	MIEJSCE	GODZINA
13 grudnia środa	Ratusz Staromiejski ul. Korzenna 33/35	17:30

OCCHI TURCHINI

Pino de Vittorio
głos, chitarra battente, perkusjonalia

Franco Pavan
kierownictwo artystyczne, teorba, chitarra battente

Fabio Accurso
lutnia

Flora Papadopoulos
harfa

LABORATORIO ’600

La scillitana
Frasca
La fija du marinaru
Tarantella ’nfuocata
Occhi turchini
Kopile moj kopile
Arietta grica
A spuntunera
Canzona a morto / Sonata dopo la canzone
Xaccara calabrese, spagnuola
Si partì la Madonna
La calabrisella
Capiddi di sita
Veni sonne di la muntagnella
Riturnella

Zespół Laboratorio ’600 otrzymał wsparcie Instituto Italiana di Cultura – Varsavia.

Kiedy Oktawian w 28 roku p.n.e. poświęcił Apollinowi świątynię i ustanowił igrzyska na cześć jego i Diany, Horacy napisał pieśń, w której zapewnił, że nie będzie prosił bóstwa ani o plony z żyznej Sycylii, ani o stada bydła mnożące się w skwarnej Kalabrii. Tury mnożyły się pod upalnym kalabryjskim niebem na długo przed pojawieniem się tutaj człowieka. W niewielkiej wapiennej jaskini Romito odkryto jedno z najstarszych wyobrażeń tego zwierzęcia: słynny ryt naskalny pochodzący z okresu górnego paleolitu. Wszystko, co wiąże się z prehistoryczną przeszłością regionu, prędzej czy później naprowadzi nas na ślad rogatego bydlęcia – włącznie z na poły baśniową etymologią nazwy Italia, wywodzącej się ponoć od pradawnego oskijskiego słowa *uitlu* oznaczającego byka. Mieszkańcy Kalabrii powiązali je z mitem o dziesiątej pracy Heraklesa, która polegała na uprowadzeniu trzody potwora Geriona. Jeden z byków czerwonej maści oderwał się później od stada, wskoczył do morza i dopłynął aż do Sycylii, skąd przedostał się w poprzek zdradliwej cieśniny w okolice dzisiejszego miasta Reggio di Calabria.

Dziś w Cieśninie Mesyńskiej łowi się śledzie, miecznik i sardynki, a złowione ryby sprzedaje w okolicznych portach – także w Scilli, gdzie w nadbrzeżnej jamie wciąż jakoby drzemie nimfa Skylla, przemieniona przez Kirke w okropną poczwarę, którą Homer opisał w dwunastej pieśni *Odysei* (tutaj w przekładzie Lucjana Siemieńskiego): „Łap dwanaście szkaradnych jest u tej bestyi, / i sześć szyj wyciągniętych, a na każdej szyi / łeb sprośny, w paszczy zębów trzy rzędy, a przy tym / gęstych, a chropoczących przeraźliwym zgrzytem". Ta spalona słońcem kraina, pełna potworów i złych duchów – miejsce, gdzie kobiety zagniatały ciasto na chleb, tańcząc i śpiewając zaklęcia, potem piekły płaskie bochenki w kamiennych piecach, a upieczone zawijały w liście figowca, kapusty albo kasztana i przechowywały miesiącami w drewnianych skrzyniach – zawsze była areną starcia najrozmaitszych kultur. Od VIII wieku p.n.e. kolonizowana przez Greków, którzy z czasem nazwali Wielką Helladą całą południową część Półwyspu Apenińskiego i większość Sycylii, stała się domem nie tylko rolników i pasterzy bydła, ale też słynnych pisarzy, uczonych i filozofów. W Krotonie nad Morzem Jońskim Pitagoras założył swą słynną szkołę matematyczną. W kolonii Turioj znalazł swą drugą ojczyznę Herodot – jeden z przywódców pionierów, którzy dotarli tu z Aten, i współtwórca miejscowej demokracji. W III wieku p.n.e. do Kalabrii dotarli Rzymianie. Po upadku cesarstwa rządzili nią kolejno Germanie, Goci i Longobardowie. Później przeszła pod władzę Bizancjum. W XI wieku podbita przez Normanów, w następnych stuleciach pozostawała kolejno pod rządami Franków, Szwabów, Saracenów, Hiszpanów i Francuzów. Na początku XIX wieku stała się częścią Królestwa Obojga Sycylii. W 1861 roku została oficjalnie włączona do zjednoczonych Włoch.

W tym wrzącym tyglu kulturowym do dziś przetrwały trzy znaczące mniejszości etnolingwistyczne: posługujący się kalabryjskim dialektem greckiego lud Griko, którego korzenie sięgają początków wielkiej kolonizacji, albańscy Arboresze i mówiący po prowansalsku Oksytańczycy z miasta Guardia Piemontese. Równie fascynujący amalgamat tworzą tutejsze tradycje muzyczne – czerpiące z dziedzictwa ludów śródziemnomorskich od Hiszpanii i Afryki Północnej aż po Albanię,

Grecję i Bizancjum, łączące różnorakie wpływy z miejscową tradycją ludową, konwencją *commedia dell'arte* oraz operą, zwłaszcza neapolitańską. Niektóre inspiracje działały skądinąd w obydwie strony: postaci komiczne w siedemnastowiecznych operach szkoły neapolitańskiej nierzadko wyśpiewywały swoje kwestie w mowie stylizowanej na kalabryjski dialekt języka włoskiego.

Angielski pisarz George Gissing odnotował w swoim dzienniku z dwuletniej podróży do Włoch (*By the Ionian Sea*, 1901), że każdy powinien się wsłuchać w śpiew kalabryjskiego wieśniaka, kiedy orze wołami nieurodzajną, spieczoną od skwaru ziemię albo strząsa owoce z powykręcanego suszą drzewa oliwnego. „To zawodzenie pośród starożytnej ciszy, ten długi lament, niosący pociechę w źle opłacanym trudzie, płynie z samego serca Italii i budzi ze snu pamięć całej ludzkości". Twórcy namiętnych pieśni z Kalabrii nie stronią od żadnego tematu. Opowiadają o miłości i biedzie, o pracy w polu i rozłące z rodziną, o narodzinach i o męce Syna Bożego: charakterystycznym głosem prowadzonym na wysokiej krtani, w wyrazistym, niemal hipnotycznym rytmie, z żarliwą pasją, głosem, w którym kryje się pełne spektrum emocji: od słodyczy zakochania, poprzez gorycz szyderstwa, aż po rozpacz utraty.

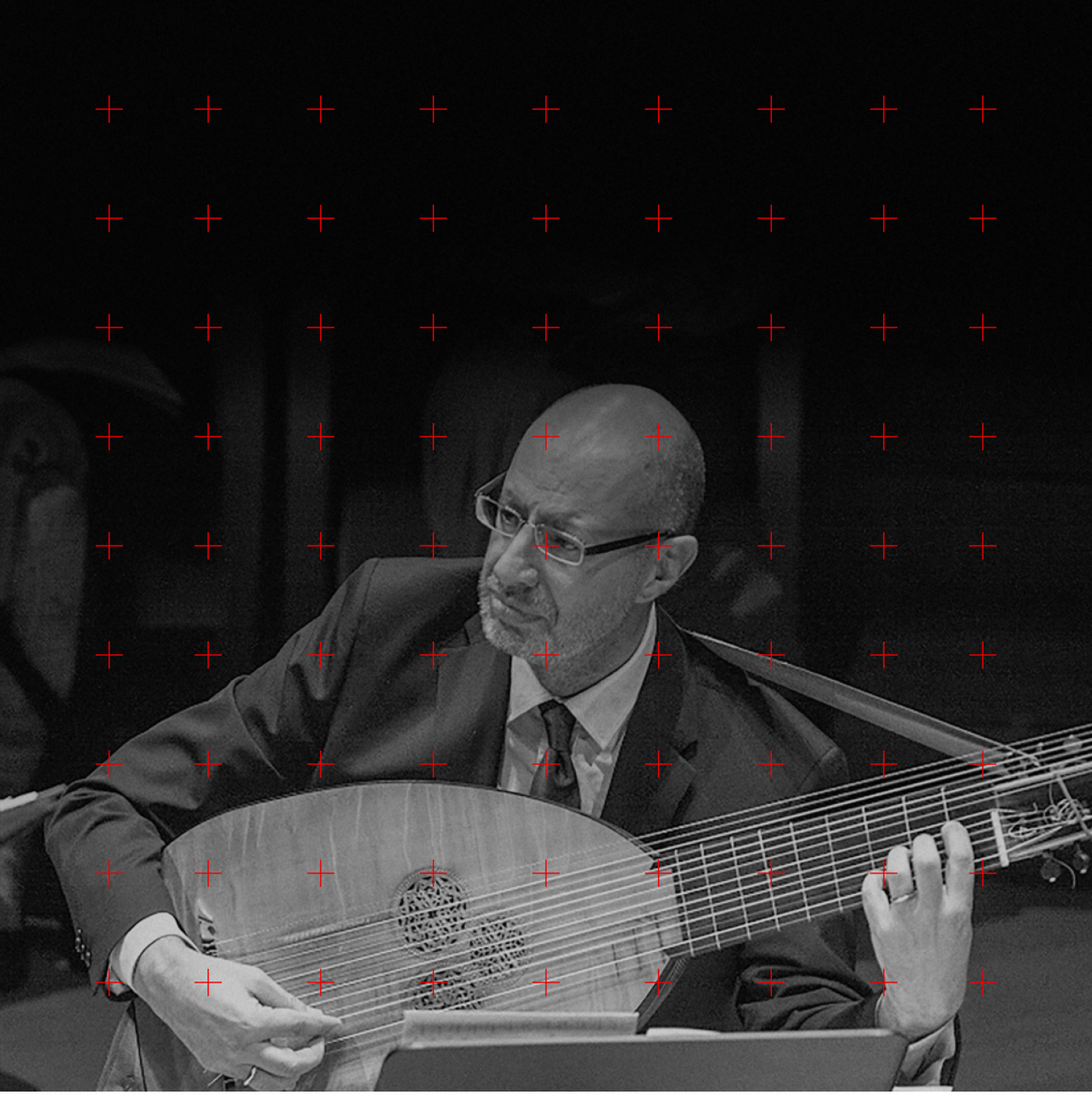
Pino de Vittorio wsłuchuje się w te głosy od lat – z zespołem Laboratorio '600 nagrał już wcześniej płytę z muzyką sycylijską, rozbrzmiewającą po drugiej stronie cieśniny strzeżonej przez Skyllę i Charybdę. W programie poświęconym muzyce z Kalabrii, przygotowanym przez Franca Pavana, znalazły się pieśni i utwory instrumentalne – w większości z towarzyszeniem popularnej na południu Włoch *chitarra battente*, dosłownie gitary „do bicia", czyli gry techniką uderzania strun palcami. Ta ludowa odmiana gitary barokowej z pięcioma parami strun pełni w tradycji kalabryjskiej funkcję instrumentu rytmicznego. Oprócz *Si partì la Madonna* – przejmującej skargi Marii szukającej Jezusa – wszystkie prezentowane kompozycje mają charakter świecki. Część z nich, między innymi *La calabrisella* i *Riturnella*, cieszy się niesłabnącą popularnością od dziesiątków lat, część opracowano na podstawie mniej znanych źródeł rękopiśmiennych, jeszcze inne – choćby tytułowe *Occhi turchini* – zostały spisane na podstawie nagrań terenowych (*Veni sonne di la muntagnella* pochodzi z archiwum legendarnego amerykańskiego etnomuzykologa i folklorysty Alana Lomaxa).

W Kalabrii życie wciąż płynie wolniej, morze mieni się turkusowym blaskiem, góry są puste i dzikie, a rozbrzmiewające w nich pieśni przebyły czasem równie daleką drogę do tej krainy jak czerwony byk, który uciekł Heraklesowi. „Nigdy nie należy próbować stworzyć na nowo czegoś, co przepadło", przestrzegał Peter S. Beagle, autor mikropowieści *W Kalabrii*, współczesnej baśni o skromnym rolniku i uratowanym przez niego ostatnim jednorożcu. Są na szczęście ludzie, którzy troszczą się o przetrwanie muzycznych stworzeń ze snu.

Dorota Kozińska

FRANCO PAVAN

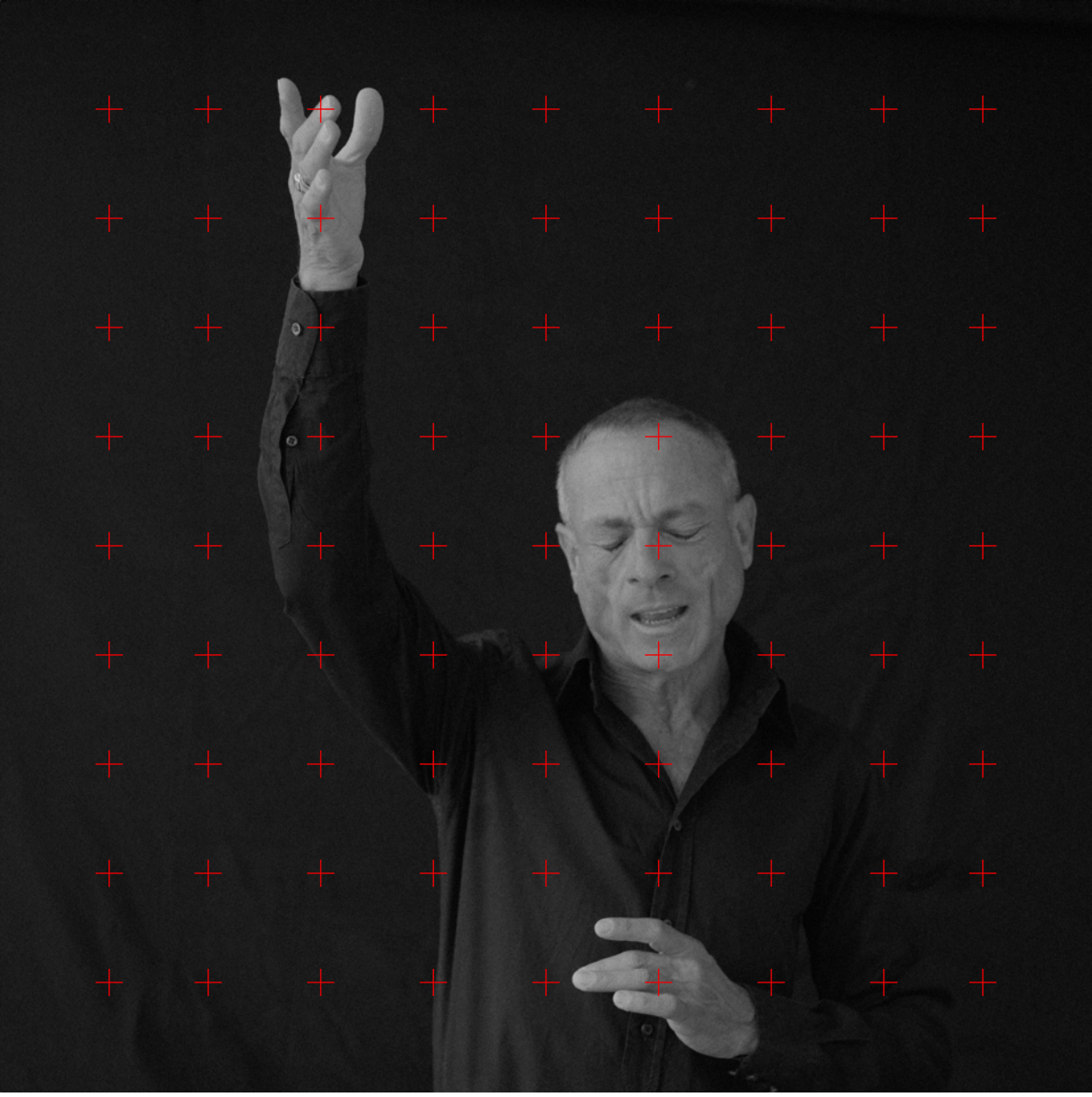
Włoski muzyk grający na lutni i teorbie. Ukończył z wyróżnieniem studia w klasie lutni oraz studia muzykologiczne. Jest założycielem grupy Laboratorio '600. Współpracował też z innymi czołowymi zespołami wykonującymi dawną muzykę włoską: Concerto Italiano, Accordone, La Cappella della Pietà de' Turchini, La Risonanza, La Venexiana oraz angielską Trinity Baroque, a także z takimi dyrygentami, jak Rinaldo Alessandrini, Fabio Bonizzoni, Antonio Florio, Alessandro Ciccolini czy Claudio Cavina. Koncertował w prestiżowych salach, m.in. Konzerthaus Berlin, Wiener Musikverein, Cité de la Musique w Paryżu, Auditorio Nacional de Música w Madrycie, Teatro Colón w Buenos Aires, Toppan Hall w Tokio, a także w takich krajach, jak Urugwaj, Chile, Meksyk, Kolumbia, Brazylia, Chiny, Egipt i Maroko. W dorobku Franca Pavana znajduje się ponad pięćdziesiąt płyt wydanych przez najlepsze wytwórnie: Glossa, Opus 111, EMI, Virgin, Cypres, Alpha, Arcana czy Naïve. Jego nagrania zdobywały wyróżnienia Gramophone Award, Diapason d'Or oraz Premio Internazionale del Disco Antonio Vivaldi. Jego solowa płyta *Le Mouton Fabuleux* uzyskała nagrodę włoskiego miesięcznika muzycznego „Amadeus". Występy Pavana wielokrotnie były nagrywane przez europejskie rozgłośnie radiowe oraz stacje telewizyjne. Jako muzykolog zajmuje się historią lutni oraz muzyką pierwszej połowy XVII wieku. Jest autorem ważnych prac na temat Claudia Monteverdiego i Carla Gesualda, a także haseł w encyklopediach *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* oraz *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Jest członkiem zespołu redakcyjnego „Journal of the Lute Society of America". Wykłada grę na lutni w Conservatorio di Musica Evaristo Felice Dall'Abaco di Verona. W 2014 roku Università degli Studi di Padova nadał mu tytuł Cultore della Materia w zakresie historii muzyki.



fot. z archiwum artysty

PINO DE VITTORIO

Włoski tenor i aktor. Urodził się w 1954 roku jako Giuseppe de Vittorio w Leporano, we włoskiej prowincji Tarent – ojczyźnie taranteli. Zasłynął przede wszystkim zgłębianiem historycznych ludowych tradycji różnorodnych form muzyki tanecznej. W 1976 roku został współzałożycielem zespołu La Compagnia Pupi e Fresedde wykonującego ludowe tańce oraz pieśni Apulii. Z czasem dołączył do Nuova Compagnia di Canto Popolare – grupy teatralnej Roberta de Simone'a. Wraz z nią miał okazję występować na całym świecie. W 1984 roku nawiązał współpracę z Teatro di San Carlo w Neapolu, w którym obsadzano go w inscenizacjach dzieł Monteverdiego, Paisiella czy Strawińskiego. Występując w *Koronacji Poppei*, zadebiutował na deskach Opéra national de Paris i w mediolańskiej La Scali. De Vittorio coraz bardziej koncentrował się na muzyce barokowej. Z Antoniem Floriem założył zespół Cappella della Pietà de' Turchini. Wspólnie występowali z barokowym repertuarem we Francji, Japonii, Chinach, Kolumbii, Meksyku, Argentynie, Brazylii, Izraelu i Hiszpanii. Grupa wykonywała dzieła operowe Leonarda Vinciego, Domenica Scarlattiego i wielu innych, mniej znanych włoskich kompozytorów. Jako solista de Vittorio występował w Accademia Chigiana w Sienie oraz na festiwalach Settembre Musica w Turynie i San Maurizio w Mediolanie. Dostąpił również zaszczytu zaśpiewania w Londynie dla brytyjskiej rodziny królewskiej. Jego nagrania wydawały takie wytwórnie jak Symphonia, Opus 111, Naïve, Eloquentia czy Glossa. W 2017 roku ta ostatnia wydała płytę *Occhi Turchini* z nagraniami ludowej muzyki Kalabrii autorstwa de Vittoria i zespołu Laboratorio '600. Wcześniej ukazał się podobny album tych samych muzyków z muzyką z Sycylii.



fot. z archiwum artysty

LABORATORIO ’600

Zespół wykonawców muzyki dawnej na instrumentach strunowych szarpanych. Został założony w 2012 roku przez włoskiego lutnistę i teorbistę Franca Pavana. Ansambl zajmuje się przywracaniem do repertuaru zapomnianej muzyki włoskiej, kładąc szczególny nacisk na skrupulatne badania źródłowe. W Laboratorio ’600 praca badawcza zawsze wynika z pasji i idzie w parze z dbałością o brzmienie, a język muzyczny zespołu jest kształtowany dzięki więzi i porozumieniu wykonawców. Grupa często występuje i nagrywa ze znakomitymi postaciami wykonawstwa historycznego, m.in. z Pinem de Vittoriem. W 2013 roku nakładem hiszpańskiej wytwórni Glossa ukazała się ich wspólna płyta z muzyką sycylijską pochodzącą z XVII i XVIII wieku zatytułowana *Siciliane. The Songs of an Island*. Było to zwieńczenie dwuletniego okresu wspólnej pracy z Pinem de Vittoriem. W 2017 roku wydane zostało podobne nagranie z muzyką z Kalabrii pt. *Occhi Turchini*. Rok 2019 przyniósł album *Ninna Nanna. Lullabies from Baroque Italy* złożony z kołysanek barokowych kompozytorów oraz melodii pochodzących z nagrań terenowych. Na wszystkich trzech płytach muzycy ozdabiali źródłowy materiał efektownymi improwizacjami. Zespół Laboratorio ’600 grał także razem z Robertą Invernizzi – jedną z najbardziej cenionych sopranistek specjalizujących się w repertuarze barokowym i klasycznym. W 2016 roku artyści wydali razem *Lamentationi* z jutrzniami na Wielki Tydzień skomponowanymi w XVII wieku przez Alessandra Della Ciaia.

fot. z archiwum zespołu

La scillitana

Vitti na tigra dinta na silva scura
E cu lu chiantu mia mansueta fari.
Vitti cu l'acqua na marmura dura
Calannu a guccia a guccia arrimuddari;
E vui che siti bedda criatura
Vi ni riditi de stu chiantu amari.

Scillitanka

Ujrzałem tygrysa w ciemnym borze
i łzami mymi go obłaskawiłem.
Widziałem, jak woda twardy kamień
drąży, kropla po kropli.
A ty, co jesteś tak pięknym stworzeniem,
wyśmiewasz moje gorzkie łzy.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Frasca

Vitti du' rosi penni da na cimma
Non aju a quale prima ohimè frugari.

Tutti mi dinnu fuje da la primma
E la secunda no ne po' mannare.

Scigli la primma ca fa li catine
E la secunda appriesso vene.

Nu juornu venarria nu gran tureri
Vienci alla caccia mia senza paura.

Bagatela

Ujrzałem dwie róże wiszące na jednej gałęzi,
nie wiem, nieszczęsny, którą pierwszą zerwać.

Wszyscy mi mówią, abym pierwszej zaniechał,
a drugiej nie mogę przepuścić.

Wybierz pierwszą, która łańcuchem oplata,
a druga pójdzie za nią.

Pewnego dnia przyjdzie wielki torreador,
i nieustraszony zapoluje na mnie.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

La fija du marinaru

Ed oi quantu
Ed oi quantu
Le bella
Afiggia
Ed oi du marinaru.

Ed oi nu giorno
Ed oi nu giorno
Ci vorria
Ed oi vorria
Arrisicane.

Córka marynarza

Ach, jak piękna,
ach, jak piękna
jest
córka
marynarza.

Ach, pewnego dnia,
ach, pewnego dnia
chciałbym,
ach, chciałbym
zbliżyć się do niej.

Ed oi ndalla
Ed oi ndalla
Varchetta suia
Ed oi mi fa
Morine.

Ach, ze swojej,
Ach, ze swojej
łodzi
zsyła
śmierć na mnie.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Occhi turchini

Occhi turchini nu' be currivate
curpa nu' d'è da' mia già lu sapete.
Ce curpa bostrhu patrhe e bosthra matrhe
nu' buenu cchi de mie patrhune site.
Io ve ringrazio de la bontà ch'avviti
dunati u vostrhu core a chi vuliti.

Turkusowe oczy

Turkusowe oczy, nie gniewajcie się,
to nie moja wina, wiecie to już.
To wina waszego ojca i matki waszej,
nie chcą, byście były mojej pani.
Ja wam dziękuję za waszą dobroć,
oddajcie serce, komu zechcecie.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Kopile moj kopile

Kopile moj kopile çë llambarisën
si borëza nd' ata male ti je e më losën.
Më lose mishtë e mirë e më le vet ashtin
u si një unazë brillandi të qell te gishti.
Ti thëllëzë e pratartur mbrënda ndë kurprit
ka mall ka mëna e mir' e me sytë e gjarprit.

Dziewczyno, o dziewczyno

Dziewczyno, o dziewczyno, co lśnisz,
roztapiasz mnie jak śnieg na górskich szczytach,
pochłonęłaś moje ciało i zostawiłaś mi kości jedynie.
Noszę ciebie jak brylantowy pierścień na palcu,
ty jak kuropatwa skryta pośród powoju,
z oczyma węża, jesteś moim sercem.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

A spuntunera

Nanzi 'sta ruga c'è na spuntunera
jettare ci la vuogliu na canzuna.
Ca c'è na ronna cuomu na bannera
chi la guverna lu sul'e la luna.
Quannu se curca nun ce vo' lumera
ca ccu li carni sue s'alluda sula.
Ohi quantu è bella 'sta figlia 'e massaru
tanti ch'è bella ch'è na figlia d'uoru.

Narożny domek

Naprzeciw tej uliczki jest narożny domek,
tam chcę zaśpiewać mą pieśń.
Bo mieszka w nim niezwykle piękna pani,
której służą słońce i księżyc.
Gdy spać idzie, nie potrzeba jej lampy,
bo ciałem swym sobie przyświeca.
Jakże piękna jest ta córa gospodarza,
tak równie piękna, jak i dobra córka.

Ca si la vidi ntrha chillu tilaru
fa jire la ravetta cu nu trhuonu.
Amaru io chi signo core luntanu
sientu la ravettella e thriemu e muoru.
Affaccia bella mia de 'sta finestra
jettame nu garofanu re 'sta grasta.
Si mi lu jetti iu me thruovu lestu
pe nu cadire 'n terra sinnò se guasta.
E mi lu stipe pe' la meglio festa
garofalu d'amure e tantu basta.
A bonanotte ta' rugnu cantannu
a te saluta a tia parma d'argientu.
Statti bona giujuzza iu mi nne vaju
addio quant'u fa jornu pummo ti viju.

Gdy widzisz ją przy krosnach,
czółenkiem rusza jak gromem.
Żal mi, że jestem sercem kochającym z dala,
słyszę czółenko i drżę, i umieram.
Wychyl się, moja piękna, przez to okno
i rzuć mi goździk z tej doniczki.
Jeśli mi go rzucisz, będę gotowy,
by nie spadł na ziemię, bo się zniszczy.
Zachowam go na największe święto,
goździk miłości, to mi wystarczy.
Dobrej nocy życzę ci, śpiewając,
i pozdrowienia ślę, palmo srebrzysta.
Bądź zdrowa, radości moja, idę!
Żegnaj, póki dzień nie wstanie, by cię ujrzeć.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Xaccara calabrese, spagnuola

Soy amante di na Quatrara,
Que me enciende con linda cara;
Ma después ben haia crai,
Yo riniegn quannu l'amai.
Mucha mbruoglia tiene à la ntragna,
Y por esso nchicchia, ed engagna;
Si na zica non ha pietad,
Mbiè chi servidi essa Beltad?

Vuervo Amor, que seas matado
Esto pieto me has todo tripado,
Con el perfido tujo vizon
M'hai grupatu este coracon.
Ya me muero, vi ca scunchiu,
Comu cutina m'arrunchiu,
Si no viene quella camatra,
Que d'est anima sue na latra.

Ma ca lloru non audi par Deu,
Veni veni cca cori meu,
Muoro, squaghiumi sulu

Bagatela kalabryjska, hiszpańska

Jestem kochankiem pewnej dziewczyny,
co rozpala mnie swym pięknym obliczem.
Jednak na koniec, uwierz mi,
zaprzeczę temu, że ją kochałem.
Fałsz wielki na jej obliczu się maluje,
za jego pomocą unika i zwodzi.
Skoro dziewczyna nie zna litości,
na co się wówczas uroda zda?

Prawdziwa miłości, obyś umarła,
wyrwałaś tchnienie z mej piersi,
podstępnym twym obliczem,
zadręczyłaś me serce.
Umieram już, tracę siły,
i skurczę się jak wyschnięta skóra,
jeśli nie przyjdzie to dziewczę obłudne,
co skradło mą duszę.

Na Boga! Nie słyszysz, jak szlocham?
Przyjdź tu, przyjdź, serce moje.
Umieram, roztapiam się w samotności,

Comu nzunza nun vidi ca sculu,
Bellu xhiatu di chistu cori,
Si non ven Giancola si mori;
Si te sustan los cantos mios.
Ya me voy Cudiespina, a Dios.

nie widzisz, że spływam jak tłuszcz?
O piękne tchnienie mego serca,
jeśli nie przyjdziesz, Giancola umrze.
Jeśli drażnią cię moje pieśni,
odejdę stąd, żegnaj, Cudiespino!

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Si partì la Madonna

Si partì la Madonna a munti e mari
e pe li strati chi ciangendo jia.

Ija si pigghja maccatura 'n mani
ca j'era sula e non sapia la via.

La strata di lu Carvariu pigghjau
ca ja' fu levatu e si dicia.

E quandu arriva a quilli santi porti
pigghja' 'na petra e comincia' a bussari.

"Cu je', cu je' ca bussa a li me' porti?"
"Esti to' mamma e vinni mu ti vidi!"

"Pe l'amuri di Diu, vui no 'nci apriti,
pe non mi vidi tantu fragellatu".

Tutti chidi giudei, tutti crudeli
apriru la porta cu nu gran rimori.

"O cara matri mia, chi siti venuta fari
a tutti sti giudei, tutti crudeli?

O cara matri mia, mo chi siti venuta,
nu sursu d'acqua mi potiti dari?"

"Figghju, non nc'è no guccia e no fontani,
nemmenu locu chi poti gucciari.

Wyruszyła Madonna

Wyruszyła Madonna przez góry i morza
i szła, płacząc, po drogach.

Chusteczkę do rąk wzięła,
bo sama była i nie znała drogi.

Udała się w stronę Kalwarii,
mówiono bowiem, że tam został zabrany.

A gdy dotarła do tych świętych bram,
wzięła kamień i pukać zaczęła.

„Kto tam, kto stuka do mych drzwi?"
„To matka twoja, przybyła i zaraz cię ujrzy!"

„Na miłość Boga, nie otwierajcie jej,
by nie zobaczyła, jak strasznie mnie ubiczowano".

Wszyscy ci Żydzi, wszyscy okrutnicy
z wielkim hukiem otwarli bramy.

„O moja droga matko, po coś tu przyszła,
do wszystkich tych Żydów, okrutników?

O moja droga matko, skoro już przyszłaś,
czy możesz dać mi łyk wody?"

„Synu, nie ma ani kropli i żadnej fontanny,
ani jednego miejsca, z którego woda by ciekła.

U latti 'mbucca ti vorria donari,
'ssi santi labbra ti vorrai bagnari".

Di lu celu cala' lu corpu santu,
cala' cu na campana 'ndolimetu.

E quandu s'arza lu calaci santu,
laudatu si' lu santu sacramentu".

Chciałabym napoić twe usta mlekiem,
twe święte wargi chciałabym zwilżyć".

Z nieba zstąpiło święte ciało,
zstąpiło, gdy zadźwięczał dzwon.

I gdy wznosi się święty kielich,
Pochwalony niech będzie Przenajświętszy Sakrament.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Capiddi di sita

Capiddi di sita carmusina,
O frunti mia d'avorio lavorati,
O occhi di 'na nivura marmurina.
O pettu di 'na rosa damaschina,
Oi vita oi di garofalu'n carnatu,
Oi vita mia.

Nasuzzu drittu comu na candila,
Mussuzzu di n'anellu 'nsigillatu:
Dentuzzi di na perna la cchiù fina
E chi s'incastra cu l'oru filatu.
Oi vita oi di garofalu'n carnatu
Oi vita mia.

Włosy z jedwabiu

Włosy z najdelikatniejszego jedwabiu,
o czoło wyrzeźbione z kości słoniowej,
o oczy czarnej łasiczki.
O piersi z róży damasceńskiej,
o talio z różanego goździka,
o życie moje.

Nosek prosty jak świeca,
twarzyczka jak pieczęć na pierścieniu,
ząbki z pereł, najdelikatniejszych,
które oprawia się złotą nicią.
O talio z różanego goździka,
o życie moje.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Veni sonne di la muntagnella

O veni sonne di la muntagnella.
Lu lupu si mangiau la picurella.
O mammà o la ninna vo' fa.

O veni sonne di la landa mia.
Lu mio figghiolu muta mi vorrìa.
O mammà o la ninna vo' fa.

Śnie, zstąp z gór

Ach śnie, zstąp z gór.
Wilk owieczkę zjadł.
Zaśnij, dla matuli.

Ach, przyjdź, śnie z mych rodzinnych stron.
Mój syn chciałby, bym zamilkła.
Zaśnij, matulu.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Riturnella

Tu rinnina che vai lu maru maru,
O riturnella!
ferma quanno te dico dui paroli
corri a jettari lu suspiro a mari
e vididi se mi rispunna lu mio beni
non mi rispunna no troppo lontano.
E sotto a na friscura che sta dormendo
poi si ripiglia cu nu chianto all'occhi
se struja l'occhi e li passa lu chianto.
Piglia tu muccaturo, lu vai a lavu,
poi ti lu spanno a lu pero de rosa
poi ti lu cogliu a la napulitana
poi ti lu manno a Napoli a stirare
poi ti lu mannu cu ventu a purtari.
Ventu và portacello a lu mio beni,
mera che nun ti cada pé supra mari
ca perdo li sigilli de stu cori.

Jaskółeczka

Jaskółeczko, co fruwasz po morzach,
o jaskółeczko!
Zatrzymaj się, gdy ci szepnę słówko,
leć, rzuć do morza to westchnienie,
by zobaczyć, czy odpowie mi ma ukochana,
nie, nie odpowie mi, zbyt jest daleko.
W cieniu gałęzi śpi, tam odpoczywa,
a potem zbudzi się, ze łzami w oczach,
obetrze oczy z łez i płacz ustanie.
Weź chusteczkę tę, upiorę ci ją,
potem rozwieszę ją na gałęzi róży,
do Neapolu poślę, by ją uprasowali,
potem poskładam ci ją po neapolitańsku
i z wiatrem poślę ci ją, niech ją poniesie.
O wietrze, zanieś ją do mej miłości,
bacz, by nie spadła ci do morza,
by nie utraciła pieczęci serca mego.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

MARCO BEASLEY
PINO DE VITTORIO
FRANCO PAVAN
ANTONIO FLORIO
CAPPELLA NEAPOLITANA

DZIEŃ	MIEJSCE	GODZINA
13 grudnia środa	Dwór Artusa ul. Długi Targ 43–44	20:00

ALL'ITALIANA

Marco Beasley
śpiew

Pino de Vittorio
śpiew

Franco Pavan
lutnia

Antonio Florio
dyrygent

CAPPELLA NEAPOLITANA

Marco Piantoni, **Yayoi Masuda**, **Rossella Croce**
skrzypce I

Patrizio Focardi, **Paolo Cantamessa**, **Nunzia Sorrentino**
skrzypce II

Massimo Percivaldi
altówka

Alberto Guerrero
wiolonczela

Giorgio Sanvito
kontrabas

Pier Luigi Ciapparelli
teorba

Angelo Trancone
klawesyn

Zespół Cappella Neapolitana
otrzymał wsparcie Instituto Italiana
di Cultura – Varsavia.

ALL'ITALIANA

MARCHETTO CARA
ca 1465–1525

Mentr'io vo' per questi boschi

OGNIBEN VENETIANO
XVI w.

Com'havrò dunque il frutto

MARCHETTO CARA

Amor da che convien

BARTOLOMEO GAZZA
XVI w.

Lasso ahimè

OGNIBEN VENETIANO

E' morta la speranza

MARCHETTO CARA

Così extrema è la doglia

BARTOLOMEO TROMBONCINO
1470–post 1534

Zephyro spira (I)

VINCENZO CAPIROLA
1474–post 1548

Ricercare ottavo

BARTOLOMEO TROMBONCINO

Zephyro spira (II)

MICHELE PESENTI
ca 1470–1528

Che faralla, che diralla

DON TIMOTEO
XVI w.

Uscirallo o resterallo

BARTOLOMEO TROMBONCINO

Vergene Bella

***

GIOVANNI LEGRENZI
1626–1690

Sinfonia*
Totila

NICOLA FAGO
1677–1745

Sinfonia*
Il Faraone sommerso

LEONARDO VINCI
1696–1730

Sinfonia*
Partenope

ANONIM

Canto dei carrettieri

ANTONIO DUNI
ca 1700–1766

Sinfonia G-dur
- Allegro ma non presto
- Largo Andante
- Allegro ma non presto

Sinfonia B-dur
- Allegro
- Andante
- Allegro

Sinfonia F-dur
- Allegro
- Andante
- Allegro assai

ANONIM

Lu Cardillo

* Utwory zrewidowane przez Antonia Floria.

Kirke, córka boga Słońca Heliosa i morskiej nimfy Perseidy, uwodziła Odysa dwukrotnie. Po krótkim pobycie w krainie Kimmeryjczyków król Itaki wrócił do pięknej czarodziejki, która udzieliła mu kilku bezcennych rad przed dalszą podróżą. Napomniała go między innymi, że w drodze napotka syreny, przebiegłe stworzenia, córki rzecznego bóstwa Acheloosa i muzy Melpomeny. Homer oddał jej przestrogę wierszem, w dwunastej księdze *Odysei*, gdzie Kirke tłumaczy swemu kochankowi, że szaleńcem jest ten, „kto się zbliży i Syren tych śpiewy / usłyszy! On nie ujrzy nigdy, póki żywy, / ni małżonki, ni dziatek, ni ziemi rodzinnej: / tak go sczaruje śpiew tych Syren słodkopłynny, / które siedzą na łące, a wkoło nich gnaty / ludzkie leżą stosami i ciał wyschłych szmaty. / Ty je mijaj i zalep uszy towarzyszy / woskiem miodnego plastru! Niech żaden nie słyszy / głosu ich; lecz jeżeli sam byłbyś ciekawy / posłuchać, to powrozem każ do masztu nawy / przywiązać się a mocno, za nogi i ręce, / a wtedy się przysłuchaj dwóch Syren piosence. / Lecz gdybyś się wyrywał, wołał, by zdjąć pęty, / to masz być jeszcze mocniej powrozem ściśnięty" (przekład Lucjana Siemieńskiego).

Odyseusz był ciekawy śpiewu. Załoga wyjęła wosk z uszu i uwolniła kapitana z więzów dopiero z chwilą, gdy okręt minął wyspę syren. Historia jednej z nich, imieniem Partenope, posłużyła za kanwę innej greckiej legendy: upokorzona kusicielka tak sobie wzięła do serca porażkę, że rzuciła się w morze i utonęła. Fale wyrzuciły jej ciało setki kilometrów dalej na północ, na brzegu wysepki Megarydy, dziś połączonej z lądem niewielką groblą. Tutaj zaczęła się historia Neapolu, na skrawku ziemi, gdzie w VIII wieku p.n.e. dotarli przybysze z Cumae, pierwszej greckiej kolonii w Italii. Na cześć nieszczęsnej syreny nazwali swoją osadę Partenope. Miasto z biegiem lat stało się jednym z najważniejszych ośrodków Wielkiej Grecji, ziemskim rajem, gdzie wszystko zdawało się bliskie na wyciągnięcie ręki: turkusowe morze obfitowało w ryby, korzenie roślin żywiły się lawą i pyłem z pobliskiego Wezuwiusza. Czerwony wulkan co pewien czas przemieniał jednak ów raj w piekło – pluł ogniem, kamieniami i popiołem na długo przed pojawieniem się pierwszych ludzi w Kampanii, w 79 roku zmiótł z powierzchni ziemi Pompeje i Herkulanum, w minionym stuleciu srożył się przez ponad trzy dekady, aż w końcu wybuchł w 1944 roku i zamilkł. Od tamtej pory już tylko straszy, puszczając siarkowe opary ze szczelin w rudych zboczach.

Miasto u jego podnóża nie milkło nigdy. Wpierw wyśpiewywało chwałę utopionej syreny. Przemianowane w VI wieku p.n.e. na Neapolis, czyli Nowe Miasto, wkrótce dorobiło się wspaniałego odeonu i teatru. W czasach rzymskich stało się prężnym ośrodkiem kultury hellenistycznej. Po upadku Imperium rządzone przez Longobardów i Normanów, za panowania króla Rogera II weszło w skład Królestwa Sycylii. W 1224 roku Fryderyk II ze szwabskiej dynastii Hohenstaufów, król Sycylii i władca Świętego Cesarstwa Rzymskiego, założył tu jeden z pierwszych średniowiecznych uniwersytetów, w którego murach wykładał między innymi Tomasz z Akwinu. W połowie XV stulecia Neapol dostał się w sferę wpływów hiszpańskich. Od tamtej pory gorliwie pracował na miano muzycznej stolicy Europy.

Żeby jednak na nie zasłużyć, wpierw musiał stawić czoło potędze Wenecji, gdzie

w 1637 roku powstał pierwszy na świecie publiczny teatr operowy – Teatro San Cassiano. Od początku istnienia sprawnie zarządzany przez impresariów, przyciągał mnóstwo widzów, którzy okazywali znacznie więcej zainteresowania samym śpiewem niż stroną muzyczną i teatralną przedstawień. W dziełach weneckich następców Monteverdiego – wśród których wyróżniał się zwłaszcza Francesco Cavalli, autor ponad czterdziestu oper – słychać już wyraźnie podział na recytatywy, arie i sceny zespołowe, który z czasem miał doprowadzić do wykształcenia tak zwanej opery numerowej. Wkrótce po San Cassiano w mieście stanęło kilkanaście innych teatrów muzycznych, a *Giasone* Cavallego, wystawiony po raz pierwszy w 1649 roku podczas weneckiego karnawału, okazał się najpopularniejszą operą całego stulecia. Muzycy zaczęli jednak utyskiwać na poziom tamtejszych przedstawień. Podniosły się głosy, że opera wenecka stała się rozrywką dla niewybrednych tłumów – choć jeszcze przez długie lata na muzyczną renomę Wenecji pracowali mistrzowie formatu Cestiego, Stradelli, Sartoria i Legrenziego.

Ożywczy podmuch wiatru zmian zerwał się w mieście pod Wezuwiuszem. Angielski pisarz i pamiętnikarz John Evelyn już w latach 40. XVII wieku zachwycał się jowialnymi neapolitańczykami, którzy dla swoich ukochanych komponowali pieśni i śpiewali je z towarzyszeniem gitary, a skrzypce zabierali z sobą nawet do pracy na roli. W Neapolu działało wówczas aż siedem konserwatoriów – w tym cztery najstarsze w kraju: I Poveri di Gesù Cristo, Sant'Onofrio a Capuana, Pietà dei Turchini oraz Santa Maria di Loreto – zakładanych przy sierocińcach, w których kształcono chłopców z całego Królestwa Sycylii. Niewykluczone, że jednym z nich był Francesco Provenzale, uważany za ojca założyciela neapolitańskiej szkoły operowej: dyrektor dwóch konserwatoriów, kapelmistrz Reale cappella del Tesoro di san Gennaro przy Katedrze Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, nauczyciel wielu wybitnych muzyków, w tym Nicola Grimaldiego, pierwszego odtwórcy Handlowskiej partii Rinalda.

Dzieła Provenzalego rozbrzmiewały w Neapolu na długo przed wzniesieniem otwartego w 1737 roku Teatro di San Carlo, następcy Teatro San Bartolomeo, pierwszej „prawdziwej" opery w mieście. Późniejsi reformatorzy i przeciwnicy dawnej szkoły weneckiej, którzy stopniowo zmieniali oblicze włoskiej opery – między innymi Caresana, Vinci i Fago – reprezentowali pokolenia kompozytorów urodzonych bądź wykształconych w Neapolu. Twórcy „nowego stylu" stopniowo ograniczali wirtuozerię partii solowych na rzecz spójności narracji, rozbudowywali skład orkiestry, wprowadzali istotne zmiany w strukturze dzieła. Zmienili funkcję recytatywu, który stał się czymś w rodzaju wstępu do arii, różnicowali same arie, kładąc szczególny nacisk na typowo neapolitańską, trzyczęściową arię da capo z bogato zdobionym powtórzeniem części pierwszej. Dbali o dyscyplinę dramaturgiczną, dążyli do wyrazistego rysunku postaci. Stworzyli też nowy rodzaj uwertury – trzyczęściową uwerturę włoską, która z czasem okazała się ważniejsza dla rozwoju niezależnych form muzycznych niż uwertura francuska. Jej charakterystyczna budowa posłużyła później jako wzór dla klasycznej sonaty, symfonii i koncertu. Zdaniem wielu muzykologów dopiero w Neapolu opera nauczyła się przemawiać do słuchaczy sugestywnym językiem uczuć, emocji i namiętności.

Nie znaczy to jednak, że wenecjanie całkiem przestali się liczyć w tej konkurencji. Przykładem choćby twórczość Vivaldiego, autora kilkudziesięciu oper, znakomicie napisanych, pełnych cudownej inwencji melodycznej, od niemal stu lat stopniowo wydobywanych z zapomnienia. O ewentualnej wyższości Miasta pod Wulkanem nad Miastem na Lagunie zadecyduje ostatecznie wrażliwość współczesnych słuchaczy.

Dorota Kozińska

Tekst powstał przed aktualizacją programu w dn. 13 grudnia 2023 spowodowanego nagłą chorobą solisty.

ANTONIO FLORIO

Urodzony w Bari, ukończył studia w tamtejszym konserwatorium, uzyskując dyplom w klasach wiolonczeli, fortepianu i kompozycji. Jednym z jego nauczycieli był sam Nino Rota. Po studiach Florio zainteresował się instrumentami historycznymi oraz barokowymi technikami wykonawczymi. W 1987 roku założył zespół muzyki dawnej Cappella della Pietà de' Turchini wykonujący repertuar neapolitański z XVII i XVIII wieku. W obrębie jego zainteresowań znajdują się zarówno utwory świeckie, jak i sakralne. Od 2016 roku grupa znana jest jako Cappella Neapolitana. Prowadząc badania historyczne, Florio podjął współpracę z muzykologiem Dinkiem Fabrisem. Odkrył, nagrał i przywrócił do repertuaru szereg dzieł takich kompozytorów, jak Francesco Provenzale, Gaetano Latilla, Leonardo Vinci, Giovanni Paisiello, Francesco Cavalli, Francesco de Majo, Domenico Scarlatti, Pasquale Anfossi i Leonardo Leo. Jest także niezwykle aktywny na polu edukacji. Prowadzi seminaria i kursy mistrzowskie w zakresie śpiewu barokowego i muzyki kameralnej, współpracując z wieloma instytucjami europejskimi. Jest wykładowcą Conservatorio di Musica San Pietro a Majella w Neapolu, gdzie prowadzi zajęcia dotyczące repertuaru i stylu muzycznego epoki baroku. Za swoją działalność uzyskał wiele nagród. W 2004 roku podczas Festival Mousiké otrzymał nagrodę za działalność na rzecz upowszechniania muzyki basenu Morza Śródziemnego. Nagranie DVD opery *L'Alidoro* Lea zrealizowane przez Cappella della Pietà de' Turchini pod kierownictwem Floria zostało uhonorowane nagrodami Diapason d'Or i L'Orphée d'Or przyznawanymi przez francuską Académie du Disque Lyrique. W 2008 roku został odznaczony przez miasto Neapol wyróżnieniem Premio Napoli. W Hiszpanii uzyskał także nagrodę Luisa Gracii Iberniego dla najlepszego dyrygenta za pierwsze współczesne wykonanie opery *L'Ottavia restituita al trono* Domenica Scarlattiego.

fot. z archiwum artysty

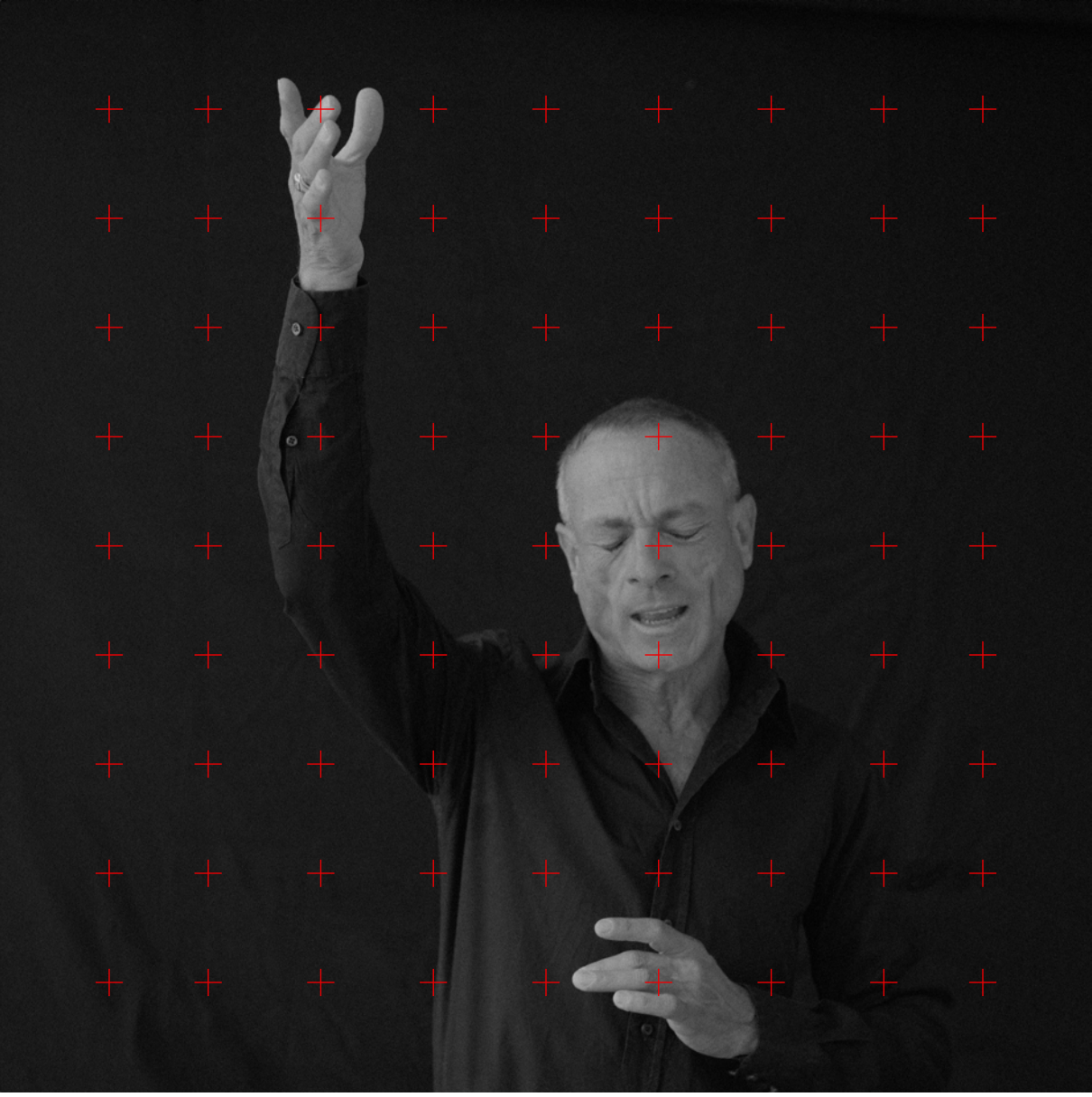
MARCO BEASLEY

Ten włoski, słynący z wszechstronności tenor urodził się w Portici pod Neapolem. Studiował na Università di Bologna, skupiając się na muzyce późnego renesansu – trudnej sztuce *recitar cantando* oraz polifonii – zarówno religijnej, jak i świeckiej. Dynamicznie rozwijająca się kariera zaprowadziła go na najważniejsze sale koncertowe świata, m.in. salzburskie Mozarteum, Concertgebouw w Amsterdamie, rzymską Accademia di Santa Cecilia czy nowojorską Lincoln Centre. Znakomite występy niosły z sobą coraz większą popularność. W 2009 roku został nominowany do nagrody dla najlepszego wykonawcy roku, przyznawanej przez holenderskie stowarzyszenie VSCD, zrzeszające teatry operowe i sale koncertowe w tym kraju. Cechują go: niezwykła świadomość zależności między muzyką a słowem oraz poetyckie fascynacje. Śpiewając, stawia na klarowność ekspresji. Wykształcił niezwykłą technikę śpiewu, będącą rezultatem z jednej strony zainteresowania zagadnieniami emisji głosu, z drugiej – prowadzonych przez niego badań historycznych. Z łatwością posługuje się różnorodną barwą i świetnie czuje się w każdym rejestrze. Swobodnie porusza się w rozmaitym repertuarze – śpiewa chorał gregoriański, szesnastowieczne frotolle, motety, barokową monodię czy pieśni neapolitańskie; odnajduje się też w utworach współczesnych, nawiązujących do gatunków historycznych. Większość płyt Beasley nagrał razem z zespołem Accorone, który założył w 1984 roku wspólnie z Guidem Morinim i Stefanem Rocco. Od prawie dziesięciu lat autorskie albumy wydaje własnym sumptem. W ten sposób ukazały się cztery płyty, sprzedawane wyłącznie przy okazji koncertów: *Il Racconto di Mezzanotte*; *Le Strade del Cuore*; *Catarì, Maggio, l'Ammore* oraz *Due Radici*.

fot. Paola Brancato

PINO DE VITTORIO

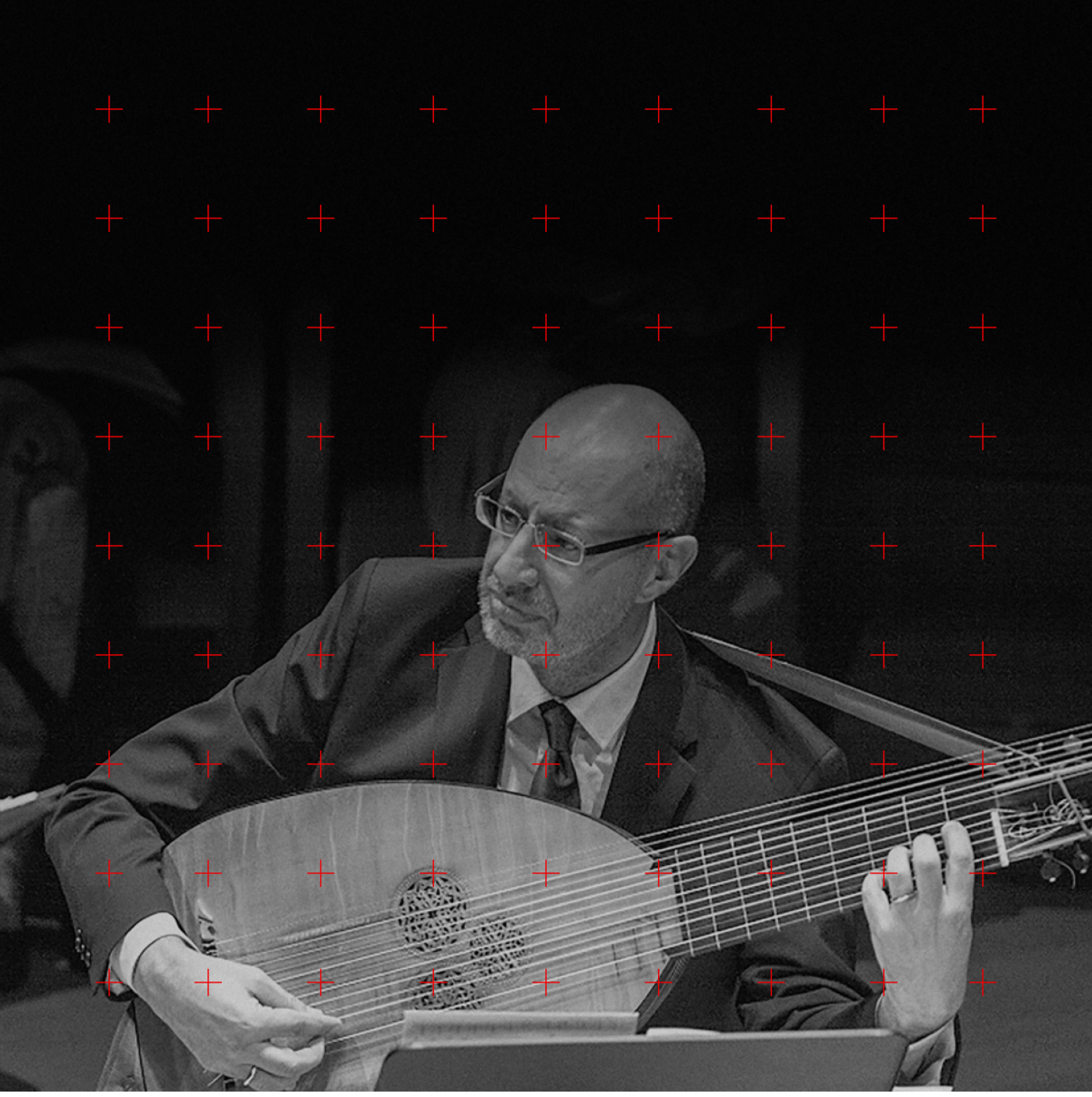
Włoski tenor i aktor. Urodził się w 1954 roku jako Giuseppe de Vittorio w Leporano, we włoskiej prowincji Tarent – ojczyźnie taranteli. Zasłynął przede wszystkim zgłębianiem historycznych ludowych tradycji różnorodnych form muzyki tanecznej. W 1976 roku został współzałożycielem zespołu La Compagnia Pupi e Fresedde wykonującego ludowe tańce oraz pieśni Apulii. Z czasem dołączył do Nuova Compagnia di Canto Popolare – grupy teatralnej Roberta de Simone'a. Wraz z nią miał okazję występować na całym świecie. W 1984 roku nawiązał współpracę z Teatro di San Carlo w Neapolu, w którym obsadzano go w inscenizacjach dzieł Monteverdiego, Paisiella czy Strawińskiego. Występując w *Koronacji Poppei*, zadebiutował na deskach Opéra national de Paris i w mediolańskiej La Scali. De Vittorio coraz bardziej koncentrował się na muzyce barokowej. Z Antoniem Floriem założył zespół Cappella della Pietà de' Turchini. Wspólnie występowali z barokowym repertuarem we Francji, Japonii, Chinach, Kolumbii, Meksyku, Argentynie, Brazylii, Izraelu i Hiszpanii. Grupa wykonywała dzieła operowe Leonarda Vinciego, Domenica Scarlattiego i wielu innych, mniej znanych włoskich kompozytorów. Jako solista de Vittorio występował w Accademia Chigiana w Sienie oraz na festiwalach Settembre Musica w Turynie i San Maurizio w Mediolanie. Dostąpił również zaszczytu zaśpiewania w Londynie dla brytyjskiej rodziny królewskiej. Jego nagrania wydawały takie wytwórnie jak Symphonia, Opus 111, Naïve, Eloquentia czy Glossa. W 2017 roku ta ostatnia wydała płytę *Occhi Turchini* z nagraniami ludowej muzyki Kalabrii autorstwa de Vittoria i zespołu Laboratorio '600. Wcześniej ukazał się podobny album tych samych muzyków z muzyką z Sycylii.



fot. z archiwum artysty

FRANCO PAVAN

Włoski muzyk grający na lutni i teorbie. Ukończył z wyróżnieniem studia w klasie lutni oraz studia muzykologiczne. Jest założycielem grupy Laboratorio '600. Współpracował też z innymi czołowymi zespołami wykonującymi dawną muzykę włoską: Concerto Italiano, Accordone, La Cappella della Pietà de' Turchini, La Risonanza, La Venexiana oraz angielską Trinity Baroque, a także z takimi dyrygentami, jak Rinaldo Alessandrini, Fabio Bonizzoni, Antonio Florio, Alessandro Ciccolini czy Claudio Cavina. Koncertował w prestiżowych salach, m.in. Konzerthaus Berlin, Wiener Musikverein, Cité de la Musique w Paryżu, Auditorio Nacional de Música w Madrycie, Teatro Colón w Buenos Aires, Toppan Hall w Tokio, a także w takich krajach, jak Urugwaj, Chile, Meksyk, Kolumbia, Brazylia, Chiny, Egipt i Maroko. W dorobku Franca Pavana znajduje się ponad pięćdziesiąt płyt wydanych przez najlepsze wytwórnie: Glossa, Opus 111, EMI, Virgin, Cypres, Alpha, Arcana czy Naïve. Jego nagrania zdobywały wyróżnienia Gramophone Award, Diapason d'Or oraz Premio Internazionale del Disco Antonio Vivaldi. Jego solowa płyta *Le Mouton Fabuleux* uzyskała nagrodę włoskiego miesięcznika muzycznego „Amadeus". Występy Pavana wielokrotnie były nagrywane przez europejskie rozgłośnie radiowe oraz stacje telewizyjne. Jako muzykolog zajmuje się historią lutni oraz muzyką pierwszej połowy XVII wieku. Jest autorem ważnych prac na temat Claudia Monteverdiego i Carla Gesualda, a także haseł w encyklopediach *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* oraz *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Jest członkiem zespołu redakcyjnego „Journal of the Lute Society of America". Wykłada grę na lutni w Conservatorio di Musica Evaristo Felice Dall'Abaco di Verona. W 2014 roku Università degli Studi di Padova nadał mu tytuł Cultore della Materia w zakresie historii muzyki.



fot. z archiwum artysty

CAPPELLA NEAPOLITANA

Zespół został założony w 1987 roku przez Antonia Floria jako Cappella della Pietà de' Turchini, nazywany też czasem po prostu „I Turchini". Pod nazwą Cappella Neapolitana grupa jest znana od 2016 roku. W jej skład wchodzą wokaliści i instrumentaliści specjalizujący się w wykonywaniu muzyki pochodzącej z miasta, które może poszczycić się jedną z najbogatszych tradycji artystycznych w Europie – Neapolu. Dzisiaj ich występy w mieście pod Wezuwiuszem są jedną z najważniejszych atrakcji turystycznych. Cappella Neapolitana skupia się na twórczości kompozytorów XVII i XVIII wieku, takich jak Francesco Provenzale, Leonardo Vinci, Cristoforo Caresana, Alessandro Scarlatti, a także Domenico Cimarosa i Giovanni Paisiello. Wiele ich kompozycji, czasem dzięki częściowej rekonstrukcji, zostało przez grupę przywróconych do obiegu koncertowego. Cappella Neapolitana nie wykonuje jednak wyłącznie muzyki neapolitańskiej. W jej repertuarze znajdziemy utwory takich twórców, jak J.S. Bach, Handel czy Mozart, a także wczesną muzykę tradycyjną. Cappella Neapolitana występowała w tak renomowanych miejscach, jak Sala Santa Cecilia w Rzymie, Teatro di San Carlo w Neapolu, Palau de la Música Catalana w Barcelonie, Berliner Philharmonie, Cité de la Musique, Théâtre des Champs-Élysées i Théâtre de la Ville w Paryżu, Wiener Konzerthaus, Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian w Lizbonie, Teatro Lope de Vega w Sewilli oraz La Monnaie w Brukseli. Grupa gościła na najważniejszych festiwalach muzyki dawnej na całym świecie: od Nowego Jorku, Waszyngtonu i Rio de Janeiro po Tokio i Szanghaj. Dorobek płytowy zespołu jest olbrzymi – to ponad czterdzieści wydawnictw nagranych dla tak uznanych wytwórni, jak Opus 111, Naïve czy Glossa. Płyty te niejednokrotnie zdobywały najbardziej prestiżowe nagrody muzyczne w Europie.

fot. z archiwum zespołu

ADAM STRUG

DZIEŃ	MIEJSCE	GODZINA
14 grudnia czwartek	Ratusz Głównego Miasta ul. Długa 46	17:30

AUGUSTUS KIEDY KRÓLOWAŁ

Adam Strug
śpiew

Hipolit Woźniak
lira korbowa

WŁADYSŁAW Z GIELNIOWA
ca 1440–1505

Augustus kiedy królował

ANONIM

Kiedyż przyjdzie Sprawiedliwy pieśń adwentowa
Gwiazdo jasności, Panno czystości pieśń maryjna
Barbaro Panno, Męczenniczko święta pieśń hagiograficzna

Pieśni nabożne są nieodłączną częścią kultury religijnej. Poza oczywistym, choć często lekceważonym wpływem na duchowość i katechizmową wiedzę wiernych odgrywały one niegdyś kapitalną rolę w rozpowszechnianiu wartościowych dzieł literackich oraz w kształtowaniu estetycznej wrażliwości ich wykonawców. Historia polskiej poezji rozpoczęła się właśnie od nich – to twórcy najstarszych pieśni katolickich jako pierwsi podjęli zmagania z wierszem rytmicznym, rymami i „nieoswojoną" jeszcze polszczyzną, która nie miała przecież swoich trubadurów, truwerów czy minnesängerów. Nie była to zresztą w średniowiecznej Polsce twórczość bardzo obfita. Z XIII i XIV wieku zachowało się takich pieśni zaledwie kilka (z *Bogurodzicą* na czele), a z następnego stulecia ocalało ich około pięćdziesięciu, podczas gdy w sąsiednich Czechach, zapewne nie bez związku z rozwojem husytyzmu, ok. 1500 (!). Trudną do przecenienia rolę w tym pionierskim okresie odegrały zakony mendykanckie, a zwłaszcza franciszkanie obserwanci, zwani w Polsce bernardynami. Najstarsza ich polska placówka powstała w Krakowie w 1543 roku pod wpływem wizyty w mieście Jana Kapistrana. Jego kazania (tłumaczone symultanicznie?) gromadziły na krakowskim rynku tłumy wiernych, z których – według Jana Długosza – ponad stu wstąpiło wkrótce do ufundowanego przez biskupa Oleśnickiego konwentu na Stradomiu. Przed upływem wieku bernardyni mieli już na ziemiach polskich około trzydzieści klasztorów i wiele znaczących zasług dla rozwoju polskiej literatury religijnej. Do połowy XVI stulecia w kręgach bernardyńskich powstały takie ważne zabytki literackie i muzyczne jak *Koronka* brata Seweryna (z kilkoma łacińskimi utworami wielogłosowymi, ale i z tekstem oraz melodią pięknej pieśni *Bądź wiesioła, Panno czysta*), kancjonał puławski i kórnicki, przeznaczone prawdopodobnie dla franciszkańskich tercjarzy, a zawierające kilkadziesiąt oryginalnych pieśni religijnych w języku polskim, czy wspaniała polska wersja *Meditationes vitae Christi*, która jako *Żywot Pana Jezu Krysta*, przygotowana przez brata Baltazara Opeca, ukazała się w Krakowie w 1522 roku wraz z kilkoma rodzimymi pieśniami. Bernardynem był także jeden z najbardziej uzdolnionych późnośredniowiecznych polskich wierszopisów – Władysław z Gielniowa. O jego życiu wiadomo niewiele. Urodził się ok. 1440 roku w Gielniowie koło Przysuchy na Mazowszu i został ochrzczony jako Marcin. Dwadzieścia lat później rozpoczął prawdopodobnie studia na Uniwersytecie Krakowskim, które jednak szybko porzucił, by wstąpić do zakonu bernardynów. Zasłynął w nim jako wybitny i płomienny mówca, któremu zdarzało się ponoć podczas wygłaszania kazań lewitować; działał na rzecz beatyfikacji swego współbrata Szymona z Lipnicy, a także pełnił funkcję wikariusza prowincji. W sprawach zakonu podróżował do Włoch, skąd przywoził m.in. księgi dla bibliotek polskich konwentów. Zmarł 4 maja 1505 roku, a w 1627 roku rozpoczął się jego długi proces beatyfikacyjny, zakończony sukcesem dopiero w 1750 roku. Patronuje Warszawie, gdzie w konwencie św. Anny spędził ostatnie lata życia, a także Polsce i Litwie. Według zakonnego kronikarza, Jana z Komorowa (1465–1536), Władysław był autorem licznych „wierszy o świętych (...), wierszowanych nabożeństw, psałterzy, koronki do Najświętszej Panny i pieśni", które wykonywano w kościołach po kazaniach i wykładano w przykościelnych szkołach. Współcześni badacze (w tym najbardziej zasłużony dla studiów nad życiem i twórczością Władysława profesor

Wiesław Wydra) z tego bogatego dorobku, który miał liczyć ponad trzysta utworów, odnaleźli jednak w zachowanych źródłach jedynie dwanaście wierszy łacińskich (z których większość raczej nie była przeznaczona do śpiewania) oraz siedem pieśni w języku polskim autorstwa Gielniowczyka. Najbardziej popularna z nich to *Żołtarz Jezusów* – pieśń *Jezusa Judasz przedał*, która znana była doskonale jeszcze w czasach Jana Kochanowskiego. Jej innowiercze wersje z polskich, czeskich i niemieckich kancjonałów z drugiej połowy XVI wieku sugerują, że układając swój „Jezusowy Psałterz", Władysław parafrazował jakąś średniowieczną czeską pieśń pasyjną. Pozostałe utwory są najprawdopodobniej oryginalne: pieśń o Bożym Narodzeniu (*Augustus kiedy królował*), o Bożym Obliczu (*Jasne Krystowo oblicze*), koronce Najświętszej Maryi Panny (*Kto chce Pannie Maryi służyć*), jej narodzeniu (*Anna niewiasta niepłodna*) i zaśnięciu (*Już się anjeli wiesielą*) oraz modlitwa o dary Ducha Świętego (*Jezu, Zbawicielu ludzki*).

Pieśń „de Nativitate" *Augustus kiedy królował* wraz z innymi czterema polskimi i jednym łacińskim utworem Władysława zachowała się w rękopisie z warszawskiej Biblioteki Narodowej (akc. 11575). Jej dwadzieścia trzy zwrotki zaczynają się od kolejnych liter alfabetu – poeta chętnie wprowadzał do swoich utworów akrostychy: albo w formie abecedariusza, jak w kolędzie, albo tworzące serię imion „Jesus Cristus – Maria – Ladislaus", co jego ówczesnym ułatwiało pamięciowe opanowanie wierszy, a współczesnym badaczom umożliwia bezsporną identyfikację autorstwa. Pieśń opowiada o okolicznościach towarzyszących narodzeniu Zbawiciela, przywołując zarówno wątki opisane w Ewangeliach (ogłoszenie spisu powszechnego, podróż do Betlejem itd.), jak i apokryficzną scenę adoracji Dzieciątka przez „źwierzątka", którą tak często można spotkać w średniowiecznych i późniejszych malowidłach. Zawarta w dziesiątej strofie pieśni polemika Władysława z przekonaniem o obecności w stajence betlejemskiej „niewiast", czyli położnych, również ma źródło w apokryfach. Najstarszym z nich jest *Protoewangelia Jakuba* z drugiej połowy II wieku opowiadająca o „wątpiącej" Salome, którą Józef przyprowadził do swej małżonki. Motyw ten, w wersji z dwiema położnymi (do Salome dołącza Zebel), był popularny w średniowiecznej literaturze i znalazł również miejsce w ówczesnej ikonografii (na przykład na obrazie Roberta Campina z 1435 roku, z Muzeum Sztuk Pięknych w Dijon).

Unikatowy przekaz pieśni nie zawiera zapisu melodii – co w piętnasto- i szesnastowiecznych manuskryptach jest niestety bardzo częste. Ubolewając nad tą stratą, trzeba jednak stwierdzić, że nie mamy pewności, czy Władysław sam układał melodie do swoich utworów, czy też tworzył je jako kontrafaktury. Z muzyką zachowały się jedynie pieśń *Jezusa Judasz przedał*, której melodia pochodzi najpewniej z domniemanego czeskiego pierwowzoru, oraz krótka antyfona *contra Paganos*, ułożona w stylistyce typowej dla tych liturgicznych miniatur. Niewykluczone więc, że śpiewając inne pieśni Gielniowczyka (w tym bożonarodzeniową), sięgano po muzyczne opracowania innych utworów, na przykład łacińskich pieśni czy hymnów o podobnej wersyfikacji. Tak właśnie zdecydował się postąpić Adam Strug (w gruncie rzeczy w zgodzie z częstą w okresie średniowiecza praktyką), który sięgnął po melodię pieśni pogrzebowej *Jest tam dróżka wydeptana* w wersji, w jakiej śpiewa się ją na Kurpiach. Z północno-wschodniego Mazowsza pochodzą również melodie pieśni adwentowej *Kiedyż przyjdzie Sprawiedliwy*, maryjnej *Gwiazdo jasności, Panno czystości* i wierszowanej legendy o świętej Barbarze, w kulturze ludowej otaczanej czcią jako patronka dobrej śmierci, *Barbaro Panno, Męczenniczko święta*. Wszystkie pieśni są anonimowe, a ułożyli je zapewne jacyś uzdolnieni i uczeni duchowni (może bernardyni?). Najstarsza z nich, *Gwiazdo jasności*, pochodzić może z XVII wieku – w trochę innej wersji odśpiewywano ją podobno z kościelnej wieży podczas oblężenia Jasnej Góry przez Szwedów. Pierwszy przekaz pieśni o św. Barbarze pochodzi z końca

XVIII wieku, a *Kiedyż przyjdzie sprawiedliwy* z początku XIX wieku. Te piękne wyrazy tradycyjnej pobożności nie były chyba powszechnie znane – nie trafiły na przykład do *Śpiewnika kościelnego* księdza Michała Mioduszewskiego. Ich teksty można jednak znaleźć w prawdziwie monumentalnym śpiewniku *Zbiór pieśni nabożnych katolickich*, wydanym w Pelplinie w 1871 roku, którego ponad tysiącstronicowa objętość pokazuje, że przykład Władysława z Gielniowa okazał się dla twórców polskiej pieśni religijnej nadzwyczaj inspirujący.

Jakub Kubieniec

ADAM STRUG

Śpiewak i instrumentalista, autor piosenek, kompozytor muzyki teatralnej i filmowej, kurator i producent muzyczny, reżyser i scenarzysta filmów dokumentalnych, popularyzator polskiej i obcej muzyki tradycyjnej, pomysłodawca zespołu śpiewaczego Monodia Polska, praktykującego pieśni przekazywane w tradycji ustnej. W latach 2017–2019 prowadził audycję *Muzyczna podróż po Polsce* w radiowej Jedynce. Od 2019 do 2021 roku był gospodarzem czwartkowych edycji magazynu *Źródła* w radiowej Dwójce. Od 2020 roku prowadzi autorski program *Owszem Mazowsze* w TVP3 Warszawa. Popularyzuje polską muzykę tradycyjną jako śpiewak, badacz, dziennikarz muzyczny i nauczyciel akademicki. Jest depozytariuszem religijnych i świeckich pieśni przekazywanych od pokoleń wyłącznie w tradycji ustnej. Jest także reżyserem i scenarzystą filmów dokumentalnych o tej tematyce (ok. siedemdziesięciu pozycji) oraz dziennikarzem radiowym i telewizyjnym (ok. dwustu audycji). Adam Strug jest jednym z protoplastów powstałego przed trzydziestu laty środowiska miłośników muzyki tradycyjnej w wydaniu *in crudo*. Od ponad dwudziestu pięciu lat prowadzi spotkania śpiewacze poświęcone polskiemu śpiewowi tradycyjnemu. Jego działalność zaowocowała powstaniem licznych grup śpiewaczych działających w większości miast akademickich. Wraz z zespołem Monodia Polska wykonuje polifoniczne partytury średniowiecza i renesansu. Rok w rok pojawia się z tym repertuarem na festiwalach Actus Humanus, Nowe Epifanie oraz Eufonie. Był kuratorem muzycznym Festiwalu Muzyki Jednogłosowej w Płocku, którego tematem jest chorał gregoriański i szeroko rozumiana muzyka kościelna. W 2020 roku miała miejsce premiera filmu dokumentalnego w reżyserii Tomasza Knittla, zatytułowanego *Agonia*. Autorem scenariusza i narratorem jest Adam Strug. Film opowiada o nieodwracalnych jego zdaniem zmianach kulturowych i zmierzchu polskiej muzyki tradycyjnej w jej naturalnym kontekście. Obraz zbiera nagrody na krajowych i zagranicznych festiwalach filmowych: Golden Prague 2021, Heart of Europe 2021 – pierwsze nagrody w kategorii filmów dokumentalnych; Warszawski Festiwal Filmowy – nagroda publiczności; był też nominowany do nagrody Shanghai Television Festival 2021 czy Orły 2022.

fot. Mikołaj Rutkowski

Augustus kiedy krolował

Augustus kiedy krolował,
Wszytkiemu światu panował;
Świat wszystek popisać kazał,
A czynsz od każdej głowy brał.

Betleem, miasto niewielgie,
Miało goście tedy mnogie;
Tamo Jozef z swoją oblubienicą
Poszedł, z Maryją brzemienną.

Ci, iże ubodzy byli,
Gospody w mieście nie mieli,
Przeto do stajniej stąpili,
Tamo w ubostwie mieszkali.

Dziewica tedy przeczysta
Porodziła Jezu Krysta;
W poł nocy się Bog narodził,
A wszystek świat uwiesielił.

Emanuel się narodził,
A żywota nie otworzył;
Izaijasz prorokował,
A to znamię krolowi dał.

Fałszywi Żydowie błądzą,
Pisma świętego nie widzą;
Źwierzątka Boga poznały,
Gdy na kolana klękały.

Gdy Dzieciątko jest płakało,
Na gołej ziemi leżało,
Tedy Matka poklęknęła,
Dzieciątku modłę dawała.

Ha, ha, ha – Dziecię krzyczało,
Za grzechy ludzskie płakało,

Matuchna je z ziemie wzięła,
A w płacie je powijała.

Iże stajnia ciasna była,
Dziecię w jasłki położyła;
Żadna niewiasta tam była,
Ktora by Matce służyła.

Kłamając, niektorzy mowią,
A w tem Matce urągają,
Aby tam niewiasty były,
Ktore by Matce służyły.

Ludzie wszytcy się wiesielcie,
A piesnkę nową śpiewajcie,
Bo Krystus się nam narodził,
Ktoryż niebo nam otworzył.

Maryja, Matuchno Boża,
Tyś jeś woniająca roża,
Proś za nami Syna twego,
By nam dał Ducha Świętego.

Nasze grzechy by odpuścił,
Ten, ktory się dziś narodził,
Proś za nami, Panno czysta,
Oświeci nas, gwiazdo morska.

O Jezu, wieczna światłości,
Łaską twoją nas oświeci,
Przez twe święte narodzenie
Daj nam grzechom odpuszczenie,

Pastyrzowie kiedy czuli,
A gdy trzod swych przyglądali,
Anjoł światły je przestraszył,
A przestraszone ucieszył.

Kiedyż przyjdzie Sprawiedliwy

Kiedyż przyjdzie Sprawiedliwy,
Wybawiciel litościwy?
Z płaczem wołał lud z ciemnice,
Mając Boskie obietnice.

Pamiętając, jako one
Od początku udzielone
Z ust się do ust przechodziły,
O Chrystusie pewne były.

Zetrze węża łeb chytrego,
Na zdradę czuwającego,
Przyjdzie z Świętymi licznymi
Zwyciężyć nad ubogimi.

Abramowi przyrzekany
Syn Izaak na znak dany,
Że Zbawiciel na świat przyjdzie
I z nasienia jego wyjdzie.

Nieba z ziemią połączenie,
Czego Jakob miał widzenie,
Znaczyło: Bóg się zlituje
I w ludziach się zamiłuje.

Umierając, Jakob widzi,
Jak z pod Judy berła Żydzi
Chrystusa oglądać mają,
Gdy swych królów postradają.

Mojżesz proroka równego,
Z pośród braci wzbudzonego,
Mesyasza obiecuje,
Słuchać Jego nakazuje.

Gdyż On Boskie powie słowa,
W Duchu świętym Jego mowa,
Jak Mu w usta jest włożona,
Wolą Bożą wymierzona.

Dawid w psalmach wyśpiewuje,
Synem Bożym Go mianuje;
Izaiasz patrzy na przyszłą
Jego mękę jakby wyszłą.

A Micheasz wyraźnemi
Słowy mu objawionemi
Narodzenie nam przytacza,
Miasto Betleem naznacza.

Daniel czas wyrachował,
Aggeusz zaś prorokował
Przyjście do nowéj świątyni,
Co świetniejszą ją uczyni.

Przyszedł Jezus obiecany,
Mesyasz oczekiwany;
Przyjdzie znowu, kiedy wzbudzi
Na sąd Boski wszystkich ludzi.

Gwiazdo jasności, Panno czystości

Gwiazdo jasności, Panno czystości,
Tyś jest wonny kwiat!
Śliczna lilia, Panno Marya,
Módl się za nami!

Jezu ucieszny, w smutku pocieszny,
Tyś jest wonny kwiat!
Jezu najmilszy, Synu Maryi,
Racz nas wysłuchać.

Matko litości, studnio słodkości,
Tyś jest wonny kwiat!
Śliczna lilia, Panno Marya,
Módl się za nami!

Królu niebieski, Panie anielski,
Tyś jest wonny kwiat!
Jezu najmilszy, Synu Maryi,
Racz nas wysłuchać!

O Matko Boska, uliczko rajska,
Tyś jest wonny kwiat!
Śliczna lilia, Panno Marya,
Módl się za nami!

Darów szafarzu i dusz lekarzu,
Tyś jest wonny kwiat!
Jezu najmilszy, Synu Maryi,
Racz nas wysłuchać!

Grzesznych obrono, smutnych korono,
Tyś jest wonny kwiat!
Śliczna lilia, Panno Marya,
Módl się za nami!

Błagaj nam Syna, Matko jedyna!
Tyś jest wonny kwiat!
Jezu najmilszy, Synu Maryi,
Racz nas wysłuchać!

Grzechu niewinna, cudności pełna,
Tyś jest wonny kwiat!
Śliczna lilia, Panno Marya,
Módl się za nami!

Jezu cierpliwy, bądź miłościwy,
Tyś jest wonny kwiat!
Jezu najmilszy, Synu Maryi,
Racz nas wysłuchać!

Racz nam dać, Panie, w niebie mieszkanie!
Tyś jest wonn, kwiat!
Śliczna lilia, Panno Marya,
Módl się za nami!

Barbaro Panno, Męczenniczko święta

Barbaro Panno, Męczenniczko święta,
Śliczna lilio, różo z ciernia wzięta!
Ciesz się purpurą nabytą w męczeństwie,
Rozkwitnij w sercach oschłych w nabożeństwie.

Kryje cię ojciec na wieży głęboko,
By na cię i złe nie spojrzało oko.
Sieką żyłami twe niewinne ciało,
Lecz serce Boską miłością gorzało.

Palą lampami i blachami boki,
Obcięto piersi, płyną krwi potoki.
Jednak nie mogły ugasić miłości;
Użycz podobnéj, Panno, cierpliwości.

Tak ustrojoną jakby do łożnice
Do wieży dano tę Oblubienicę.
Tam Oblubieniec niebieski pospieszył,
Aby jéj serca dodał i pocieszył.

Któréj zadane najprzód leczy rany
Lekarz niebieski Jezus ukochany.
Potém ją Boskiém Swém Ciałem posilił
I ten przywiléj jéj wiecznie udzielił:

Że kto tylko wezwie świętéj Barbary,
Zasilą go przy zgonie te święte dary.
Niech i my łaskę tę od ciebie mamy,
O którą z płaczem pokornie błagamy.

W tém ci się ojciec żegnać każe z światem,
Sam nad swą córką srogim stawa katem.
Dobywa miecza i swą ścina ręką,
A Panna sercem daje Bogu dziękę.

Jezus cię wdzięcznie wzywa do korony,
A my zaś twojej żebrzemy obrony.
Przez tak okrutną, prosimy cię, mękę,
Podaj nam, Panno, macierzyńską rękę.

Posil nas Boskiem Ciałem w Sakramencie,
Pojednaj z Bogiem w ostatnim momencie.
Byśmy szczęśliwie ze świata schodzili
I z tobą wiecznie w niebie się cieszyli. Amen.

MARCIN ŚWIĄTKIEWICZ
ARTE DEI SUONATORI

DZIEŃ	MIEJSCE	GODZINA
14 grudnia czwartek	Dwór Artusa ul. Długi Targ 43–44	20:00

ORCHESTER-SINFONIEN

Marcin Świątkiewicz
kierownictwo artystyczne, klawesyn

ARTE DEI SUONATORI

Aureliusz Goliński,
Ewa Golińska
skrzypce

Anna Krzyżak-Siarkowska
altówka

Monika Hartmann
wiolonczela

Anna Bator
kontrabas

Marta Gawlas,
Anežka Wacławik
flet traverso

Agnieszka Mazur,
Katarzyna Czubek
obój

Kamila Marcinkowska-
-Prasad
fagot

Steinar Granmo Nilsen,
Niklas Sebastian Grenvik
róg

CARL PHILIPP EMANUEL BACH
1714–1788

Sinfonie I D-dur Wq 183:1*
Allegro di molto
Largo
Presto

Sinfonie F-dur Wq 181**
Allegro
Andante
Allegro assai

Sinfonie II Es-dur Wq 183:2*
Allegro di molto
Larghetto
Allegretto

Sinfonie III F-dur Wq 183:3*
Allegro di molto
Larghetto
Presto

Sinfonie C-dur Wq 174**
Allegro assai
Andante
Allegro

Sinfonie IV G-dur Wq 183:4*
Allegro assai
Poco andante
Presto

***

* Ze zbioru *Orchester-Sinfonien mit zwölf obligaten Stimmen* Wq 183
** Ze zbioru *Berliner Sinfonien*

Był rok 1738. Dwudziestoczteroletni Carl Philipp Emanuel Bach, drugi z synów Johanna Sebastiana, skończył właśnie studia prawnicze we Frankfurcie nad Odrą. Nigdy nie podjął praktyki w wyuczonym zawodzie. Za to często odwoływał się do swych wcześniejszych doświadczeń muzycznych z ojcem, podkreślając, że już w wieku jedenastu lat potrafił zagrać z pamięci wszystkie jego kompozycje na instrumenty klawiszowe. Do służby Jego Wysokości Fryderyka, o dwa lata starszego następcy tronu Prus, najął się z polecenia dwóch braci Graunów – Johanna Gottlieba i Carla Heinricha – oraz Silviusa Leopolda Weissa. Dwa lata później, po śmierci Fryderyka Wilhelma I, kiedy jego syn koronował się w Królewcu sam i przyjął hołd od wszystkich stanów, młody Bach został członkiem kapeli królewskiej.

Jak pisała Alexandra Richie w swej książce *Berlin. Metropolia Fausta*, za czasów Fryderyka II Berlin stał się „ośrodkiem administracji nowego typu, siedliskiem francuskiej mody, centrum nauki, kultury i przemysłu. Równocześnie gardzono [Fryderykiem] ze względu na jego agresywny militaryzm, parweniuszostwo, skupienie dużej liczby żołnierzy, oficerów i armat, które mogły zagrozić nie tylko Rosji i Szwecji, ale także Francji, Anglii i Austrii. Te sprzeczności w znacznym stopniu odzwierciedlały osobowość samego króla, ostatniego z absolutnych monarchów – miał on wpływ na niejednoznaczny wizerunek miasta".

A było to rzeczywiście miasto przedziwne, ubrane w nową szatę przez króla, któremu ojciec wyrwał serce z piersi dziesięć lat wcześniej, skazując na śmierć Hansa Hermanna von Kattego, przyjaciela i najprawdopodobniej kochanka następcy tronu. Dożywocie za jego udział w przygotowaniu nieudanej ucieczki Fryderyka do Anglii król Fryderyk I zmienił na wyrok śmierci przez ścięcie mieczem. Tak sobie obmyślił przeistoczenie zniewieściałego syna w najprawdziwszego męża stanu. Głowa Hansa, straconego w 1730 roku w Festung Küstrin (twierdzy w dzisiejszym Kostrzynie nad Odrą), potoczyła się do stóp zrozpaczonego Fryderyka i zmieniła jego życie na zawsze. Trzy lata później zmuszony przez ojca do małżeństwa z piękną, ale niezbyt rozgarniętą Elżbietą Krystyną z Brunszwiku-Wolfenbüttel-Bevern, pisał do swej siostry Fryderyki Wilhelminy, że nic go nie łączy z tą młódką, ani miłość, ani przyjaźń. Groził nawet samobójstwem. Mimo to, choć nie był zdolny obdarzyć Elżbiety potomkiem, zachowywał pozory. Okazywał swej żonie należny szacunek, co rusz siadając z nią przy stoliku do kawy – podobnie jak przy innych okazjach z którymś ze swych męskich faworytów, poruczników własnego pułku, hajduków albo młodocianych kadetów. „Ten, któremu została podrzucona chustka, zostawał pół kwadransa sam na sam z królem", pisał kąśliwie Wolter w swych *Pamiętnikach*.

Fryderyk uciekł w muzykę i nauki ścisłe, jedyne radości, które były w stanie wypełnić ziejącą w jego duszy pustkę. Wskrzesił na powrót berlińską Akademię Nauk, stawiając na jej czele matematyka Pierre'a Louisa de Maupertuisa, który próbował sformułować zasadę najmniejszego działania na długo przed podaniem tej jednej z fundamentalnych zasad fizyki klasycznej przez Lagrange'a i Hamiltona. Położył kamień węgielny pod Königliche Hofoper, która dała początek dzisiejszej Staatsoper Unter den Linden. Ponad tarasowymi ogro-

dami w Poczdamie wzniósł rokokowy pałac Sanssouci, gdzie codziennie zażywał przechadzek w towarzystwie ulubionych chartów włoskich.

Carl Philipp Emanuel Bach przez całą swą karierę komponował przede wszystkim koncerty, sonaty i fantazje – utwory, w których mógł się popisać wyjątkowym opanowaniem techniki klawesynowej. W porównaniu z korpusem dzieł przeznaczonych na własny użytek symfonie zawsze zajmowały pozycję podrzędną – w katalogu jego spuścizny objęły zaledwie osiemnaście utworów skomponowanych na przestrzeni trzydziestu pięciu lat. Nic nie wiadomo na temat konkretnych dat, adresatów, zamówień ani okazji, z jakich powstały jego berlińskie symfonie Wq 174–177, komponowane w latach 50. XVIII wieku, a także ostatnia z nich, wydana w 1762 roku *Symfonia F-dur* Wq 181.

Pod względem stylistycznym berlińskie symfonie Carla Philippa Emanuela czerpały inspirację z utworów Johanna Gottlieba Grauna, przedstawiciela szkoły drezdeńskiej, mocno zakorzenionej w tradycji włoskiej. Wszystkie mają formę trzyczęściową, z częścią wolną okoloną dwiema częściami szybkimi. Szczególną uwagę zwracają części początkowe, skomponowane w czytelnej formie ritornelowej, mocno zróżnicowane wewnętrznie pod względem melodycznym, rytmicznym i harmonicznym. Finały mają charakter taneczny, środkowe części wolne zapierają dech w piersi wyrafinowaniem przejść modulacyjnych, łączących formę w spójną konstrukcyjnie całość. Faktura orkiestrowa zdradza typowe cechy włoskie: skrzypce prowadzą melodie najczęściej unisono, z krótkimi fragmentami prowadzonymi w tercjach, altówka wyraźnie wspiera partię basową.

W 1768 roku, po długich negocjacjach ze swym dotychczasowym patronem, Carl Philipp Emanuel Bach dostał pozwolenie na zrzeczenie się dotychczasowej posady i objęcie schedy po swoim ojcu chrzestnym Georgu Philippie Telemannie, Kapellmeistrze w Hamburgu – co wiązało się przejęciem obowiązków dyrektora muzycznego w pięciu kościołach oraz posady nauczyciela w tamtejszym gimnazjum. Powstałe w latach 1775–1776 cztery *Orchester-Sinfonien mit zwölf obligaten Stimmen*, skomponowane dla niezidentyfikowanego patrona i oznaczone symbolem katalogowym Wq 183, doczekały się publikacji w 1780 roku. W porównaniu z wcześniejszymi symfoniami berlińskimi zwraca w nich uwagę niezwykle bogata faktura orkiestrowa, zgodnie z ówczesną modą poszerzona o partie instrumentów *obbligato* – dwóch fletów i obojów, fagotu, dwóch waltorni oraz pięciu instrumentów smyczkowych z towarzyszeniem basso continuo. Jak zwykle dyskretny Carl Philipp Emanuel nie ujawnił tożsamości swojego mecenasa, donosząc tylko w liście do Johanna Nikolausa Forkla, autora pierwszej monografii dzieł swego ojca, że pisze je, „jak mu kazali", na uprzednie zamówienie. Współcześni muzykolodzy sugerują, że autorem zlecenia był książę koronny Fryderyk Wilhelm, późniejszy następca Fryderyka Wielkiego. Stryj nie darzył bratanka specjalnym szacunkiem. Nie zaprzątał sobie głowy wprowadzaniem go w sprawy państwowe, gardził jego fascynacją francuskimi wzorami życia dworskiego, dołożył wszelkich starań, by zniechęcić doń inne koronowane głowy Europy. Zapewniał, że bratanek „roztrwoni skarb, pozwoli zdemoralizować się wojsku", że pod jego rządami państwo upadnie. Nie upadło, karmiło się jednak jak pasożyt dziedzictwem poprzedników.

W przeciwieństwie do symfonii Carla Philippa Emanuela Bacha, który pod koniec życia wykształcił język całkiem odmienny od mowy dźwięków ułożonej przez Johanna Sebastiana – odmienny zarówno pod względem kształtowania materiału motywicznego, jak i sposobu wykorzystania techniki kontrapunktycznej, w niektórych aspektach poprzedzający metody tkania faktury orkiestrowej przez Haydna i Mozarta, czasem biegnący całkiem odrębną ścieżką, z pozoru osadzoną w tradycji szkoły neapolitańskiej, w rzeczywistości wypychającą relacje tonalne daleko poza obręb estetyki pierwszych klasyków wiedeńskich. Niektórzy próbują bić podzwonne dla jego twórczości

orkiestrowej, inni stawiają ją ponad dorobek ojca. Może przyjdzie nam kiedyś rozstrzygnąć ten spór, podobnie jak rozbieżność między wspomnieniem szkockiego pamiętnikarza Jamesa Boswella, który pisał o Berlinie Fryderyka Wielkiego, że jest najpiękniejszym z miast, jakie kiedykolwiek widział, a późniejszą o kilka lat relacją włoskiego dramaturga Vittoria Alfieriego, który dostrzegł w stolicy Prus jedynie straszną, bezkresną wartownię.

Dorota Kozińska

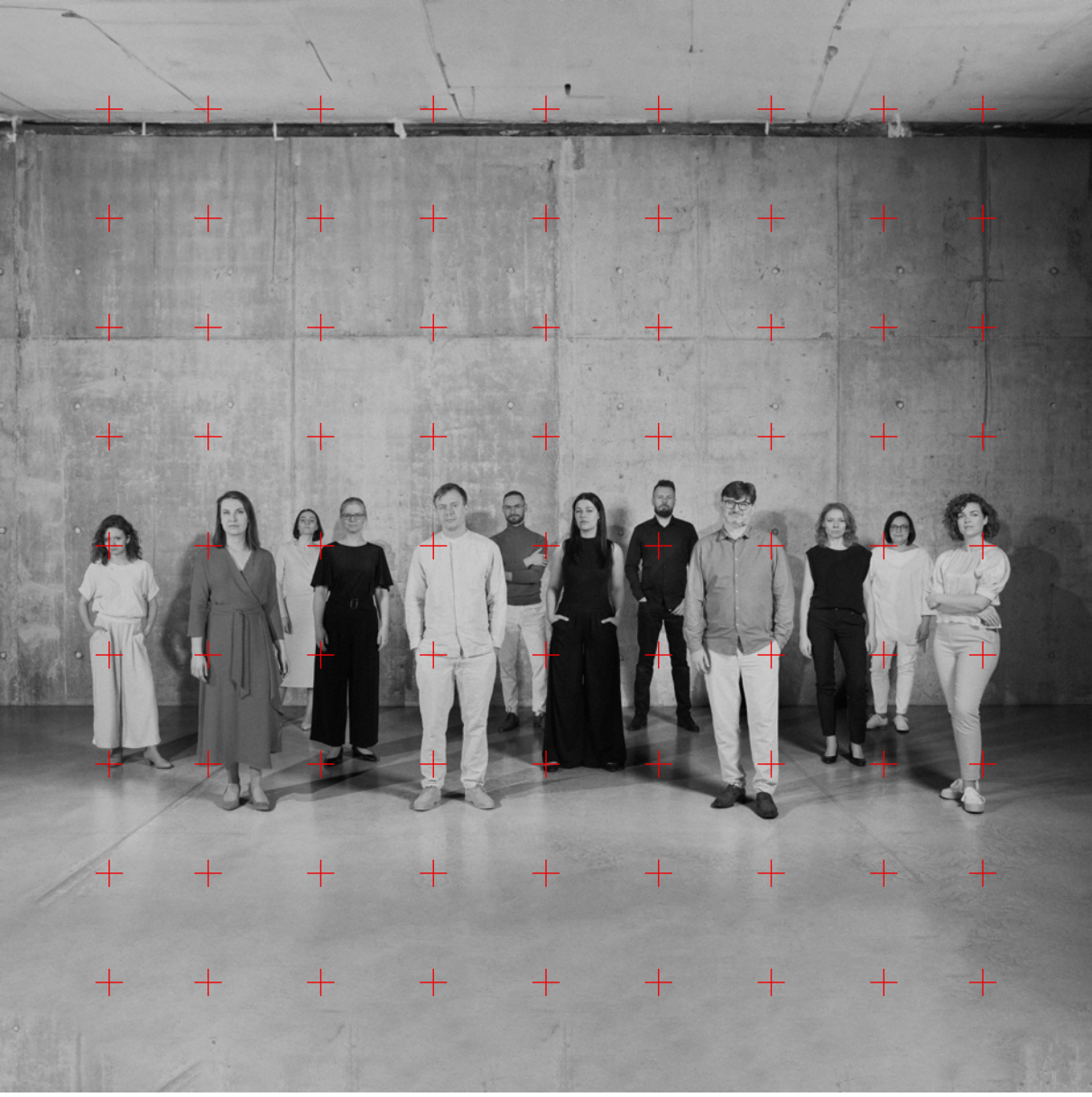
MARCIN ŚWIĄTKIEWICZ

Jeden z najbardziej rozpoznawalnych polskich klawesynistów. Gra na różnych typach klawesynów i klawikordów oraz na historycznych fortepianach i organach; szczególną pasją darzy improwizacje. Studiował grę na klawesynie oraz kompozycję w Królewskim Konserwatorium w Hadze i w Akademii Muzycznej w Katowicach. Był finalistą Międzynarodowego Konkursu im. G.P. Telemanna w Magdeburgu (2007) oraz I Międzynarodowego Konkursu Klawesynowego im. A. Wołkońskiego w Moskwie (2010). Jako solista, dyrygent i kameralista regularnie współpracuje z czołówką międzynarodowych oraz polskich orkiestr i zespołów, w tym z Brecon Baroque, Arte dei Suonatori, {oh!} Orkiestrą, AUKSO Orkiestrą Kameralną Miasta Tychy i Capellą Cracoviensis, biorąc udział w realizowanych przez nie nagraniach (wytwórnie CPO, BIS, Channel Classics, Accent, Alpha, Decca, Linn Records, DUX oraz stacje radiowe i telewizyjne w całej Europie). Od wydania w 2008 roku debiutanckiej solowej płyty *Musikalisches Vielerley* jego dokonania fonograficzne zdobywają uznanie krytyki i publiczności. W 2015 roku nagrał solowy album z późnobarokowymi koncertami klawesynowymi Müthela, nagrodzony Diapason d'Or, a dwa lata później wielokrotnie nagradzany solowy album *Cromatica*. W 2016 roku za *Sonaty różańcowe* Bibera, zarejestrowane wspólnie z Rachel Podger, Davidem Millerem i Jonathanem Mansonem, otrzymał Gramophone Award. W 2016 roku został nagrodzony Paszportem „Polityki". Koncertuje w Europie, obu Amerykach i Azji. Występuje na najważniejszych polskich festiwalach, m.in. Actus Humanus w Gdańsku, Festiwalu Katowice Kultura Natura, Wratislavia Cantans, Festiwalu Bachowskim w Świdnicy, Misteria Paschalia w Krakowie. Za granicą gościł na Bachfest Leipzig, Händel-Festspiele w Halle, Internationale Händel-Festspiele w Getyndze, Festival Radio France Occitanie Montpellier, York Early Music Festival, BRQ Vantaa Festival, Brecon Baroque Festival, Bath Bachfest oraz serii koncertów Music at Oxford. Prezentował się także w Wigmore Hall, Kings Place, Seoul Arts Center, Forbidden City Concert Hall, Sumida Triphony Hall. W 2018 roku wydał album z koncertami klawesynowymi Bacha (BWV 1052–1054), utrzymanymi w ich kontekście historycznym, oraz nagrał kultowe *Wariacje Goldbergowskie*. Wykłada w Akademii Muzycznej w Katowicach. Szczególną uwagę poświęca nauczaniu gry solowej oraz kursom improwizacji na podstawie metody *partimento*.

fot. Adam Golec

ARTE DEI SUONATORI

Arte dei Suonatori powstało w 1993 roku i na przestrzeni lat zyskało międzynarodową renomę najbardziej rozpoznawalnego polskiego zespołu wykonującego muzykę dawną. W repertuarze orkiestry znajduje się ponad 700 kompozycji datowanych na początkowe lata kształtowania się muzyki barokowej, dzieła z okresu klasycyzmu i wczesnego romantyzmu. Chociaż domeną zespołu jest muzyka dawna, to znajdziemy tu także utwory kompozytorów żyjących i tworzących w XX wieku oraz kompozycje napisane współcześnie z myślą o nim. Ansambl szczyci się wypracowanym stylem wykonawczym, który w swoim brzmieniu jest historyczny, ale i świeży oraz na wskroś indywidualny. Artystyczne poszukiwania, skoncentrowane na zgłębianiu języka muzycznego kompozytorów minionych epok, a także kontakty z najwybitniejszymi artystami z całego świata sprawiają, że Arte dei Suonatori z łatwością odnajduje się w tradycji oraz stylach estetycznych i muzycznych różnych epok. Z orkiestrą współpracują soliści i dyrygenci z całej Europy, Stanów Zjednoczonych, Kanady i Japonii, a wśród nich m.in. Rachel Podger, Bolette Roed, Martin Gester czy Hidemi Suzuki. Jako jedno z najciekawszych zjawisk na europejskiej scenie muzycznej Arte dei Suonatori cieszy się nieustannie przychylną opinią krytyków muzycznych i publiczności, o czym świadczą liczne nagrody i wyróżnienia. Orkiestra była wielokrotnie nominowana do Paszportów „Polityki" oraz nagrody kulturalnej Pegaz. Otrzymała Medal Młodej Sztuki, nagrodę TVP Kultura oraz została uhonorowana Nagrodą Artystyczną Miasta Poznania za wybitne osiągnięcia artystyczne i działalność na rzecz miasta. Międzynarodowym uznaniem cieszą się również wydane przez zespół płyty. Zostały nagrodzone prestiżowymi Diapason d'Or, Gramophone Editor's Choice, Choc du Monde de la musique czy Classics Today. Orkiestra dokonała wielu nagrań dla rozgłośni radiowych i stacji telewizyjnych, m.in. dla BBC, Programu 2 Polskiego Radia, SWR, Mezzo. Od 1998 roku Arte dei Suonatori jest również organizatorem cyklu ogólnopolskich koncertów poświęconych muzyce XVII i XVIII wieku, odbywających się pod nazwą „Muzyka dawna – *persona grata*".



fot. Karolina Sałajczyk

COHAERE ENSEMBLE

DZIEŃ	MIEJSCE	GODZINA
15 grudnia piątek	Ratusz Głównego Miasta ul. Długa 46	17:30

HARMONIA ARTIFICIOSO-ARIOSA

COHAERE ENSEMBLE

Marta Korbel
skrzypce

Monika Hartmann
wiolonczela

Natalia Olczak
klawesyn, pozytyw

gościnnie:

Anna Nowak
skrzypce, viola d'amore

Natalia Reichert
altówka, viola d'amore

HEINRICH IGNAZ FRANZ VON BIBER
1644–1704

Partia V g-moll*
- Intrada
- Aria
- Balletto
- Gigue
- Passacaglia

Partia VII c-moll*
- Praeludium
- Allamande
- Sarabande
- Gigue
- Aria
- Trezza
- Arietta variata

Partia VI D-dur*
- Praeludium
- Aria
- Variatio I
- Variatio II
- Variatio III
- Variatio IV
- Variatio V
- Variatio VI
- Variatio VII
- Variatio VIII
- Variatio IX
- Variatio X
- Variatio XI
- Variatio XII
- Variatio XIII
- Finale

Balletti lamentabili á 4 C 59
- Sonata
- Allamande
- Sarabande
- Gavotte
- Gigue
- Lamenti

* Ze zbioru *Harmonia artificioso-ariosa*

Paul Hindemith, który ze skordaturą eksperymentował już w partii wiolonczeli *II Kwartetu smyczkowego* op. 10, ukończonego w Alzacji w 1918 roku, nazwał Heinricha Ignaza Franza von Bibera największym kompozytorem niemieckim przed Johannem Sebastianem Bachem. Urodzony w 1726 roku Charles Burney, brytyjski kompozytor i teoretyk, jeden z największych autorytetów muzycznych swojej epoki, opisał twórczość Bibera jako „najtrudniejszą, a zarazem najdziwaczniejszą", z jaką miał w życiu do czynienia. O dorobku Burneya mało kto dzisiaj pamięta. Nawet najzagorzalsi wielbiciele muzyki Hindemitha nie zdają sobie sprawy, że ich idol odwołał się do spuścizny Bibera jeszcze po wielokroć, między innymi w cyklu pieśniowym do słów Rainera Marii Rilkego *Das Marienlebe* z 1923 roku, w którym nawiązał do schematu Biberowskich *Sonat różańcowych*. Trzysta lat po Burneyu i ponad wiek po pionierskich działaniach Hindemitha w dziedzinie wykonawstwa historycznego o twórczości Bibera wciąż mamy pojęcie dość mgliste. Jego muzyka – intrygująca i osobna – pozostaje często niezrozumiana, a co za tym idzie – lekceważona zarówno przez badaczy, jak i wykonawców. Bo docenić a pojąć – to dwie oddzielne sprawy, które zresztą warto by ze sobą pogodzić. Także dla dobra twórczości Bibera, która w ten sposób mogłaby uwieść odbiorców nie tylko „dziwnością", ale też niewątpliwym nowatorstwem. Jego muzyka z biegiem lat okazała się kamieniem milowym w dziejach osiemnastowiecznej wiolinistyki, ucieleśnieniem epoki, w której konwencje formalne nie były w stanie powściągnąć wyobraźni twórców naprawdę natchnionych. Heinrich Biber – w szerszej perspektywie – okazał się mistrzem ówczesnych eksperymentów w dziedzinie barwy i warsztatu skrzypcowego, apostołem syntezy szkół włoskiej i niemieckiej, wirtuozem, który wzniósł swoje rzemiosło na nowe wyżyny ekspresji.

Współcześni miłośnicy muzyki barokowej znają go przede wszystkim jako autora *Sonat różańcowych*, o kilkanaście lat późniejszych ośmiu *Sonatae, violino solo*, oraz monumentalnej, rozpisanej na pięćdziesiąt trzy głosy *Missa Salisburgensis*, do niedawna mylnie zaliczanej w poczet twórczości Orazia Benevolego. Zbiór siedmiu partit triowych, wydanych w Norymberdze w 1712 roku pod długim łacińsko-włosko-francuskim tytułem *Harmonia artificioso-ariosa: diversimodè accordata et in septem partes vel partitas distributa a 3 instrumenti*, i zachowanych w jednym tylko egzemplarzu w zbiorach Biblioteki Państwowej i Uniwersyteckiej w Getyndze, doczekał się pierwszej edycji krytycznej dopiero w 1956 roku, a pierwszego i przez długi czas jedynego nagrania – z udziałem Waltera Pfeiffera oraz Alice i Nikolausa Harnoncourtów – osiem lat później. Kompozycję pomijali w swoich opracowaniach nawet poważni badacze spuścizny Bibera. W wielu publikacjach tytuł zbioru podaje się w błędnej postaci *Harmonia Artificiosa-Ariosa* – zgodnie z pisownią zaproponowaną w 1898 roku przez Guida Adlera w kontynuowanej do dziś serii *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Manuskrypt zaginął. Za orientacyjną datę powstania dzieła – nie wiadomo, czy słusznie – przyjmuje się rok 1696, powołując się na twierdzenia Ernsta Meyera, jakoby egzemplarz pierwszej, salzburskiej edycji zbioru, zachował się w kościele św. Maurycego w Kromieryżu. Jak do tej pory w żadnym z archiwów na terenie dzisiejszych Czech, Austrii i Niemiec nie udało się trafić na ślad poprzedniego wydania. Na szczęście

kopia przechowywana w Getyndze jest czysta, wyraźna i zawiera stosunkowo niewiele błędów i niejasności, łatwych do skorygowania w świetle obecnej wiedzy muzykologicznej. Zbiór obejmuje partity (zwane tutaj z łaciny partiami) na dwa instrumenty solowe z basso continuo: w pięciu przypadkach na dwoje skrzypiec (partity I–III oraz V–VI), w pozostałych dwóch – na skrzypce i altówkę, a właściwie violę da braccio (partita IV), i na dwie viole d'amore (partita VII). Spośród wszystkich utworów tylko w particie VI Biber nie posłużył się skordaturą. Każda z kompozycji rozpoczyna się wstępem określanym na trzy różne sposoby: jako sonata (partita I i IV), preludium (partity II–III i VI–VII) bądź intrada (partita V). W kilku po obowiązkowym szeregu tańców następuje skontrastowany z nim finał.

Pod względem ogólnego zakroju formy *Harmonia artificioso-ariosa* imponuje charakterystyczną dla Bibera spójnością i równowagą – mimo wielu osobliwości, odróżniających ten zbiór od innych ówczesnych suit instrumentalnych. W particie I, w pierwszej wariacji gigue skrzypce „przerzucają się" partiami w repetycjach, żeby tym mocniej podkreślić swą równorzędną pozycję w utworze; preludium do partity II jest arcyciekawym przykładem typowo Biberowskiego zabiegu wewnętrznego urozmaicenia części, i to wszelkimi środkami muzycznymi. Partita III zwraca uwagę wykorzystaniem trójdzielnego francuskiego tańca amener, praprzodka późniejszego menueta. Niezwykłą cechą partity IV jest użycie dwóch niejednorodnych, a zarazem przestrojonych instrumentów solowych. W particie V Biber uwzględnił długie, silnie schromatyzowane przebiegi w partii drugich skrzypiec – co warte odnotowania z uwagi na stosunkowo rzadkie użycie chromatyki w jego utworach. W particie VI tradycyjny szereg tańców został zastąpiony arią z trzynastoma wariacjami. Zdaniem muzykologów partita VII jest nie tylko pierwszym przykładem użycia violi d'amore w sonacie triowej, ale w ogóle jednym z najwcześniejszych utworów solowych na ten instrument, skądinąd wyjątkowo podatny na skordaturę.

Istotą partit ze zbioru *Harmonia artificioso-ariosa* są jednak ich walory brzmieniowe, uzyskane nie tylko za sprawą podwojenia liczby instrumentów solowych w stosunku do wcześniejszych sonat skrzypcowych Bibera, ale też dzięki odmiennemu podejściu do skordatury. Inaczej niż w *Sonatach różańcowych*, w których nieustanne przestrajanie strun miało też sens symboliczny, pozwalało wejść odtwórcom i słuchaczom w „wirtualny" wymiar duchowy, nieosiągalny przy użyciu normalnie strojonych skrzypiec, skordatura w *Harmonii* służy głównie zwiększeniu dźwięczności instrumentów i ułatwieniu wydobywania z nich skomplikowanych wielodźwięków bez szkody dla barw skojarzonych z poszczególnymi tonacjami.

Wszystko to – w połączeniu z organicznym, niemal ludzkim brzmieniem instrumentów użytych w partitach – służyło realizacji celu zawartego w tytule dzieła. Te wyrafinowane kompozycje istotnie odzwierciedlają „śpiewno-kunsztowną harmonię" muzycznego świata Bibera. Kompozytora, który w niejedną dedykację dla swych możnych patronów wplótł zmyślną sentencję „fidem in fidibus", opartą na grze dwóch jednobrzmiących słów łacińskich, z których jedno oznacza wiarę, drugie zaś strunę. Biber pokładał wiarę nie tylko w Bogu, ale i w strunach skrzypiec, śpiewających pod jego palcami na chwałę Pana i ludzi.

Dorota Kozińska

COHAERE ENSEMBLE

Zespół wykonawstwa historycznego, działający od 2019 roku w Katowicach. Powstał z inicjatywy Marty Korbel (skrzypce), Moniki Hartmann (wiolonczela) i Natalii Olczak (klawesyn). W 2022 roku do składu dołączyła Marta Gawlas (flet). Nazwa ansamblu ma podkreślać spójność brzmieniową wynikającą z interpretacji muzyki na najwyższym poziomie. Muzycy od początku istnienia zespołu nie chcieli zamykać się w ramach podstawowego składu: oprócz kwartetu występują także w rozszerzonych formacjach, ale również jako duo czy trio. Zespół szybko zdobył uznanie publiczności i krytyki, w szczególności za zaangażowanie w przygotowanie interpretacji oraz świeże spojrzenie na historyczną praktykę wykonawczą, pozostające w spójności z przyjętymi zasadami. Skupiają się na rekonstrukcji muzyki czasów renesansu i baroku; grają na historycznych instrumentach lub współczesnych kopiach instrumentów z epoki. Występują w Polsce (m.in. na Festiwalu Bachowskim w Świdnicy, Festiwalu Strefa Ciszy w Łazienkach Królewskich, Festiwalu Młoda Muzyka Dawna, na Bydgoskiej Scenie Barokowej) i za granicą (Musiques Baroques à Savennieres we Francji). Ich działalność wyróżniona została również na międzynarodowych konkursach, m.in. I nagrodą na Concours International de Musique Ancienne du Val de Loire, I nagrodą na Odin International Music Competition, I nagrodą Charleston International Music Competition, nagrodą na International Music Competition and Festival „Music Without Limits". Muzycy ansamblu współpracują też z członkami polskich orkiestr, takich jak {oh!} Orkiestra, Arte dei Suonatori, Capella Cracoviensis. Od 2022 roku Cohaere Ensemble jest częścią EEEMERGING+, europejskiego programu wspierającego najzdolniejsze zespoły muzyki dawnej.

fot. Magdalena Hałas

OTTAVIO DANTONE
ACCADEMIA BIZANTINA

DZIEŃ	MIEJSCE	GODZINA
15 grudnia piątek	Dwór Artusa ul. Długi Targ 43–44	20:00

DIE KUNST DER FUGE

Ottavio Dantone
kierownictwo artystyczne, klawesyn

ACCADEMIA BIZANTINA

Alessandro Tampieri, **Ana Liz Ojeda**
skrzypce

Alice Bisanti
altówka

Alessandro Palmeri
wiolonczela

Stefano Demicheli
pozytyw

JOHANN SEBASTIAN BACH
1685–1750

Die Kunst der Fuge BWV 1080
- Contrapunctus I
- Contrapunctus II
- Contrapunctus III
- Contrapunctus IV
- Contrapunctus V
- Contrapunctus VI a 4 in Stylo Francese
- Contrapunctus VII a 4 per Augmentationem et Diminutionem
- Contrapunctus VIII a 3
- Contrapunctus IX a 4 alla Duodecima
- Contrapunctus X a 4 alla Decima
- Contrapunctus XI a 4
- Contrapunctus inversus a 4
- Contrapunctus inversus XII a 4
- Contrapunctus a 3
- Fuga a 2 Clav. (Contrapunctus inversus a 3)
- Canon per Augmentationem in Contrario Motu
- Canon in Hypodiapason
- Canon alla Decima in Contrapunto alla Terza
- Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta
- Fuga a 3 Soggetti

Mało kto wie, że Edward Said – Amerykanin pochodzenia palestyńskiego, wybitny krytyk i literaturoznawca, autor słynnego także u nas *Orientalizmu* (książki cytowanej obficie przez polskich humanistów, podpierających się wyrwanymi z kontekstu cytatami przy roztrząsaniu dylematów własnej tożsamości) – zajmował się nie tylko teorią literatury, lecz także muzyką. Oraz znacznie szerszą, zachodzącą na obydwie dyscypliny refleksją nad autokreacją: „samostwarzaniem" autora w dziele i działaniem za pośrednictwem własnej twórczości. Mało kto wie, że muzyka była dlań punktem odniesienia we wszelkich badaniach tradycji i praktyk kulturowych.

Said – między innymi dzięki matce – znakomicie grał na fortepianie, pisywał recenzje muzyczne do prestiżowych czasopism, śledził najnowsze tendencje w muzykologii. Umiał słuchać, interpretować muzykę i o niej rozmawiać. Aparat pojęciowy do swoich studiów komparatystycznych czerpał ze świata dźwięków. Pisał między innymi o kontrapunktycznych, rozwijających się bez tematu przewodniego prądach współczesnej humanistyki: jakby w jego uszach nieustannie wybrzmiewała jedna z największych tajemnic muzyki europejskiej – ostatnia, nieukończona fuga poczwórna z Bachowskiej *Kunst der Fuge*, która urywa się nagle, po przeprowadzeniu tematu w trzecim głosie.

W swoich tekstach Said konsekwentnie przestrzegał przed nadmierną swobodą interpretacji, przed obsesyjnym poszukiwaniem „siebie" w utworach stworzonych przez kogoś innego. Najdobitniej uczynił to w esejach o stylu późnym, zainspirowanych wziętym od Theodora W. Adorna pojęciem *Spätstil* – „tym, co ma miejsce, gdy w obliczu rzeczywistości sztuka nie rezygnuje ze swoich praw". Zbiór esejów pisanych przez Saida przed śmiercią po długiej walce z białaczką – porwanych, niedokończonych, nieuporządkowanych – ukazał się w Polsce w 2017 roku, w przekładzie nieodżałowanej Barbary Kopeć-Umiastowskiej. Said po mistrzowsku w nich rozwija – i dookreśla – myśl Adorna, że twórczość dojrzała manifestuje się często egzystencjalnym lękiem, niezgodą na świat zastany, świadomym powrotem do oswojonego systemu wartości. Pisze to wszystko jak wędrowiec zagubiony między dwoma światami, rozpięty między przeciwstawnymi biegunami paradoksu postrzegania, zakleszczony w pułapce odesłanej do lamusa erudycji, która jeszcze niedawno była chlebem powszednim każdego wykształconego człowieka. Kieruje swą refleksję do współczesnego humanisty, nie mając złudzeń, że trafia w próżnię, bo dziś „intelektualista właściwie nie wie nic o wykonawstwie muzycznym, rzadko grywa na jakimś instrumencie, nie uczył się solfeżu, nie studiował teorii". Gorzko brzmią słowa człowieka, który zbudował swój warsztat badawczy na sztuce kontrapunktu i fugi, analizie tonalności funkcyjnej, roztrząsaniu muzycznych kategorii dysonansu i konsonansu.

Wszystkie jego przemyślenia prowadzą w gruncie rzeczy do jednej konkluzji: styl późny to swoiste wygnanie. Etap twórczości, na którym autor ostatecznie zdaje sobie sprawę, co zdołał osiągnąć, a z czym już nigdy się nie rozprawi. Moment pogodzenia się albo buntu. Chwila, w której artysta przestaje odnosić się do czegokolwiek poza własnym doświadczeniem i własną niemożnością.

Badacze do dziś roztrząsają, do czego odnosił się Johann Sebastian Bach, tworząc *Sztukę fugi*,

swoje ostatnie dzieło, złożone z dziewiętnastu „kontrapunktów" i po raz pierwszy wydane – jako *Originalausgabe* – niespełna rok po śmierci kompozytora, w 1751 roku. Najwcześniejsze z zachowanych źródeł jest jednak starsze o blisko dekadę. Rękopis, spisany przez ucznia i zięcia Bacha, organistę Johanna Christopha Altnikola, pochodzi zapewne z czasów, gdy Altnikol studiował teologię na Uniwersytecie w Lipsku. Opatrzony tytułem *Die Kunst der Fuga* (*sic!*) *di Sig. Joh. Seb. Bach* i przechowywany do dziś w Bibliotece Państwowej w Berlinie, zawiera dwanaście fug i dwa kanony, ułożone w innej kolejności niż w pierwodruku, z pominięciem między innymi *Kontrapunktu IV* oraz kanonów *alla decima* i *alla duodecima*.

Sztukę fugi przez wiele lat uznawano za kompozycję napisaną wyłącznie w celach dydaktycznych, swoisty podręcznik techniki fugowanej, ujawniający nieograniczone możliwości kontrapunktycznego przekształcenia tematu – poprzez inwersje, dyminucje i augmentacje oraz daleko idące modyfikacje w fugach lustrzanych, na przykład w *Kontrapunkcie XVIII*, gdzie temat główny z *Kontrapunktu I* powraca w zupełnie innym metrum. Nie doceniał jej najzdolniejszy z synów Bacha, Carl Philipp Emanuel, widząc w niej coś w rodzaju bryka, zastępującego kosztowne lekcje kontrapunktu. Dziewiętnastowieczni teoretycy zarzucali dziełu akademizm, ułomność estetyczną, brak precyzji i skłonność do nadmiernej abstrakcji. Nikt nie mógł pojąć, dlaczego Bach nie zostawił żadnych wskazówek, na jaki instrument lub zespół przeznaczyć to niezwykłe kompendium, określone przez Manfreda Bukofzera mianem „wieczystego kodeksu wszelkich środków polifonicznych".

Pytania zaczęły się mnożyć w latach 30. ubiegłego wieku, kiedy *Kunst der Fuge* wróciła do łask muzykologów, teoretyków i wykonawców. Czy dzieło naprawdę jest ostatnią wolą i testamentem kompozytora, stopniowo tracącego wzrok i przeczuwającego nadchodzącą śmierć? Czy ostatnia fuga, w której Bach wprowadził jako temat dźwięki B-A-C-H, odpowiadające literom jego nazwiska, jest naprawdę nieukończona? Czy Bachowskie fugi zyskałyby większe uznanie potomnych, gdyby twórca nie zaciemnił ich piękna nadmiarem sztuki? Czy kompozytor naprawdę nie chciał określać składu wykonawczego utworu, czy po prostu uległ dawnej manierze zapisywania każdego głosu na osobnej pięciolinii, stosowanej wcześniej w jego utworach klawiszowych? A jeśli tak, czy *Sztukę fugi* powinno się wykonywać inaczej niż tylko na klawesynie albo organach?

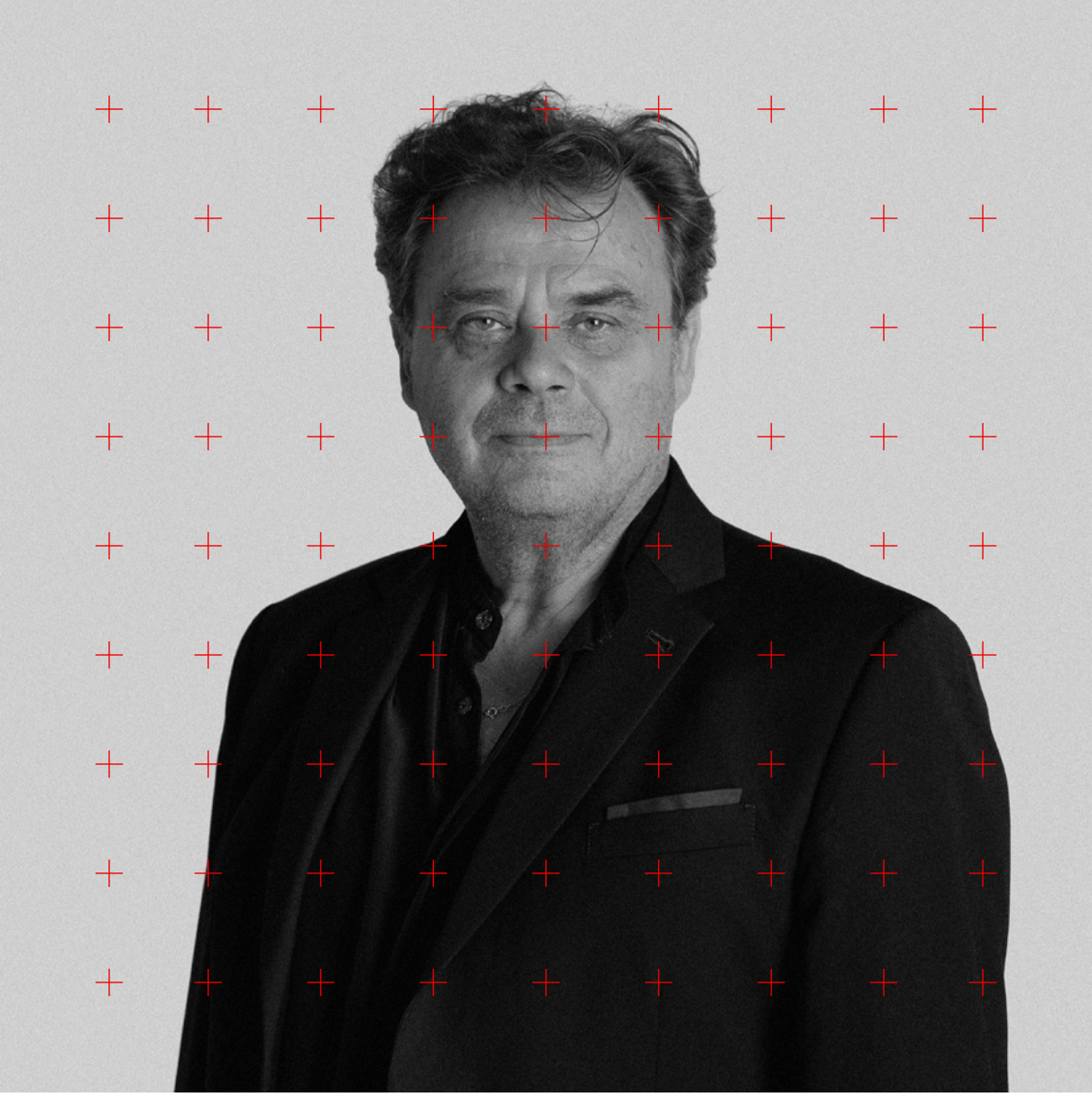
W XX wieku odpowiedzi na te pytania zaczęli udzielać sami muzycy. Pierwszego nagrania – w 1934 roku – dokonali dwaj amerykańscy pianiści, Richard Buhlig i Wesley Kuhnle. W tym samym roku *Sztukę fugi* zarejestrował budapeszteński Roth Quartet. Później – obok ujęć na klawesyn, organy i fortepian – pojawiały się wersje na orkiestrę, syntezatory, zespoły instrumentów dętych, duety gitarowe, konsorty viol da gamba i mnóstwo innych kombinacji instrumentów nieoczywistych. Accademia Bizantina prezentuje zbiór w wersji na klawesyn, organy i kwartet smyczkowy, trzymając się reguł wykonawstwa historycznego.

Czy Bach istotnie odszedł w tym utworze od młodzieńczej interpretacji subiektywnej, zwracając się w stronę dojrzałego obiektywizmu? Czy *Sztuka fugi* jest wyrazem działań celowo nieproduktywnych, idących na przekór duchowi czasu? A może należy ją traktować jako wyraz bezradności zwykłego człowieka w obliczu nieuchronnej śmierci? Zagadka późnego stylu Bacha wciąż czeka na rozwiązanie.

Dorota Kozińska

OTTAVIO DANTONE

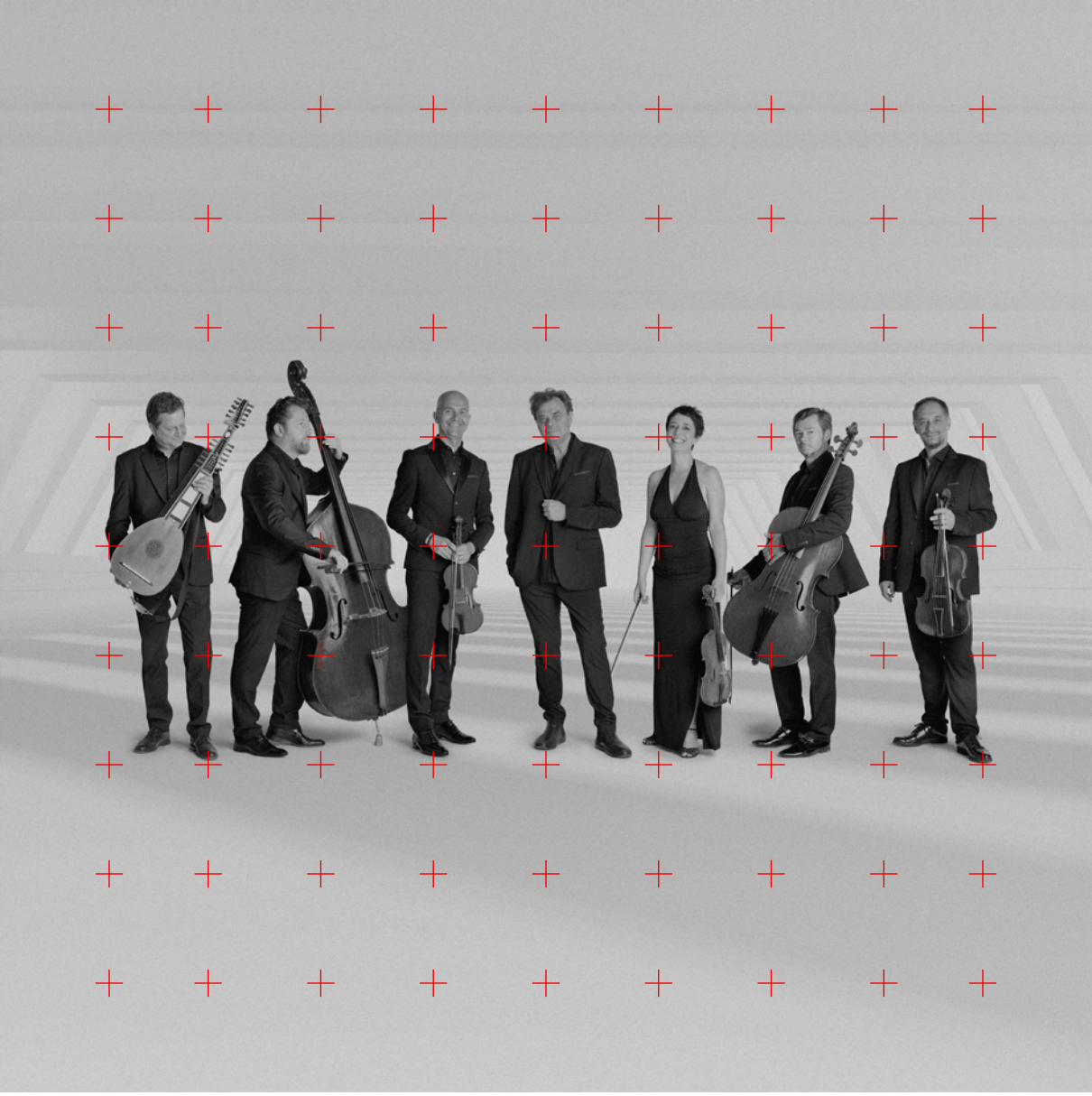
Klawesynista i organista, dyrygent i dyrektor zespołu Accademia Bizantina, z którym zarejestrował szereg zapadających w pamięć płyt, zarówno z muzyką instrumentalną, jak i operową. Po ukończeniu Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi w Mediolanie (dwa dyplomy: organisty i klawesynisty) zdobył konkursowe laury: w 1985 roku nagrodę za realizację basso continuo w Paryżu, a w 1986 roku w konkursie w Brugii. Ten błyskotliwy początek kariery wiązał się z natychmiastowym zainteresowaniem krytyki i publiczności, od razu przynosząc młodemu muzykowi ważną pozycję w świecie muzycznym. Pierwszy tak szeroko wyróżniany włoski klawesynista prędko zyskał sławę jednego z najciekawszych instrumentalistów swego pokolenia. W 1989 roku rozpoczął współpracę z orkiestrą Accademia Bizantina. Ansambl, skupiający się na muzyce barokowej, potrafił wykorzystać wiedzę i doświadczenie swojego klawesynisty w wykonawstwie historycznym. Dantone otrzymał w 1996 roku nominację na dyrektora orkiestry, która osiągnęła pod jego kierunkiem wyjątkową pozycję wśród współczesnych zespołów muzyki dawnej. Jako dyrygent prowadzi obecnie także inne zespoły, zarówno kameralne, jak i orkiestrowe, rozszerzając swój repertuar o dzieła okresu klasycyzmu i romantyzmu. W 1999 roku debiutował w operze, prowadząc *Giulio Sabino* Giuseppe Sartiego w Teatro Alighieri w Rawennie z Accademia Bizantina. Od tego czasu wykonywał liczne opery, dobrze znane oraz zapomniane, ponownie odkrywane dla dzisiejszej publiczności, występując na festiwalach i w najlepszych teatrach na świecie (m.in. La Scala w Mediolanie, Glyndebourne Festival, Teatro Réal in Madrid, Opéra Royale Versailles, Opera w Zurychu, londyńskie Proms). Jako solista z powodzeniem wykonuje największe arcydzieła repertuaru klawesynowego. Jego nagrania m.in. dla wytwórni Decca, Deutsche Grammophon, Naïve, Harmonia Mundi, przyniosły mu wiele międzynarodowych nagród i pochwał krytyki.



fot. Jonathan Revelo Fabio Giannasi

ACCADEMIA BIZANTINA

Grupa wywodząca się z Rawenny, dawnej stolicy bizantyjskiego egzarchatu w Italii, należy dziś do najbardziej rozpoznawalnych zespołów muzyki barokowej na międzynarodowej scenie. Powstała w 1983 roku z założeniem uprawiania muzyki w stylu i jakości kameralistyki: „niczym wielki kwartet smyczkowy". Początkowo rozwijana we współpracy z takimi artystami, jak Jörg Demus, Carlo Chiarappa, Riccardo Muti, Luciano Berio, a wreszcie Stefano Montanari, który pozostając przez dwadzieścia lat koncertmistrzem orkiestry, doprowadził ją do idei wykonywania muzyki XVII–XIX wieku na instrumentach z epoki. Od 1989 roku jako klawesynista współpracuje z Accademią Ottavio Dantone – od 1996 roku także szef zespołu. Interpretacje orkiestry polegają na łączeniu podejścia filologicznego, popartego badaniami nad stylem i nad samymi kompozycjami, z aktem kreacji muzyki jako żywego dźwięku, w kontekście warunków kameralistyki. Od 1999 roku – od pierwszego wykonania w formie scenicznej *Giulio Sabino* Giuseppe Sartiego – orkiestra specjalizuje się w prezentowaniu barokowego repertuaru operowego, obok najważniejszych tytułów podejmując też dzieła nigdy niewykonywane w czasach współczesnych. Zespół występuje w najbardziej prestiżowych salach i podczas największych festiwali. Liczne nagrania, realizowane dla takich wytwórni jak Decca, Harmonia Mundi, Naïve, Deutsche Grammophon, Onyx, HDB Sonus regularnie zdobywały entuzjastyczne recenzje, wielokrotnie były też wyróżniane nagrodami, m.in. Diapason d'Or, Midem Classic Award, Gramophone Award czy nominacją do Grammy. Do szczególnie znaczących projektów należą te podejmowane przez orkiestrę wraz ze skrzypkami Giulianem Carmignolą i Viktorią Mullovą oraz kontratenorem Andreasem Schollem. W ostatnich latach zespół przedstawiał m.in. *L'incoronazione di Dario* Vivaldiego, *Alcinę* i *Belshazzara* Handla oraz *Die Kunst der Fuge* J.S. Bacha.



fot. Jonathan Revelo Fabio Giannasi

PAWEŁ IWASZKIEWICZ

DZIEŃ	MIEJSCE	GODZINA
16 grudnia sobota	Ratusz Głównego Miasta ul. Długa 46	17:30

GREMBOSZEWSKI 1629

Paweł Iwaszkiewicz
flety, szałamaja, pomort, dulcian, dudy

Mirosław Feldgebel
pozytyw, klawesyn, harfa

MICHAEL PRAETORIUS
1571–1621

Preludium Terpsichore
Gavotte Terpsichore

MARCIN GREMBOSZEWSKI
ca 1600–1655

Aria voce sola per un Cornetto
Ms. APG 300,36/58
Archiwum Państwowe
w Gdańsku

JACOB VAN EYCK
1589/1590–1657

Engels Nachtegaeltje
Der Fluyten Lust-hof

MARCIN GREMBOSZEWSKI

Contrapunctum
Ms. APG 300,36/58
Archiwum Państwowe
w Gdańsku

ANONIM

Suita tańców polskich
Ms. 4023a Biblioteka
Gdańska PAN

GIROLAMO FRESCOBALDI
1583–1643

Canzon a canto solo
Canzoni da sonare

JACOB VAN EYCK

Wat zalmen op den Avond doen Der Fluyten Lust-hof

ADAM JARZĘBSKI
†1649

Concerto terzo
Ms. 111 Biblioteka Miejska
we Wrocławiu

ANONIM

Marizápalos con variazioni
XVII w.

GIROLAMO FRESCOBALDI

Canzon Prima detta la Bonvisia Il Primo Libro delle Canzoni

MARCIN GREMBOSZEWSKI

Canzoneto a 2 voci
Ms. APG 300,36/58 Archiwum
Państwowe w Gdańsku

ANONIM

Aria di Firenza (con variazioni)
XVII w.

W zbiorach Biblioteki Gdańskiej PAN, następczyni otwartej w 1596 roku Bibliotheca Senatus Gedanensis, znajduje się rękopis *Tragedii o Bogaczu i Łazarzu z Pisma Świętego wyjętej i nowo wierszem opisanej polskim Jaśnie Wielmożnemu Senatowi Gdańskiemu dedykowanej i przypisanej in honorem Roku 1643. Miesiąca Stycznia Dnia 22*. Manuskrypt, starannie wykaligrafowany czarnym inkaustem na trzydziestu pięciu stronach formatu dzisiejszej pocztówki, oprawiono w sztywną tekturę, zgodnie z ówczesną modą pokrytą barwionym na czerwono pergaminem. Całość rozpoczyna *Historia albo Prolog całej Tragedii*, opatrzona uwagą *Cantata*, w której upersonifikowana Historia najpierw się przedstawia, potem nieskładnie wylicza część epizodów i postaci z Pisma Świętego, kończąc na przypowieści o bogaczu i Łazarzu z Ewangelii Łukaszowej, „którego tu teraz wystawiemy i o nim tragedyją krótko wyprawiemy. Ciebie tylko, przezacny słuchaczu, prosiemy, chciej łaskawie ucho dać, coć tu przełożemy".

Rękopis zachował się w doskonałym stanie, co o tyle nie dziwi, że przeleżał na półkach gdańskich bibliotek trzysta lat z górą, zanim *Tragedia*, w 1968 roku, doczekała się prapremiery na scenie Teatru Wybrzeże. Wcześniej manuskryptem interesowali się wyłącznie historycy literatury, między innymi Aleksander Brückner, szybko jednak odkładali go z powrotem, nie kryjąc rozczarowania jego zawartością. Ich zdaniem moralitet ku przestrodze młodzieży wyszedł spod niezbyt tęgiego pióra. Co gorsza, nie wiadomo czyjego.

Brückner wysunął hipotezę, że autorem *Tragedii* był Jan Guliński, teolog ewangelicki i profesor języka polskiego w Gimnazjum Akademickim, usytuowanym w tym samym dawnym klasztorze franciszkańskim co pierwsza siedziba Biblioteki Rady Miasta Gdańska. Dopiero późniejsi badacze zwrócili uwagę, że anonimowy dramat powstał z myślą o tak zwanej scenie sukcesywnej, umożliwiającej płynną i spektakularną zmianę scenerii w trakcie przedstawienia – czyli teatrze, jakim Gdańsk nie dysponował. I zaczęli snuć domysły, że za nazbyt na owe czasy ambitnym przedsięwzięciem stał pewien muzyk i wierszopis, który w młodości był członkiem kapeli królewskiej Zygmunta III Wazy i nasłuchał się cudów o włoskich teatrach operowych od jego syna, wiecznie głodnego doznań i wiedzy królewicza Władysława.

Muzyk ten nazywał się Marcin Gremboszewski i przyszedł na świat około 1600 roku. Nie wiadomo, skąd pochodził i gdzie pobierał nauki, zanim trafił do warszawskiej kapeli, uchodzącej za jedną z najznamienitszych w tej części Europy. Po 1626 roku przeniósł się do Gdańska, gdzie został cynkistą w kapeli przy kościele św. Jana. Później grał na fletach i asystował kapelmistrzowi w zespole Rady Miasta Gdańska. Był też związany z kościołem Mariackim, gdzie występował jako śpiewak i multiinstrumentalista, biegły między innymi w grze na harfie i lutni. Zasłynął również jako kompozytor utworów instrumentalnych, głównie na cynk (solo, z towarzyszeniem innych instrumentów i basso continuo), a także arii, ód i epitalamiów.

Wiele wskazuje, że nadal utrzymywał kontakty z dworem królewskim w Warszawie, o czym świadczyłby fakt, że w 1649 roku, po zawarciu ugody zborowskiej między Kozakami

i Rzeczpospolitą, otrzymał od Jana Kazimierza starostwo urzędowskie. Gorzko to później władcy wypominał Jędrzej Moraczewski, w przedostatnim tomie ukończonych w 1855 roku *Dziejów Rzeczypospolitej polskiej*: „między innymi i to oburzało wielu, że po poległym Rzeczyckim, znakomitym rycerzu i słynnym orientaliście, odmówione było starostwo jego synowi, który miał udział w tej wyprawie i poległego ojca przykładnie pochował, a dane Gremboszewskiemu, muzykantowi królewskiemu. Maluje to wybornie Jana Kazimierza, któremu miłostki i zabawy zawsze były ważniejszymi od spraw Rzeczypospolitej, i stąd zasługę ulubionego grajka wyżej postawił nad rycerską".

Gdańsk przychylniejszy był grajkom. Po zakończeniu wojny z Rzeczpospolitą w 1577 roku złożył hołd Stefanowi Batoremu, spłacił wysokie kontrybucje na rzecz króla i katedry Oliwskiej – i za tę cenę odzyskał pełnię praw i wolności. Wkrótce potem stał się oazą tolerancji i azylem dla prześladowanych za wiarę, wśród których znalazło się wielu uczonych i artystów. Życie muzyczne miasta skupiało się nie tylko w kościołach – gdzie organizowano zespoły instrumentalne oraz chóry, których kantorzy uczyli śpiewu także w szkołach parafialnych, a na organistów powoływano najwybitniejszych mistrzów epoki – lecz i wokół kapeli Rady Miasta, która prócz koncertów w Dworze Artusa zajmowała się także oprawą oficjalnych wydarzeń. Muzykowano w domach patrycjuszy: sława Konstancji Czirenberg, córki burmistrza Gdańska, śpiewaczki i organistki zwanej „bałtycką Syreną", dotarła aż do Włoch – prawdopodobnie za sprawą wspomnianego już królewicza Władysława – i zaowocowała dedykacjami od dwudziestu czterech kompozytorów, którzy złożyli jej hołd w postaci własnych utworów, zebranych w antologii *Flores praestantissimorum virorum* i wydanych w 1626 roku w Mediolanie. Muzykowano w siedzibach cechów, na uroczystościach rzemieślniczych i miejskich widowiskach, w karczmach i na plebejskich weselach.

Do ówczesnej świetności muzycznej Gdańska w znacznej mierze przyczynili się kapelmistrzowie, organiści i kantorzy związani z tutejszymi kościołami, między innymi Paul Siefert, który studiował u Jana Pieterszoona Sweelincka w Amsterdamie; przedstawiciele muzycznej rodziny Försterów, wśród nich Kaspar starszy, który toczył z Siefertem niekończący się spór o wyższość muzyki włoskiej nad niemiecką, i jego syn Kaspar młodszy, wykształcony w Rzymie i Florencji, od 1637 roku aktywny jako śpiewak i dyrygent chóru w kapeli królewskiej w Warszawie.

W tym wielokulturowym tyglu inspiracji mieszały się wpływy polskie, niemieckie, włoskie i niderlandzkie. Nietrudno puścić wodze fantazji i wyobrazić sobie, jak Gremboszewski próbuje na flecie utworów Jacoba van Eycka, niewidomego Orfeusza z Utrechtu, a cechowi muzykanci ćwiczą tańce instrumentalne Praetoriusa. Można z dużym prawdopodobieństwem zakładać, że starszy pan Förster, kłócąc się z Siefertem, stawiał mu za przykład kunsztowne zabiegi kontrapunktyczne w canzonach Frescobaldiego. Można wyobrazić sobie zachwyt Adama Jarzębskiego, kiedy usłyszał w Warszawie śpiew Förstera młodszego i wspominał go później w *Gościńcu*: „Gdy chce, wzgórę wyprawuje, potym nadół wyśpiewuje kilka oktaw, to nowina!". Żeby tyle wyśpiewać w swoim *Concerto terzo*, musiał użyć aż dwóch instrumentów i basso continuo.

Notabene Jarzębski był serwitorem Zygmunta III Wazy, co zwalniało go między innymi z płacenia podatków miejskich, a także dzierżawcą licznych dóbr królewskich. Wygląda na to, że szacunek dla zasług ulubionych grajków nie zawsze kłóci się z dobrem Rzeczpospolitej.

Dorota Kozińska

PAWEŁ IWASZKIEWICZ

Muzyk i multiinstrumentalista specjalizujący się w grze na dawnych instrumentach dętych. Grę na flecie prostym i poprzecznym studiował u Michaela Melzera w Jerozolimie oraz doskonalił podczas kursów mistrzowskich u Ricarda Kanjiego i Roberta Ehrlicha. Specjalizuje się również w grze na szałamai, dudach i dulcianie. Interpretuje repertuar tradycyjny oraz muzykę czasów od średniowiecza po współczesność. Współpracował z wieloma zespołami muzyki dawnej (m.in. Ars Cantus, Klub Świętego Ludwika, Ars Nova, Morgaine, Brevis Consort, Camerata Cracovia) i muzyki etnicznej (Kapela Brodów, Projekt Arboretum, Open Folk), z którymi nagrał ponad trzydzieści płyt. Występował także z zespołami Warszawskiej Opery Kameralnej i Filharmonii Narodowej. Jest założycielem i liderem Orkiestry Czasów Zarazy, zespołów Dancerye, Open Folk, Yełdyryn oraz współzałożycielem kwartetu renesansowych fletów poprzecznych Epithalamion. Muzyk polsko-skandynawskiego projektu Polska – Paths of Dance, ilustrującego wspólne korzenie polskiej i szwedzkiej muzyki tradycyjnej. Koncertował w krajach Europy, a także w Stanach Zjednoczonych, Japonii i na Tajwanie. Prowadzi kursy mistrzowskie w dziedzinie gry na flecie prostym oraz średniowiecznych instrumentach stroikowych. Jest też autorem muzyki do spektakli teatralnych.

fot. Krzysztof Danilewski

SOPHIE JUNKER
MARTYNA PASTUSZKA
{oh!} ORKIESTRA

DZIEŃ	MIEJSCE	GODZINA
16 grudnia sobota	Dwór Artusa ul. Długi Targ 43–44	20:00

CANTATE PASTORALE E CONCERTI GROSSI

Sophie Junker
sopran

Martyna Pastuszka
kierownictwo artystyczne, skrzypce

{oh!} ORKIESTRA

Adam Pastuszka,
Marzena Biwo,
Dominika Małecka,
Izabela Kozak,
Bartłomiej Fraś
skrzypce

Dymitr Olszewski
altówka

Monika Hartmann
wiolonczela

Michał Bąk
kontrabas

Anna Firlus
klawesyn, pozytyw

ALESSANDRO SCARLATTI
1660–1725

Concerto I f-moll*
- Grave
- Allegro
- Largo
- Allemanda. Allegro

Concerto II c-moll*
- Allegro
- Grave
- Minuetto

Cantata pastorale da camera a soprano solo con violini
'Non sò qual più m'ingombra' H 476
- Recitativo: *Non sò qual più m'ingombra*
- Aria: *Che sarà! Chi a me lo dice?*
- Recitativo: *È nato, al fin mi dice*
- Aria pastorale: *Nacque col Gran Messia*

Concerto III F-dur*
- Allegro
- Largo
- Allegro
- Largo
- Allegro

***

Concerto IV g-moll*
- Allegro ma non troppo
- Grave
- Vivace

Concerto V d-moll*
- Allegro
- Grave
- Giga. Allegro
- Minuetto

Concerto VI E-dur*
- Allegro
- Allegro
- Largo
- Affettuoso

Cantata pastorale per la nascità di Nostro Signore
'O di Betlemme altera povertà' H 488
- Introduzione
- Recitativo: *O di Betlemme altera povertà venturosa!*
- Aria: *Dal bel seno d'una stella*
- Recitativo: *Presa d'uomo la forma*
- Aria: *L'autor d'ogni mio bene*
- Recitativo: *Fortunati pastori!*
- Aria pastorale: *Toccò la prima sorte a voi, pastori*

* Ze zbioru *6 Concertos in Seven Parts* (wydanie Benjamina Cooke'a, London 1740)

W samym sercu Londynu, niedaleko katedry św. Pawła, mieści się niewielki, zamknięty dla ruchu kołowego plac o nazwie Paternoster Square. Urodą nie grzeszy, na co narzekał sam Yehudi Menuhin, odsłaniając w jego północnej części ukończoną w 1975 roku rzeźbę angielskiej artystki Elisabeth Frink. Grupa figur z brązu, tworząca dobitny kontrast z powojenną, zdaniem Menuhina paskudną zabudową placu, znana jest wśród turystów pod nazwą *Pasterz i owce* albo *Dobry Pasterz*, wzbudza bowiem skojarzenia zarówno z położonym niegdyś w sąsiedztwie Newgate Market, gdzie handlowano żywym inwentarzem, jak i postacią Chrystusa, którego gorliwym naśladowcą był patron pobliskiej katedry. Prawdziwy tytuł rzeźby brzmi jednak *Paternoster*, na pamiątkę nieistniejącej już ulicy Paternoster Row, która w XVIII wieku stała się głównym ośrodkiem londyńskiego księgarstwa i branży wydawniczej.

Cały ten kwartał uległ doszczętnemu zniszczeniu wskutek niemieckich bombardowań podczas Blitzu. Bomby zrównały z ziemią między innymi siedzibę Longmana i skład biblijny Oxford University Press. Została tylko pamięć: przede wszystkim o siostrach Brontë, które w 1847 roku, przed spotkaniem Charlotte z wydawcą *Dziwnych losów Jane Eyre*, wynajęły pokój nad tutejszym Chapter Coffeehouse, ale też o dziesiątkach londyńskich gazet, które dzień w dzień schodziły z pras drukarskich przy Paternoster Row.

Jedną z nich był „Daily Gazetteer", sprzedawany od 1735 roku prawie do końca XVIII stulecia w imponującej liczbie pięciu tysięcy egzemplarzy. Dziennik informował o najważniejszych wydarzeniach w stolicy – na przykład o meczach krykieta i co bardziej atrakcyjnych publicznych egzekucjach – miał też bardzo rozbudowaną rubrykę ogłoszeniową. W grudniu 1740 roku londyński wydawca muzyczny Benjamin Cooke, ten sam, który przeszło ćwierć wieku wcześniej wypuścił w świat pierwszą edycję *Concerti grossi* op. 6 Arcangela Corellego, zamieścił w gazecie anons, który zaczynał się od słów: „NOWA MUZYKA. Na mocy przywileju Jego Królewskiej Mości. Dziś ukazał się drukiem zbiór SZEŚCIU Koncertów na siedem głosów instrumentalnych, czyli skrzypce etc., skomponowanych przez Signora ALEXANDRA SCARLATTIEGO. Druk i sprzedaż B. Cooke, New-Street, Covent-Garden". Warto zaznaczyć, że Cooke był pierwszym beneficjentem królewskiego przywileju na druk materiałów muzycznych w Wielkiej Brytanii. Licencja była dość kosztowna (opłata wynosiła dziesięć funtów szterlingów, czyli równowartość rocznej pensji wykwalifikowanego służącego), a na decyzję o jej przyznaniu trzeba było czekać co najmniej miesiąc. Gra była jednak warta świeczki – zapewniała wydawcy prestiż oraz wyłączność praw do publikacji na czternaście lat.

Wspomniane koncerty wyszły spod prasy drukarskiej niemal piętnaście lat po śmierci Alessandra Scarlattiego. Zawarte w tytule określenie „na siedem głosów" („for seven parts") jest o tyle nieprawdziwe, że zdecydowana większość tych utworów powstała ewidentnie na kwartet smyczkowy i jest poniekąd tożsama z komponowanymi w końcowej fazie twórczości Scarlattiego *Sonate à Quattro per due Violini, Violetta, e Violoncello senza Cembalo*. „Brakujące" trzy partie sprowadzają

się do dublowania czterech „właściwych" głosów instrumentalnych – z wyjątkiem ostatniego w zbiorze *Concerto E-dur* oraz kilku taktów wypełnienia harmonicznego w trzecim *Concerto F-dur*. Chodzi więc raczej o siedem instrumentów, liczbę wystarczającą do współzawodnictwa grupy *concertino* z grupą *ripieno*.

Choć Benjamin Cooke pisał do swego brata Johna, że kompozycje są dziełem „samego Mistrza Scarlattiego", zobowiązywał go w liście do dyskrecji, bo „rzecz to wyborna", i prosił, żeby nie odpisywać, tylko wstrzymać się z dalszymi pytaniami do osobistego spotkania braci przy fajce i piwie własnej roboty – autorstwo koncertów wciąż jest dyskutowane. Zmienna liczba i konfiguracja części, obecność szybkiej fugi wewnątrz formy oraz krótkiej tanecznej części końcowej są istotnie typowe dla Alessandra Scarlattiego i współczesnych mu członków szkoły neapolitańskiej, wśród nich Manciniego i Durantego. Inne cechy – między innymi rozbudowane partie solowe oraz instrumentacja, zdradzająca nie tylko cechy stylu rzymskiego, ale też wpływy francuskie – wzbudzały jednak wątpliwości badaczy. Dziś przeważa opinia, że w skład zbioru weszły cztery *Sonate à Quattro* Alessandra oraz dwa utwory z dorobku jego młodszego brata Francesca – uzupełnione i zrekomponowane, być może ręką Francesca, być może któregoś z kompozytorów angielskich.

Nikt za to nie kwestionuje autorstwa dwóch wspaniałych kantat bożonarodzeniowych na głos solowy, dwoje skrzypiec i basso continuo. To zaledwie dwie krople w morzu twórczości kantatowej Alessandra Scarlattiego, za to krople lśniące najprawdziwszym złotem. *O di Betlemme altera povertà* H 488 powstała w 1695 roku, w czasach, gdy kompozytor sprawował funkcję *maestro di cappella* na dworze wicekróla Neapolu; późniejsza o ponad dwadzieścia lat *Non sò qual più m'ingombra* H 476 wyszła spod pióra twórcy bogatszego o doświadczenia z Florencji, Rzymu i Wenecji. Zapewne obie były pisane na zamówienie jakiegoś możnego szlachcica, w ramach „cnotliwych rozrywek", jakie towarzyszyły sutej uczcie świątecznej, wyprawianej zgodnie z obyczajem między pierwszymi nieszporami uroczystości Narodzenia Pańskiego a pasterką. Brzuch miał się czym sycić, uszy czym napawać, a oczy cieszyć widokiem szykowanych przez cały rok neapolitańskich szopek. Jakimikolwiek ścieżkami krążyła twórczość Scarlattiego, ktokolwiek ją naśladował i grzał się w blasku jej chwały – zawsze czuwali nad nią jacyś dobrzy pasterze.

Dorota Kozińska

MARTYNA PASTUSZKA

Skrzypaczka, koncertmistrzyni i członkini wielu międzynarodowych zespołów muzyki dawnej. Absolwentka Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Choć odebrała tradycyjne wykształcenie w zakresie skrzypiec współczesnych, zainteresowana wykonawstwem historycznym rozpoczęła naukę gry na skrzypcach barokowych. Od 2012 roku jest dyrektorem artystycznym oraz liderem założonej wraz z Arturem Malke {oh!} Orkiestry. Dynamiczny rozwój tego zespołu oraz wysoko oceniane przez krytyków i obserwatorów umiejętności kształtowania jego pracy pozwalają skupiać w nim wirtuozów-fascynatów. Rezultaty ich współpracy szybko wzbudziły zaufanie i poparcie największych polskich instytucji muzycznych oraz międzynarodowych festiwali. Obok prowadzenia własnego ansamblu Martyna Pastuszka zapraszana jest jako koncertmistrz również do innych grup, m.in. Le Parlement de Musique (2009–2013) czy Capella Cracoviensis (2010–2014). Jako kameralistka współpracuje z praskimi formacjami Collegium Marianum i Collegium 1704, paryskimi orkiestrami Le Cercle de l'Harmonie i Le Concert de la Loge oraz z monachijską Hofkapelle München. Od 2001 roku współdziała z wiodącym polskim zespołem muzyki dawnej Arte dei Suonatori. Wśród muzyków, z którymi artystyczne spotkania stanowią dla niej źródło nieustającej inspiracji, wymienić można Rachel Podger, Giuliana Carmignolę, Andrew Parrotta, Juliena Chauvina, Andreasa Staiera, Hidemiego Suzukiego, Bartholda Kuijkena, Dana Laurina czy René Jacobsa. Po studiach w katowickiej Akademii Muzycznej współpraca z tymi właśnie artystami ukształtowała ją jako muzyka i skrzypaczkę. Koncertując, wzięła udział w nagraniu ponad czterdziestu płyt i rejestracji m.in. dla Polskiego Radia, TVP, Radio France, Arte, Mezzo. Znakomita część albumów z udziałem artystki została wyróżniona w prasie muzycznej, a także przyjęta z uznaniem przez międzynarodową krytykę muzyczną. W latach 2019, 2020 i 2021 otrzymała nominacje do prestiżowej nagrody Koryfeusz Muzyki Polskiej w kategorii osobowość roku. Była dwukrotnie nominowana do Paszportu „Polityki" w kategorii muzyka dawna (2019 i 2020). W 2021 roku otrzymała nominację przyznawaną przez niemieckich krytyków muzycznych Opus Klassik w kategorii najlepszy dyrygent. Skrzypaczka realizuje się również w działalności dydaktycznej. Prowadzi klasę skrzypiec barokowych w Akademii Muzycznej w Katowicach oraz naucza na rozmaitych kursach mistrzowskich.

fot. Piotr Myszkowski

SOPHIE JUNKER

Belgijska sopranistka. Po ukończeniu studiów w rodzimej Belgii oraz w Londynie zdobyła nagrody dwóch prestiżowych konkursów muzycznych – londyńskiego Handel Singing Competition w 2010 roku i Internationaler Gesangswettbewerb für Barockoper „Pietro Antonio Cesti" w Innsbrucku w 2012. Sukcesy pozwoliły jej rozpocząć międzynarodową karierę. Obecnie regularnie dzieli scenę z czołowymi dyrygentami, takimi jak Harry Bicket, Laurence Cummings, Christian Curnyn, Richard Egarr, Paul McCreesh, Christophe Rousset, Masaaki Suzuki i Stefano Montanari. Jako solistka występowała z zespołami Concerto Copenhagen, La Nuova Musica, Vox Luminis, Concert de la Loge, Le Poème Harmonique, Arcangelo oraz w najważniejszych teatrach operowych w Europie i Stanach Zjednoczonych. Śpiewała również z Collegium 1704, Rosyjską Orkiestrą Narodową, Chœur de Chambre de Namur, Dunedin Consort. Gościła na scenach Copenhagen Opera Festival, Edinburgh International Festival oraz Innsbrucker Festwochen der Alten Musik. W 2020 roku nakładem wydawnictwa Aparté ukazał się solowy debiut Sophie Junker – płyta *La Francesina. Handel's Nightingale* nagrana razem z Le Concert de l'Hostel Dieu pod dyrekcją Francka-Emmanuela Comte'a, która przypomina postać osiemnastowiecznej francuskiej sopranistki Élisabeth Duparc. Junker uczestniczyła również w nagraniach oratoriów *Jephte* Carissimiego (razem z La Nuova Musica dla Harmonia Mundi) i *Esther* Handla (pod dyrekcją Laurence'a Cummingsa dla wydawnictwa Accent), a także oper *L'épreuve villageoise* André Grétry'ego oraz płyty *Stravaganza d'amore* zespołu Pygmalion Raphaëla Pichona. Ponadto razem z Bach Collegium Japan pod batutą Masaakiego Suzukiego nagrała świeckie kantaty Johanna Sebastiana Bacha.

fot. Jean-Baptiste Millot

{oh!} ORKIESTRA

Dynamicznie i konsekwentnie rozwijający się zespół, który od momentu założenia w 2012 roku zdobywa pozycję jednej z najważniejszych orkiestr muzyki dawnej w Polsce. {oh!} Orkiestrę tworzy grupa instrumentalistów – pasjonatów skupionych wokół wykonawstwa historycznego, którzy będąc miłośnikami muzyki dawnej, są również silnie związani ze swoim regionem. Zespół jest pierwszą na Śląsku profesjonalną orkiestrą grającą na instrumentach historycznych, która stała się jednocześnie jego kulturalną wizytówką zarówno w Polsce, jak i za granicą. Orkiestra zadebiutowała na rynku fonograficznym płytą *Schreyfogel / Schaffrath / Visconti*, zawierającą koncerty skrzypcowe i klawesynowe ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Dreźnie (wyd. Dux, 2015). Rok później ukazał się nominowany do nagrody Fryderyk album z utworami o. Amanda Ivanschiza (*Jasnogórska Muzyka Dawna – Musica Claromontana*). Z kolei premiera trzypłytowego albumu z prawykonaniem opery Leonarda Vinciego *Gismondo, re di Polonia* została nominowana w 2020 roku do nagrody Koryfeusz Muzyki Polskiej w kategorii wydarzenie roku „za znakomitą interpretację dzieła barokowego o licznych odniesieniach do historii Polski". Album zyskał również uznanie zagranicznej krytyki muzycznej, zdobywając wyróżnienie Preis der deutschen Schallplattenkritik. {oh!} Orkiestra ma na swoim koncie międzynarodowe realizacje premier scenicznych takich oper barokowych, jak *Didone abbandonata* Sarra czy *Arminio* Hassego. Drugie z tych dzieł zostało wykonane we współpracy z czeskimi artystami w Pradze, Ostrawie, Brnie, Valticach, a także w Gliwicach, Katowicach i Warszawie. Zespół regularnie występuje na polskich i zagranicznych festiwalach, m.in. Bayreuth Baroque, Chopin i jego Europa, Katowice Kultura Natura czy na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Dawnej Improwizowanej All'improvviso w Gliwicach. Koncertuje także w prestiżowych salach – Theater an der Wien czy Sali im. P. Czajkowskiego w Moskwie. Z orkiestrą występują znakomici zagraniczni soliści: Andreas Staier, Lars Ulrik Mortensen, Julien Chauvin, Marco Beasley oraz Jean-Guihen Queyras.

fot. Magdalena Hałas

Non sò qual più m'ingombra

Recitativo
Non sò qual più m'ingombra,
Fuor dell'usato mio gioia,
Gioia o stupore!
Poc'anzi oscura, e bruna era la notte;
E l'ombra con argenteo splendore,
Appena gli feria raggio di luna,
Or chiara in un momento,
Ride l'aria serena,
E'l colle intorno indora il dio del giorno.
Arsa da freddo gelo
Languida l'erbetta, e'il prato;
Or sù leggiadro stelo,
Già spunta il fior, di bei color ornato.
Guari non è, che il fonte
Pur negava gelato,
Di bagnar come pria, l'arida sponda.
Or dal vicino monte,
Alletta, e piace, il mormorio dell'onda.

Aria
Che sarà! Chi a me lo dice?
Son felice, e non l'intendo,
Mentre lieto vò godendo
La cagion del mio piacer.
E non sa, contenta l'alma,
Questa calma, e questa pace
Che m'alletta, e tanto piace,
Perche mai mi fà goder.

Nie wiem, co bardziej mnie przepełnia

Recytatyw
Nie wiem, co bardziej mnie przepełnia,
bardziej niż zwykle: radość,
radość czy zdumienie!
Przed chwilą ciemną i mroczną noc była,
a jej cień srebrzysty blask ledwie
z promienia księżyca czerpał.
Teraz w jednej chwili jasne
powietrze śmieje się radośnie,
a pobliskie wzgórza ozłaca bóg dnia.
Ścięte silnym mrozem
zmarniały zioła i łąki.
Teraz na powabnej łodyżce
kwiat zakwita, piękną barwą zdobny.
Jeszcze niedawno źródło
nie chciało, ścięte mrozem,
obmywać, jak wcześniej, spragnionych brzegów.
Teraz już od pobliskiej góry
wzywa i cieszy, szepcząc falami.

Aria
Cóż to? Kto do mnie mówi?
Jestem szczęśliwy i nie pojmuję,
gdy radosny chodzę w zachwycie,
przyczyny mej rozkoszy.
I nie wie uszczęśliwiona dusza,
skąd ten spokój i owa błogość,
co mnie ogarnia i rozpromienia,
spłynął na mnie i przepełnił rozkoszą.

Recitativo
È nato, al fin mi dice,
Rischiarato il pensiero;
È nato il Gran Messia,
Da nostri Padri lungamente atteso:
Me'l dice l'alma mia,
Me l'attesta l'acceso cor,
Che reso felice,
Non paventa rovine al caro Ovile.
Lo palesa l'Aprile,
Che le campagne s'infiora;
E'l biondo raggio
Del nuovo Sol, che nacque,
Dell'ombre oscure, a vendicar l'oltraggio;
Me l'additano l'acque,
Che non affrena il gel, rigido, e fiero.
Si, si, ch'è nato il Messia,
Dice il pensiero.

Aria pastorale
Nacque col Gran Messia,
La pace all'orbe intiero.
Così dice il pensiero,
E me l'attesta il cor.
È lieta l'alma mia,
Non sente affanni rei,
E godon gl'occhi miei
In mezzo al gelo il fior.

Recytatyw
Narodził się, rzecze mi w końcu
myśl nagle olśniona,
narodził się Mesjasz prawdziwy,
od dawna przez naszych ojców wyczekany.
Mówi o tym dusza moja,
świadczy o tym żarliwie me serce,
które, uszczęśliwione,
nie boi się już upadku miłej Owczarni.
Objawia to Kwiecień,
wieś kwieciem zdobiąc.
I jasny promień
nowego Słońca, zrodzonego
pośród mrocznych cieni, by pomścić zniewagę.
Pokazują mi to wody,
których lód nie wstrzymuje, okrutny i surowy.
Tak, tak, Mesjasz się narodził,
myśl podpowiada.

Aria pasterska
Narodził się Mesjasz prawdziwy,
pokój światu całemu.
Tak mówią myśli,
świadczy o tym me serce.
Raduje się dusza moja,
nie czuje niegodziwej trwogi,
i oczy moje raduje
kwiat pośrodku lodu kwitnący.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

O di Betlemme altera povertà

Recitativo
O di Betlemme altera povertà venturosa!
Se chi fece ogni cosa,
Se chi muove ogni sfera
In te discende,
E l'Autor della luce,
Nei suoi primi vagiti, a te, a te risplende.

Aria
Dal bel seno d'una stella
Spunta a noi l'eterno sole.

Da una pura verginella
Nacque già l'eterna prole.

Recitativo
Presa d'uomo la forma,
Alle gelide tempre d'inclemente stagione
Soggiace il gran Bambino.
E d'acerbo destino per sottrarre al rigore
L'humanita cadente,
Del suo corpo innocente
Fa scudo a noi l'appassionato amore.

Aria
L'autor d'ogni mio bene
Scioglie le mie catene
È stretto, è in fasce.

Il tutto ei fe dal nulla,
Eppur lo veggio in culla,
E in terra nasce.

O chwalebne ubóstwo Betlejem

Recytatyw
O chwalebne, szczęśliwe ubóstwo Betlejem!
Skoro ten, który wszystko stworzył,
skoro ten, który porusza wszystkie sfery,
do ciebie zstąpił
i światła Stworzyciel
kwileniem swym cię wywyższył.

Aria
Z pięknego gwiazdy łona
wyłania się nam wieczne słońce.

Z czystej dziewicy
narodziło się już wieczne potomstwo.

Recytatyw
Przyjąwszy postać człowieka,
mroźnej próbie bezlitosnej aury
poddane zostało Boże Dziecię.
I by przed karą surowego losu uchronić
upadłą ludzkość,
z ciała swego niewinnego
tarczę żarliwej miłości nam uczynił.

Aria
Dawca wszelkiego mego dobra
zdejmuje mi kajdany
i zawinięty jest w pieluszki.

On wszystko stworzył z niczego,
a jednak widzę go w kołysce,
bo na ziemi na świat przyszedł.

Recitativo
Fortunati, fortunati pastori!
Giacche v'e dato in sorte
Che il signor della vita, immortale, increato
Respire fra voi l'aure primiere!
Al dolce suon giulivo di zampogne innocenti
D'un Dio fatto mortale
Correte, correte a celebrar l'alto Natale!

Aria pastorale
Toccò la prima sorte a voi, pastori,
Perché si fa Gesù di Dio l'Angello.
Offrite alla sua cuna i vostri cuori,
Mirate quanto è vago e quanto è bello.
Lasciate i vostri armenti e la capanna,
Abbandonate si le pecorelle.
Ve'una speranza in lui che non v'inganna
E chi vi può dar loco in fra le stelle.

Recytatyw
O szczęśliwi, szczęśliwi pasterze!
Bowiem los was obdarzył tym,
że pan życia, nieśmiertelny, przedwieczny,
pierwsze tchnienie wśród was zaczerpnął.
Na słodki, radosny dźwięk dud niewinnych
biegnijcie, biegnijcie, by uczcić szlachetne
narodziny Boga, co stał się śmiertelnym!

Aria pasterska
Wspaniały los wam przypadł w udziale, pasterze,
bowiem Jezus stał się Barankiem Bożym.
Złóżcie u jego kołyski swe serca,
spójrzcie, jak jest uroczy i jak jest piękny.
Porzućcie wasze trzody i szałasy,
zostawcie też owieczki.
W Nim jest nadzieja, która was nie zawiedzie,
i która da wam miejsce wśród gwiazd.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

ISABELLE DRUET
VINCENT DUMESTRE
LE POÈME HARMONIQUE

DZIEŃ	MIEJSCE	GODZINA
17 grudnia niedziela	Dwór Artusa ul. Długi Targ 43–44	17:30

DANZA!

Isabelle Druet
mezzosopran

Vincent Dumestre
kierownictwo artystyczne, gitara

LE POÈME HARMONIQUE

Fiona-Émilie Poupard
skrzypce

Lucas Peres
viola da gamba

Simon Guidicelli
kontrabas

Joël Grare
instrumenty perkusyjne

LUIS DE BRICEÑO
fl. 1610–1630

Españoleta
Andalo çaravanda

ANONIM

Lloren, lloren mis ojos
Libro de tonos humanos

LUIS DE BRICEÑO

El caballo del marqués
Que tenga yo a mi mujer

ANTONIO MARTÍN Y COLL
†1733

Diferencias sobre la gayta

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA
1600–1681

Monólogo de Segismundo
(La vida es sueño)

HENRY LE BAILLY
†1637

Yo soy la locura

LUIS DE BRICEÑO

Canario

ÉTIENNE MOULINIÉ
ca 1600–1669

El baxel està en la playa

ANONIM

No soy yo
Cancionero de Uppsala

FRANCISCO BERXES
ca 1668–1702

Ay, qué e mal

LUIS DE BRICEÑO

Folia. Serrana si vuestros ojos
Dime de que te quexas

Le Poème Harmonique is supported by the French Ministry of Culture (DRAC of Normandy), the Normandy Region, the Department of Seine-Maritime, the City of Rouen and the Centre National de la Musique. For the project «L'École Harmonique – Démos», Le Poème Harmonique is in partnership with Démos-Philharmonie de Paris, and benefits from the support of the CAF and PGS Group. Le Poème Harmonique is in residence at the Fondation Singer-Polignac as an associate artist.

„Następnego dnia w całym Paryżu mówiono tylko o balu, który panowie ławnicy wydawali na cześć króla i królowej. Ich Królewskie Mości mieli wziąć udział w sławnym balecie *Merlaison*, ulubionym tańcu króla. Od tygodnia przygotowywano się w ratuszu do tego uroczystego wieczoru. Stolarz miejski zbudował estrady dla zaproszonych dam; korzennik miejski ozdobił salę dwustu świecami z białego wosku, co było niezwykłym zjawiskiem w owych czasach; wreszcie zamówiono dwudziestu muzykantów, płacąc im dwa razy tyle co zazwyczaj, pod warunkiem, że będą grali przez całą noc".

Tak zaczyna się rozdział XXII słynnej powieści płaszcza i szpady *Trzej muszkieterowie* Aleksandra Dumasa zatytułowany *Balet Merlaison* i zawierający opis jednego z kluczowych elementów intrygi (tutaj w klasycznym przekładzie Joanny Guze). Otóż podstępny kardynał Richelieu doradza królowi Ludwikowi XIII, żeby po kilku małżeńskich scenach zazdrości przeprosił Annę Austriaczkę i wydał na jej cześć wielki bal, na którym królowa wystąpi w sukni ozdobionej kompletem dwunastu diamentowych spinek – prezentem urodzinowym od króla. Richelieu doskonale wie, że Anna Austriaczka będzie odchodzić od zmysłów, bo w porywie uczucia ofiarowała spinki George'owi Villiersowi, księciu Buckingham, żegnając się z kochankiem przed jego powrotem do Anglii. Kardynał jest też w pełni świadom, że na odsiecz królowej ruszą natychmiast dzielni podwładni pana de Treville, nakazuje więc kradzież dwóch spinek demonicznej Milady de Winter. Ani przez myśl mu nie przejdzie, że książę zleci swemu złotnikowi dorobienie brakujących klejnotów, dzięki czemu d'Artagnan i jego dzielny służący Wiórek wrócą ze straceńczej misji z kompletem ozdób, a Richelieu będzie musiał gęsto się tłumaczyć, dlaczego skłonił Ludwika do wręczenia Annie dwóch „zabranych" spinek, skoro po tym zabiegu król doliczył się ich aż czternastu.

„Balet trwał godzinę. Miał szesnaście figur" – czytamy dalej. W rzeczywistości *Ballet de la Merlaison*, czyli balet dworski o polowaniu na kosy, liczył tych „figur", czyli *entrées*, co najmniej dziewiętnaście i podobno wszystkie wyszły spod pióra samego Ludwika XIII. Na te pyszne widowiska składały się nie tylko „wejścia taneczne", ale też pantomimy, *airs de cour*, fragmenty instrumentalne i chóralne oraz partie mówione. Dumasowi pomieszały się też miejsca i daty: akcja tego rozdziału *Trzech muszkieterów* toczy się w 1625 roku, tymczasem balet *Merlaison* wykonano po raz pierwszy całą dekadę później, i nie w paryskim ratuszu, tylko na zamku w Chantilly. Z pewnością pozostał jednak najpopularniejszym *ballet de cour* za panowania Ludwika XIII, który – nawet jeśli nie skomponował doń muzyki – ułożył scenariusz i choreografię przedstawienia, występował też w nim jako tancerz.

W XVII wieku Francję ogarnęło istne szaleństwo tańca – i to na długo przed wstąpieniem na tron Ludwika XIV, który uczynił z niego jedno z najskuteczniejszych narzędzi absolutyzmu: formę sztuki o potężnym znaczeniu społecznym i politycznym, nieodłączny element edukacji szlachty, niezbywalny warunek uzyskania pełnej kontroli nad własnym ciałem i umysłem, a co za tym idzie, nad życiem swoich poddanych. Prekursorami takiego myślenia o tańcu byli już jednak dziadkowie Króla Słońce – Henryk IV, a zwłaszcza jego druga żona Maria Medycejska. To w ich epoce propaganda władzy wyszła

w przestrzeń miejską. W 1605 roku król Henryk zlecił budowę Place Royale (obecnie Place des Vosges) – na miejscu zburzonego zamku Tournelles – miejsce dostępne na co dzień dla wszystkich paryżan, a w chwilach kluczowych dla państwa – teatr wspaniałych widowisk z muzyką i tańcem, popisami śpiewaków i recytatorów.

W 1610 roku, kiedy Henryk IV zginął z ręki François Ravaillaca, tron po nim objął jego najstarszy syn, późniejszy Ludwik XIII. Miał wówczas zaledwie dziewięć lat, tak więc do czasu jego pełnoletniości rządy regencyjne sprawowała Maria Medycejska. To ona w 1611 roku postanowiła zorganizować na Place Royale oszałamiającą, trzydniową ceremonię ogłoszenia zaręczyn dziesięcioletniego delfina z pięć dni od niego starszą Anną Austriaczką, córką Filipa III Habsburga, króla Hiszpanii i Portugalii. Infantka, kiedy cztery lata później doszło do konfirmacji i „dopełnienia" małżeństwa, zyskała tytuł *reine régnante* i rozpoczęła smutne życie u boku niezainteresowanego jej wdziękami Ludwika, w cieniu królowej wdowy i kolejnych ministrów władcy. Frustrację i gorycz próbowała osłodzić sobie muzyką i tańcem. Na paryskim dworze zagościły sarabandy, *folies d'Espagne*, *españolas* i *españoletas*. Zaczęła się złota epoka dworskiego baletu, w którym hiszpańscy kompozytorzy i hiszpańskie motywy muzyczne odegrały niepoślednią rolę.

Luis de Briceño zaszczepił we Francji hiszpański styl gry na gitarze, instrumencie przedtem lekceważonym na korzyść wszechobecnej lutni. W 1626 roku wydał w Paryżu *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español*, rok później ożenił się z rodowitą Francuzką, a gdy oboje dochowali się drugiego syna, poprosił na ojca chrzestnego jednego z królewskich marszałków, tym sprytnym sposobem wchodząc w łaski Ludwika XIII. Kiedy Briceño wyłgał się z obowiązku napisania *air de cour* do któregoś z widowisk, uczynił to za niego Henry Le Bailly, dawny śpiewak kapeli Henryka IV i *surintendant de la musique* na dworze jego następcy – ale już na hiszpańską modłę, komponując arię *Yo soy la locura* z elementami passacaglii. Francuscy muzycy grali utwory z *Flores de Música* hiszpańskiego franciszkanina Antonia Martína y Colla, Francuz Étienne Moulinié, nadworny śpiewak Ludwika XIII, opracował własną wersję modnej wówczas galisyjskiej piosenki *El baxel està en la playa*. Ze skarbnicy twórczości Calderóna, dramaturga, którego w Hiszpanii przewyższał sławą jedynie Lope de Vega, pełnymi garściami czerpał między innymi Pierre Corneille, mistrz tragedii klasycystycznej.

Iberyjski żywioł nie mieścił się ani w Luwrze, ani w Tuileriach, ani w Hôtel du Petit-Bourbon. Wylewał się na place, wsączał w uliczki i miejskie zaułki – między rzemieślników i służących, między złoczyńców i wędrujących za chlebem chłopów, między brunetki o „niebieskich oczach", „nosku nieco zadartym" i dłoniach „o niezbyt wytwornym kształcie". Cały Paryż tańczył, jak możni zagrali.

Dorota Kozińska

VINCENT DUMESTRE

Francuski instrumentalista, dyrygent, specjalista w interpretacji muzyki dawnej. Studiował historię sztuki w École du Louvre i grę na gitarze klasycznej w École Normale de Musique de Paris. Technikę gry na lutni, gitarze klasycznej i teorbie zgłębiał u Hopkinsona Smitha, Eugène'a Ferré'ego i Rolfa Lislevanda. Karierę muzyczną rozwijał w takich formacjach, jak Ricercar Consort, La Grande Écurie et la Chambre du Roy, Hespèrion XX i La Simphonie du Marais. Zamiłowanie do sztuki, wyczucie barokowej estetyki wraz z twórczym poszukiwaniem i chęcią kolektywnego współtworzenia skierowały go na odkrywanie repertuaru XVII i XVIII wieku i stworzenie zespołu właściwego dla jego postrzegania historycznej praktyki wykonawczej. Le Poème Harmonique powołał do życia w 1998 roku i na przestrzeni lat uplasował go pośród czołowych zespołów wykonawstwa historycznego. Sam Dumestre jest dziś uważany za jednego z najbardziej pomysłowych i wszechstronnych animatorów odrodzenia muzyki baroku. Do swoich produkcji operowych zaprasza lalkarzy, reżyserów, choreografów, cyrkowców, aby oddać spójny, koherentny wyraz utworu wizualno-muzycznego. Na jego repertuar wykonawczy składają się zarówno utwory znane, jak i te zrekonstruowane i odkryte na nowo, ukazujące różnorodność muzyki wokalnej i instrumentalnej. Artysta zapraszany jest do najważniejszych stolic wykonawstwa muzyki dawnej. Występował z takimi grupami muzycznymi, jak Ensemble Aedes, Accentus Austria, Les Cris de Paris, musicAeterna, Musica Florea, Arte dei Suonatori, Orchestre Régional de Normandie, Capella Cracoviensis i {oh!} Orkiestra. Dumestre działa nie tylko jako dyrygent i kierownik muzyczny orkiestr i chórów, ale również jako kurator sezonów artystycznych, konkursów i festiwali. Był m.in. przez pięć lat dyrektorem artystycznym Festival de Musique Baroque du Jura, a także edycji festiwalu Misteria Paschalia w 2017 roku. W swoim dorobku fonograficznym posiada kilkadziesiąt albumów wydanych przez Alpha Classics oraz pod marką Château de Versailles Spectacles. Wielokrotny laureat prestiżowych nagród i wyróżnień: Diapason d'Or czy Choc czasopisma „Le Monde de la musique". Vincent Dumestre jest kawalerem Orderu Sztuki oraz Orderu Narodowego Zasługi.

fot. François Berthier (Château de Versailles)

ISABELLE DRUET

Jedna z najbardziej cenionych mezzosopranistek swojego pokolenia. Z powodzeniem występuje zarówno w spektaklach operowych, jak i w solowych recitalach; świetnie odnajduje się w repertuarze od muzyki barokowej po współczesną. Swoją drogę artystyczną rozpoczęła od nauki aktorstwa, a karierę wokalną od wykonawstwa muzyki tradycyjnej i współczesnej w trakcie studiów w Conservatoire national supérieur de musique et de danse w Paryżu. Jej wielki talent szybko został dostrzeżony, co pociągnęło za sobą prestiżowe nagrody: w 2008 roku zdobyła drugą nagrodę Concours Reine Elisabeth, na gali Victoires de la musique classique 2010 otrzymała wyróżnienie dla „najbardziej obiecującego artysty lirycznego", a w 2013 roku uzyskała tytuł ECHO Rising Star. Występowała z takimi zespołami i orkiestrami, jak London Symphony Orchestra, Tonhalle-Orchester Zürich, Gürzenich-Orchester Köln, Detroit Symphony Orchestra, BBC National Orchestra of Wales, Berliner Barock Solisten, Orchestre national de Belgique, Orchestre Philharmonique du Luxembourg, a także z Orchestre national de Lyon, Orchestre Philharmonique Royal de Liège, Insula orchestra, Ensemble Pygmalion i Les Arts Florissants. Spośród współpracujących z nią dyrygentów należy wymienić François-Xaviera Rotha, Leonarda Slatkina, René Jacobsa, Raphaëla Pichona i Laurence Equilbey. Druet śpiewała w renomowanych salach koncertowych: Concertgebouw w Amsterdamie, Symphony Hall w Birmingham, Müpa w Budapeszcie, weneckim Palazzetto Bru Zane, Deutsche Oper am Rhein, Opéra de Nice, Philharmonie de Paris, a także paryskich Opéra-Comique, Théâtre des Champs-Élysées. W jej operowym portfolio znajdziemy między innymi tytułowe role w *Carmen* Bizeta, *L'Italiana in Algeri* Rossiniego i *La Périchole* Offenbacha, rolę Dydony w *Dido and Aeneas* Purcella, Cieski w *Gianni Schicchi* Pucciniego, Fortuny w *Il ritorno d'Ulisse in patria* Monteverdiego oraz Orfeusza w *Orfeo ed Euridice* Glucka.

fot. Antoine Saba

LE POÈME HARMONIQUE

Zespół muzyki dawnej założony z inicjatywy Vincenta Dumestre'a w 1998 roku. Tworzą go pasjonaci wykonawstwa muzyki XVII i XVIII wieku. Ich występy, przyjmowane z entuzjazmem tak w rodzimej Francji, jak i na międzynarodowych scenach, odzwierciedlają innowacyjne podejście w interpretacji repertuaru muzycznego i dogłębne zbadanie faktury wokalnej i instrumentalnej. Wykonują utwory zarówno znane, jak i mniej popularne, takich twórców jak Lalande, Lully, Couperin, Clérambault, Charpentier, kompozycje, które towarzyszyły życiu Wersalu, jego zwyczajom i ceremoniom; sięgają również po twórczość włoskiego baroku, interpretując dzieła Monteverdiego czy Pergolesiego, a także utwory repertuaru angielskiego – m.in. Purcella i Clarke'a. Wykonują dawną muzykę kościelną i popularną, sięgają po dworskie tańce, twórczość motetową, swobodnie dostosowując się do wymaganej obsady – kameralnej lub orkiestrowej. Gościli w renomowanych salach koncertowych, takich jak Opéra Comique, Opéra Royal du Château de Versailles, Philharmonie de Paris, Théâtre des Champs-Élysées, Wigmore Hall w Londynie, National Centre for the Performing Arts w Pekinie, Wiener Konzerthaus, Concertgebouw w Amsterdamie, Palais des Beaux-Arts w Brukseli, Oji Hall w Tokio, Teatro di San Carlo w Neapolu, Accademia Nazionale di Santa Cecilia w Rzymie, Filharmonii Petersburskiej; zachwycali także publiczność BBC Proms, Festival de musique Baroque d'Ambronay, Festival de Beaune, Festival de Sablé. Ich płyty wydawane są nakładem Alpha Classics/Outhere Music, a pośród licznych wyróżnień na pierwszy plan wysuwają się Diapason d'Or, Choc czasopisma „Le Monde de la musique" czy Preis der deutschen Schallplattenkritik. Zespół nie ogranicza swojej działalności do wykonawstwa muzyki dawnej, ale działa również na polu edukacji i popularyzacji muzyki. W 2014 roku francuski ansambl powołał do życia École Harmonique – kulturalno-edukacyjną inicjatywę nauki muzycznej dla dzieci.

fot. Gary Pane

Andalo çaravanda
La Çaravanda Española muy façil

Andalo çaravanda,
Que el amor te lo manda manda.

La çaravanda está presa
De amores de un liçençiado
Y el bellaco enamorado
Mil Veçes la abraça y besa
Mas la muchacha traviesa
Le da camisas de holanda.

La çaravanda lixera
Dança que es gran maravilla
Si guela toda la villa
Por de dentro y por de fuera
De mala Rabia ella muera
Que pulidito lo anda.

Lloren, lloren mis ojos

¡Lloren, lloren mis ojos, ay, vuestras penas!
Herido el corazón, paguen en llanto
Con creces, que animó su sentimiento
En la causa mortal de su pecado.

Quien amoroso pastor,
Os sube al monte del llano;
Quien, enemigo tirano,
Ha sido vuestro ofensor
Ya conoce que mi error
Os ofendió; no hay disculpa
Pues para borrar mi culpa...

¡Mal haya, Amor!, que esta prueba
Me dio para conocer

W rytm sarabandy grajmy
Hiszpańska sarabanda bardzo łatwa

W rytm sarabandy grajmy,
miłości przystęp dajmy, dajmy.

Sarabanda już wzięła brankę,
miłością jurysta spętany,
więc szelma zakochany
całuje i tuli wybrankę.
Cóż gdy przez przewrotną tyrankę
harbuzem wnet obdarowany.

Tę sarabandę swawolnie
tańczy się jak marzenie,
powtarza ją każde stworzenie.
Od środka lub zewnętrznie
bez złości użyje bezpiecznie,
uroki jej więc wysławiajmy.

Tłum. Maria Filipowicz-Rudek

Oczy me, łzy rońcie szczere

Oczy me, łzy rońcie szczere, aj, na troski twe!
Zranione serce trza łzami odpłacić,
Z nawiązką oddać, wszak tkliwość, zbudzona
za grzech śmiertelny, nieodpłacona.

Któż to, pasterzu mój miły,
płakać ci każe tak szczerze.
Jakiż to tyran, despota
tak szczęście twe sprzeniewierzył.
Znasz przecież, com uczynił,
żem, pani, zranił cię,
więc, żeby zmazać winę...

Przeklęty Amor! Wszak ta próba
dała mi poznać ponad miarę,

Lo que en vos llego a tener
Que el Amor todo lo lleva,
Pero ya mi fe reprueba
Tormento de tal rigor
Y pues yo causo el dolor...

co przecież i u ciebie widzę,
że Amor rządzi w każdej sprawie
i mnie próbuje, więc ci wyjawię,
że na me czucie wciąż nastaje,
tak że ja sama ból zadaję...

Tłum. Maria Filipowicz-Rudek

El caballo de marqués
Liçion de dos maneras sobre el Villano

Al villano ¿qué le dan?
La çebolla con el pan.

Al villano testarudo
Danle pan y açote crudo
No le davan otra cosa
Sino la mujer hemosa,
Pero pobre y virtuosa,
Para vivir con afán.
Al villano ¿qué le dan?
La çebolla con el pan.

El villano, si es villano
Danle el pie toma la mano.
Vive contento y hufano
Quando a visitarle ban.
Al villano ¿qué le dan?
La çebolla con el pan.

El caballo del marqués
Coxo, manco y rabón es.

Es coxo, manco y rabudo
Y en el espinaço un nudo
Diçen que su amo es cornudo
Conmigo lo provareis
El caballo del marqués
Coxo, manco y rabón es.

Rumak markiza
Lekcja na dwa sposoby o wieśniaku

Wieśniakowi dają zjeść?
Niech z cebulą je sam chleb.

Wieśniakowi, co uparty,
dają chleb i w plecy baty.
Nic lepszego mu nie dają,
dziewkę ładną mu narają,
biedna ona i cnotliwa
i z nim dzielić los żarliwa.
Wieśniakowi dają zjeść?
Niech z cebulą je sam chleb.

Jeśli wieśniak prostak jest,
dają palec, rękę zje.
Żyje wesół życia syty,
kiedy idą doń z wizytą.
Wieśniakowi dają zjeść?
Niech z cebulą je sam chleb.

Piękny rumak u markiza,
krzywy, chromy, bujna grzywa.

Krzywy, chromy, bujna grzywa,
ma na grzbiecie guz niemały.
Mówią, że pan jego rogacz,
oto sprawy opis cały.
Piękny rumak u markiza,
krzywy, chromy, bujna grzywa.

Diçen comera en un día
Quanto se muele un molino
Y metido en un camino
Apalos le llebareis
El caballo del marqués
Coxo, manco y rabón es

Mówią, że zjadł kiedyś
tyle, co mu młyn umielił,
żeby znowu ruszył w drogę,
kijami go zbić musieli.
Piękny rumak u markiza,
krzywy, chromy, bujna grzywa.

Tłum. Maria Filipowicz-Rudek

Que tenga yo a mi mujer
Consideraçiones y preçeptos de un casado
Sesto pasacalle

Que tenga yo a mi mujer
Conforme mi estado y ser
Y todo salga de mí.
Eso sí, eso sí, eso sí.

Pero que ande muy galana
Hoy bien y mejor mañana
Sin saber quien se lo dio.
Eso no. Eso no. Eso no

Que tenga por confesor
A fray santo hombre mayor.
Y lo quiera como a mí.
Eso sí.

Pero que moço le tenga
Y que de continuo venga,
A fingir que la absolvió.
Eso no.

Que vaya en mi compañía
A ver comedia algún día
Por que liçençia la di.
Eso sí.

Pero que ella, disfraçada,
Vaya en traxe de mudada

Żebym ja żonkę taką miał
Uwagi i przykazania małżonka
Szóste pasacalle

Żebym ja żonkę taką miał,
w sam raz do tego, com ja jest.
I wszystko będzie na mój znak.
Oj tak, tak. Oj tak, tak.

Niechże gustownie się odziewa
wieczorem, takoż zaraz z rana.
Kto dał, niech nie spodziewa się.
Co to, to nie. Co to, to nie.

Niech sobie weźmie spowiednika,
co święty jest i starszy człek.
Niechże go kocha tak jak mnie.
To się wie.

Nie żeby wyświęcony ledwie
i w domu bywał mi codziennie,
żeby jej dawać rozgrzeszenie.
O nie, nie, nie.

W teatrze może mieć upodobanie,
komedie ze mną widzieć tam,
kiedy jej pozwolenie dam.
Tak już mam.

Nie żeby sama szła w przebraniu,
udając jak na maskaradzie,

Con la vieja que buscó.
Eso no.

Que ella mi esclava se llame
Y yo como a esposa la ame
Pues por tal la reçibí.
Eso sí.

Pero por que yo la quiera
Sea en casa bachillera
Y mande mas que yo.
Eso no.

Que la visite mi amigo
Siendo de ello yo testigo
Por que permision le dì.
Eso sí.

Pero viendo lo que pasa
Vaya mi amigo a mi casa
Quando estoy ausente yo.
Eso no.

Ze starką, co jej służyć chce.
Tak to nie.

Niech będzie moją niewolnicą,
a ja ją przyjmę za żonkę swą,
na to mi ją dawali przecie.
To się wie.

Lecz gdyby za tę miłość moją
więcej niż ja rządziła się,
za wielką panią by się miała.
Co to, to nie.

Niech ją odwiedza mój znajomek,
tylko gdy w domu bawię sam,
na to ja pozwolenie dam.
Tak już mam.

Lecz gdyby, wiedząc, co tu jest,
zaglądał do nas znajomy pan,
gdym ja do domu daleko miał.
Już ja jej dam.

Tłum. Maria Filipowicz-Rudek

Monólogo de Segismundo

Sueña el rey que es rey, y vive
con este engaño mandando,
disponiendo y gobernando;
y este aplauso que recibe
prestado, en el viento escribe,
y en cenizas le convierte la muerte
(¡desdicha fuerte!);
¿que hay quien intente reinar,
viendo que ha de despertar
en el sueño de la muerte?
Sueña el rico en su riqueza
que más cuidados le ofrece;
sueña el pobre que padece

Monolog Segismunda

Śni król, że królem jest i żyje
złudzeniem ogarnięty władzy,
bogactwa panem on i nędzy,
a tłum wokoło brawo bije,
palcem na wodzie zapisuje,
choć on w niewolę śmierci wzięty,
ach, los przeklęty!
Komuż jest miłe królowanie,
gdy wie, że zbudzi się niechybnie
w sen śmierci całkiem zaplątany?
Śni bogacz o swych wielkich skarbach,
co starań pragną bez wytchnienia,
i biedak przecie śni swą nędzę,

su miseria y su pobreza;
sueña el que a medrar empieza,
sueña el que afana y pretende,
sueña el que agravia y ofende;
y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.
Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.

co go w biedaka co dzień zmienia,
śni ten, co rosnąć się zabiera,
śni taki, co chce tylko czynu,
śni także łotr i niegodziwiec.
I każden człowiek na tym świecie
śni, że jest tym, kim być mu dane,
choć tego nie pojmuje wcale.
Ja sam śnię siebie, żem pojmany,
że tutaj w nędznym tkwię areszcie,
zarazem śnię, żem całkiem wolny,
w błogości się rozpieram wreszcie.
Cóż jest to życie? Obłąkanie.
Cóż jest to życie? Mrzonka pusta,
cień, fikcja albo i iluzja,
a wielka rzecz dziś nic nie znaczy.
I każde życie snem jest ledwie,
bo przecież sny są tylko snami.

Tłum. Maria Filipowicz-Rudek

Yo soy la locura

Yo soy la locura
La que sola infundo
Plazer y dulçura,
Y contento al mundo.

Sirven a mi nombre
Todos mucho o poco
Pero no hay hombre
Que piense ser loco.

Ja jestem obłąkanie

Ja jestem obłakanie,
umiem w was budzić stale
przyjemności i rozkosze,
po całym je świecie noszę.

Każdy mym sługą przecie,
biedacy jako i pany,
nie masz człowieka na świecie,
co rzeknie: jam obłąkany.

Tłum. Maria Filipowicz-Rudek

El baxel està en la playa

El baxel esta en la playa
Presto para navegar.
Ay, ay, ay,
Ay, quien se quiere embarcar.

Acudan a la marina
Los que fueren del Amor
Para quitarles su ardor,
Pues que la vela se tira
Al son desta mi bocina
Os quiero yo pregonar.

En pagar el omenage
A los Dioses del Amor
A quien quiere navegar
Si se le hara ultrage
Solo tenga buen corage
Quando sentira gridar.

Szkuner zacumował na plaży

Szkuner zacumował na plaży,
Pod żaglem stoi gotowy.
Aj, aj, aj,
Kto wejść na pokład się waży.

Przybądźcie dziś do mariny,
wszyscy spod znaku Amora,
pożar ugasić miłosny,
bo żagiel się mocno napina,
kiedy wam słowa te głoszę,
o posłuchanie was proszę.

Hołd złożyć musi stukrotny
bogom spod znaku Amora
ten, co żeglować ma chęć.
Gdyby miał dla nich zniewagę,
niech zbiera się na odwagę,
kiedy usłyszy nagany.

Tłum. Maria Filipowicz-Rudek

No soy yo

No soy yo quien veis vivir
no soy yo, no, no, no,
sombra soy del que murió.

Señora, yo no soy ya
quien gozava vuestra gloria.
Ya es perdida mi memoria
que nel otro mundo está.

El que fue vuestro y será
no soy yo, no, no, no,
sombra soy del que murió.

To nie ja

To nie ja, chociem żywy jest,
to nie ja, nie, nie, nie,
jam cieniem tego, co sczezł.

Pani moja, to nie ja,
nie jam spijał twoje wdzięki.
Pamięć moja wypalona
w innym świecie zagubiona.

Ten, co twym ma być i jest,
to nie ja, nie, nie, nie,
jam cieniem tego, co sczezł.

Tłum. Maria Filipowicz-Rudek

Ay, qué mal

¡Ay qué mal!
¡Ay qué rabia!
¡Ay qué tormento!

Pues en las mismas ondas
en que me anego,
buscando los cristales,
encuentro el fuego.

En el cristal que se quema
mi infausto pecho.
¡Oh cielos! ¿Donde huirá un desdichado?
Si aun la nieve es incendio.

Serrana si vuestros ojos

Serrana si vuestros ojos
Matan con solo mirar
Muy rica debéis de estar
Robando tantos despoxos.

Recibo gloria en miraros
Y mucha pena en no veros
Que pienso también perderos
Quando más pienso ganaros.

Y si bastan vuestros ojos
A matar con el mirar
Muy rica debéis de estar
Robando tantos despoxos.

Aunque mirando matáis
Quiero más que me matéis
Que no que no me miréis
Pues muerto vida me dais.

Co za męka

Co za męka!
Co za udręka!
Co za katusze!

W morza odmętach
i głębi się nurzam,
goniąc za kryształem,
ogień żywy chwytam.

W krysztale serce
zatracone spalam.
Dokąd ja się, o nieba, nieszczęśliwy udam,
jeśli nawet śniegiem pożary rozniecam.

Tłum. Maria Filipowicz-Rudek

Góralko, czar twoich oczu

Góralko, jeśli twych oczu
samo spojrzenie śmierć zada,
jakimiż skarbami władasz,
gdyś żądna takiego łupu.

Łaska to, gdy na mnie patrzą,
piekło, kiedy ich nie widzę
i myślę, że je utracę,
gdym pewien, że mnie zdobędą.

Jeśli błysk starczy tych oczu,
samo spojrzenie śmierć zada,
jakimiż skarbami władasz,
gdyś żądna takiego łupu.

Lecz choć spojrzeniem zabijasz,
wolę to, więc śmierć mi zadaj,
oczu twych nade mną władza,
nie żyję wszak, a mnie wskrzeszasz.

Y pues vuestros bellos ojos
Matan con solo mirar
Muy rica debéis de estar
Robando tantos despoxos.

Jeśli czar twych pięknych oczu,
samo spojrzenie śmierć zada,
jakimiż skarbami władasz,
gdyś żądna takiego łupu.

Tłum. Maria Filipowicz-Rudek

Dime de que te quexas
Seguillas nuevas y muy façiles
Noveno pasacalle

Dime de que te quexas,
Que quexas tienes.

Quexome buena cara,
Que no me quieres.

Dime que seña tiene
Tu enamorado.

Tiene la liga verde,
Y el calçon pardo.

Por lacalle abaxo
Ba el que mas quiero.

Ne le beo la cara,
Con el sombrero.

Vida de mi vida,
Si bien me quieres.

Desta terra me saques
Y a otra me llebes.

De verde y morado,
Se viste el galan.

Y la dama de pardo,
Por disimular.

Mówże, na cóż się żalisz
Seguille nowe i bardzo łatwe
Dziwiąte pasacalle

Mówże, na cóż się żalisz,
jakiż chowasz żal.

Żal mam, mój piękny panie,
nie kochasz mnie już wszak.

Mówże, jakiż lubego
twego będzie znak.

Zielone on podwiązki
i szare pludry ma.

Ulicą w dół przebiega
ten, co go kocham tak.

Dojrzeć ja go nie mogę,
kapelusz kryje twarz.

Ach, życia mego panie,
jeśli mnie kochać chcesz,

zabierz mnie stąd czem prędzej,
daleko zabierz mnie.

W zielenie i purpury
ubrał kochanek się,

dama w szarościach cała
dla niepoznaki jest.

En la media cayda,
Galan pulido.

Yen la liga torçida,
Te he conoçido.

Vida de mi vida,
Bamonos de aqui.

Quitaremos que digan,
De vos y de mi.

A zanim zmierzch zapadnie,
wytworny galant mknie.

Niedbaleś włożył podwiązkę,
po tym poznałam cię.

Ach, życia mego panie,
nogi stąd bierzmy za pas.

Kiedy nas tu nie będzie,
to nie obmówią nas.

Tłum. Maria Filipowicz-Rudek

CÉLINE SCHEEN
VINCENZO CAPEZZUTO
CHRISTINA PLUHAR
L'ARPEGGIATA

DZIEŃ	MIEJSCE	GODZINA
17 grudnia niedziela	Centrum św. Jana ul. Świętojańska 50	20:00

ALLA NAPOLETANA

Céline Scheen
sopran

Vincenzo Capezzuto
alt

Christina Pluhar
kierownictwo artystyczne, teorba

L'ARPEGGIATA

Doron Sherwin
cynk

Kinga Ujszászi
skrzypce

Leonardo Teruggi
kontrabas

Josep Maria Martí Duran
teorba, gitara barokowa

Dani Espasa
klawesyn

Pere Olivé
instrumenty perkusyjne

MAURIZIO CAZZATI
1616–1678

Ciaccona

ANONIM

Ninna, nanna alla romanesca
muzyka tradycyjna, Włochy

CLAUDIO MONTEVERDI
1567–1643

Amor (Lamento della Ninfa)

RODOLFO FALVO

Dicitencello vuje

ANONIM

Pizzica di San Vito
muzyka tradycyjna, Apulia

HENRY LE BAILLY
†1637

Yo soy la locura

ANONIM

La Carpinese
muzyka tradycyjna, Carpino

SANTIAGO DE MURCIA
1673–1739

Fandango

ANONIM

Lo Guarracino
muzyka tradycyjna, Neapol

GIOVANNI GIROLAMO KAPSPERGER
ca 1580–1651

Toccata Arpeggiata

BARBARA STROZZI
1619–1677

Che si può fare?

ANONIM

Pïzzicarella mia
muzyka tradycyjna, Apulia

SIGISMONDO D'INDIA
ca 1582–1629

Sfere fermate

JOSEP MARIA MARTÍ DURAN

Una perica

ALFIO ANTICO

Silenzio d'amuri*

ANDREA FALCONIERI
1585/1586–1656

La suave melodia

ANONIM

Lu passariellu*
muzyka tradycyjna, Włochy

* Aranżacja Christiny Pluhar

Zanim Goethe ruszył w podróż do Italii, zdążył naczerpać się życia pełnymi garściami. W wieku lat piętnastu stracił dziewictwo z niejaką Gretchen, rok później rozpoczął studia prawnicze w Lipsku, kontynuowane później (z przerwami) w kilku innych miastach, a otrzymawszy licencję, zrezygnował z uprawiania zawodu po kilku zaledwie miesiącach, studiował Homera, zaprzyjaźnił się z Lottą Buff, napisał *Cierpienia młodego Wertera*, rzucił wszystko, wyjechał do Weimaru, gdzie został ministrem księcia Carla Augusta, zakochał się w Charlotte von Stein, a potem się nią znudził i postanowił chyłkiem wymknąć się do Włoch. W 1786 roku dotarł przez Wenecję do Rzymu, gdzie spędził prawie pół roku, po czym przeniósł się do Neapolu.

Pod datą 27 lutego 1787 roku zanotował: „Brzegi, zatoki, Wezuwiusz, miasta, przedmieścia, zamki, wille! Wieczorem wybraliśmy się jeszcze do groty Posillipo i trafiliśmy na chwilę, gdy słońce, zachodząc z przeciwnej strony, oświetlało jej wnętrze. Wybaczam wszystkim, którzy w Neapolu odchodzą od zmysłów. Przypominam sobie ze wzruszeniem mego ojca, który zachował na zawsze niezatarte wrażenie po obejrzeniu tego wszystkiego, co dziś widziałem po raz pierwszy. Mówią, że człowiek, który widział ducha, nigdy już nie będzie wesoły. O moim ojcu można by powiedzieć coś wręcz przeciwnego: nigdy nie poddawał się bez reszty ponurym nastrojom, bo zawsze mógł wspominać Neapol". Trzy miesiące później zasiadł do sążnistego opisu neapolitańskich wiktuałów: „Niektóre dni roku, przede wszystkim święta Bożego Narodzenia, są tradycyjnymi orgiami obżarstwa. Obywa się wówczas ogólna *cuccagna*, w której, bywało, uczestniczy do pięciuset tysięcy ludzi" (oba cytaty w przekładzie Henryka Krzeczkowskiego).

Goethe w swojej *Podróży włoskiej* raz po raz daje czytelnikowi do zrozumienia, że w przeciwieństwie do swego ojca nie popada w egzaltację i umie zachować niewzruszony spokój. Urokom Neapolu – esencji „włoskości", miasta gwarniejszego i liczniej zaludnionego nie tylko od Rzymu, ale i większości ówczesnych stolic europejskich – nie potrafił się jednak oprzeć. Fascynowało go wszystko: tabuny osłów obładowanych warzywami, odlana w brązie głowa konia w pałacu Colombrano, wiecznie zielone liście w ogrodach pokrytych grubą warstwą pyłu z Wezuwiusza, przeraźliwy śpiew, „a raczej radosne i lubieżne wycie" stangreta na widok wulkanu w promieniach zachodzącego słońca. Z podobnymi emocjami walczył o całe pokolenie od niego młodszy Stendhal. Krygując się w eseju *O miłości*, że nie ma talentu literackiego i chce tylko oschle i ściśle opisać fakty, włożył swoje odczucia w usta *alter ego*: Lisia Viscontiego. Ten zaś, spoglądając na Zatokę Neapolitańską z pięćdziesięciometrowego klifu, na którym wznosi się Sorrento, spisał, jak czuje się mężczyzna w oczekiwaniu na ukochaną kobietę: „Jesteś jakby w gorączce: chwytasz się dwudziestu zajęć i rzucasz je kolejno. Spoglądasz co chwila na zegarek i jesteś uszczęśliwiony, kiedy spostrzeżesz, żeś zdołał spędzić dziesięć minut bez sprawdzania godziny. Godzina tak upragniona bije wreszcie i oto kiedy masz już zapukać do drzwi, byłbyś rad jej nie zastać; zmartwiłbyś się tym jedynie z wyrozumowania; słowem, oczekiwanie widzenia jej sprawia ci przykrość" (ten fragment w genialnym tłumaczeniu Tadeusza Boya-Żeleńskiego).

Artyści, którym było dane wejść głębiej w muzyczny świat Neapolu, traktują go jak ukochaną osobę: nie chcą z nią więcej się rozstać. Ilekroć nadarzy się okazja, grają *alla napoletana* utwory proste i uczone, muzykę niską i wysoką, pieśni zebrane z całej Italii – jakby w gorączce, radośnie i lubieżnie, dobierając słowa i dźwięki, łącząc je z równą pieczołowitością, z jaką neapolitańscy handlarze układają na straganach świeżo złowione ryby, langusty, małże i omułki.

Idą święta Bożego Narodzenia: urządźmy sobie orgię obżarstwa, najedzmy się muzyki, nasyćmy się wyobrażeniem ogólnej cuccagni. Na przystawkę, zamiast tradycyjnego *sartù di riso*, czyli ryżowej babki z kurzymi podrobami, zielonym groszkiem, grzybami i mozzarellą, zaserwujmy sobie *Ciaconnę* Maurizia Cazzatiego – urodzonego w Luzzarze niedaleko Rzymu, przez ostatnie dwadzieścia lat życia kapelmistrza bazyliki św. Petroniusza w Bolonii, ojca założyciela barokowej szkoły bolońskiej, której przedstawiciele przyczynili się z czasem do rozwoju form sonaty i koncertu instrumentalnego.

Następnie przejdźmy do dań głównych. Na pierwsze, zamiast spaghetti z małżami, duszonych sardeli albo okonia morskiego w *acqua pazza*, czyli ognistym bulionie zaprawionym kilkoma garściami mielonego pieprzu, pochłońmy szalone *Lamento della ninfa* z *Madrigali guerrieri, et amorosi*, ósmej księgi madrygałów Monteverdiego; nietypowe, bo dokonane przez pośredniczkę wyznanie miłosne w postaci neapolitańskiej pieśni *Dicitencello vuje*, napisanej w 1930 roku przez Rodolfa Falvo do słów Enza Fusco; skomponowaną na hiszpańską modłę arię *Yo soy la locura* Henry'ego Le Bailly'ego; *Fandango* Santiaga de Murcia, hiszpańskiego gitarzysty na dworze Marii Ludwiki Sabaudzkiej; i wydaną w 1604 roku *Toccatę Arpeggiatę* Giovanniego Girolama Kapspergera, syna niemieckiego żołnierza stacjonującego w Wenecji, kompozytora w swoim czasie stawianego na równi z Monteverdim.

Na drugie danie, zamiast pieczonej papryki, smażonej w chlebie mozzarelli albo cieniutkiej, miękkiej, pozbawionej żyłek fasolki z neapolitańskich ogrodów – zjedzmy świecką kantatę *Che si può fare?* Barbary Strozzi, ochrzczonej w 1619 roku wenecjanki, nieślubnej córki poety Giulia Strozziego, matki czworga nieślubnych dzieci; pieśń *Sfere fermate* urodzonego w Palermo Sigismonda d'India, nadwornego muzyka książąt sabaudzkich w Turynie i książąt d'Este w Modenie; dwie współczesne kompozycje – *Una perica* katalońskiego gitarzysty Josepa Marii Martíego Durana oraz nawiązującą do rodzimej tradycji *Silenzio d'amuri* Sycylijczyka Alfia Antico; a na koniec *La suave melodia* z wydanego w 1650 roku *Il primo libro di Canzone* Andrei Falconieriego, neapolitańskiego lutnisty, muzyka na dworach szlacheckich Modeny, Parmy, Genui i Florencji oraz na dworze królewskim w rodzinnym mieście.

Ucztę, zamiast słodziutkich bożonarodzeniowych *susamielli*, *struffoli napoletani* i oblanych czekoladą *mostaccioli*, urozmaicą ludowe tańce i piosenki z najrozmaitszych regionów Włoch, wśród nich neapolitańska pieśń *Lo Guarracino* o brzydkiej rybie, której uczeni nadali jeszcze brzydszą nazwę: chromis kasztanowy, a która mimo wszystko postanowiła się ożenić – i to jeszcze z piękną sardynką.

A potem, jak Goethe, który napatrzył się w Neapolu na przeróżnych ludzi, piękne konie i niezwykłe ryby, powtórzmy za rodowitymi mieszkańcami regionu: „Vedi Napoli e poi muori". Zobaczyć Neapol i umrzeć. Choć może wystarczy usłyszeć.

Dorota Kozińska

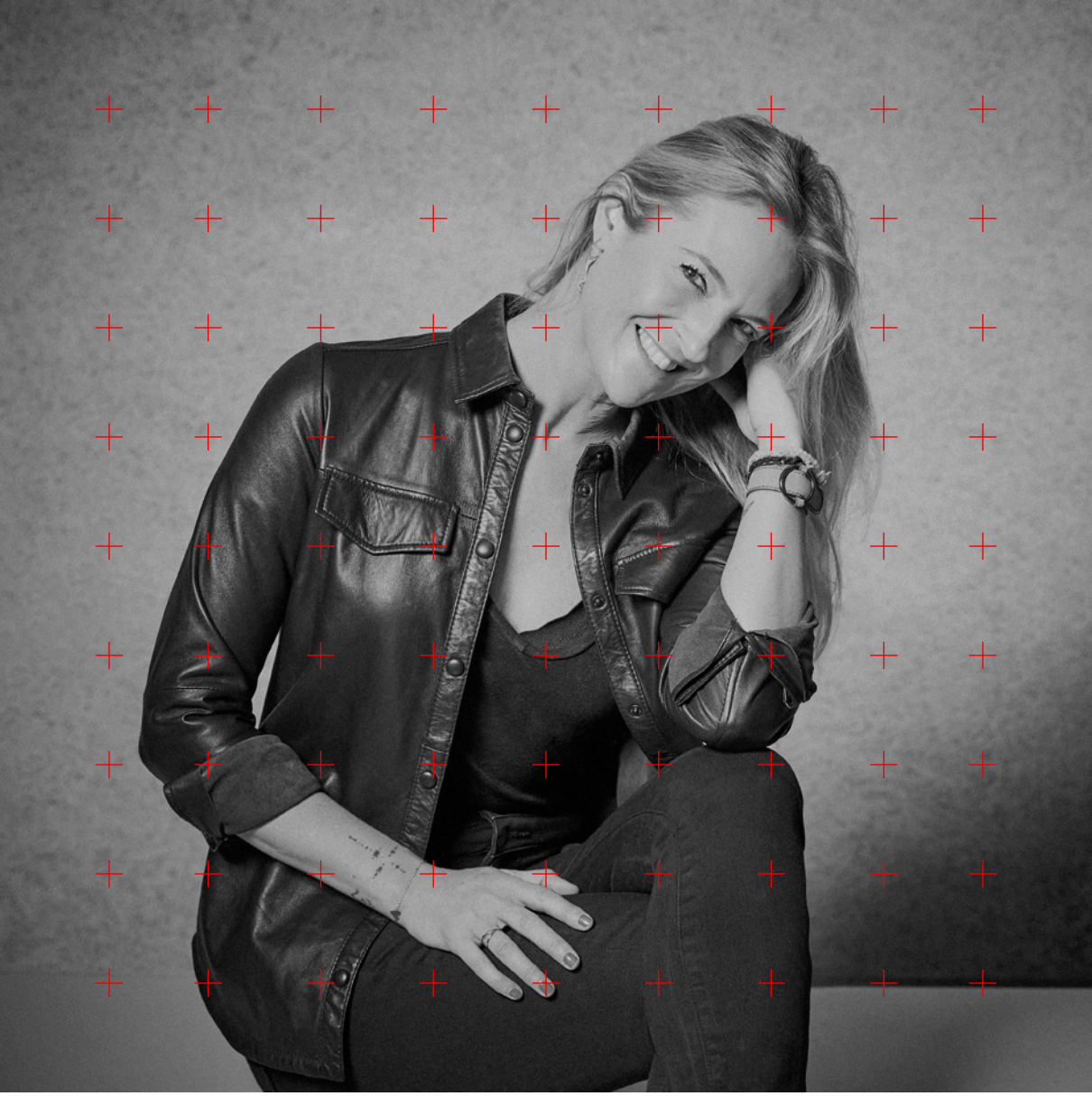
CHRISTINA PLUHAR

Austriacka wykonawczyni i interpretatorka muzyki dawnej, a także kierowniczka zespołu L'Arpeggiata. Swoją pasję do muzyki dawnej odkryła po studiach gitary klasycznej na Uniwersytecie w Grazu, jej rodzinnym mieście. Od tego momentu poświęciła się instrumentarium dawnych epok: lutni, teorbie i gitarze barokowej. Kształciła się u Toyohika Satoha w Koninklijk Conservatorium w Hadze oraz w Scholi Cantorum Basiliensis pod okiem Hopkinsona Smitha; technikę gry na harfie barokowej zgłębiała u Mary Galassi w Civica Scuola di Musica w Mediolanie. Ponadto jej nauczycielami byli m.in.: Andrew Lawrence-King, Eugen Dombois, Paul O'Dette, Pat O'Brien i Jesper Bøje Christensen.
W 1992 roku wraz z zespołem La Fenice otrzymała pierwszą nagrodę na Festiwalu Muzyki Dawnej w Malmö i od tego czasu występuje jako solistka i realizatorka basso continuo na najbardziej prestiżowych festiwalach i scenach. W 2000 roku powołała do życia L'Arpeggiatę – zespół skupiający się na muzyce wokalnej i instrumentalnej wczesnego baroku oraz jej współczesnych interpretacjach. Dzieliła scenę z najznamienitszymi zespołami wykonawstwa historycznego, jak: La Fenice (Jean Tubéry), Hespèrion XXI (Jordi Savall), Il Giardino Armonico, Concerto Soave (María Cristina Kiehr), Accordone (Marco Beasley), Ensemble Elyma (Gabriel Garrido), Les Musiciens du Louvre (Marc Minkowski), Ricercar Consort (Philippe Pierlot), La Grande Écurie et la Chambre du Roy (Jean-Claude Malgoire), Cantus Cölln (Konrad Junghänel). Jako realizatorka basso continuo współpracowała z orkiestrami pod dyrekcją René Jacobsa, Ivora Boltona, Alessandra De Marchiego, Marca Minkowskiego, Gabriela Garrida. Dyrygowała renomowanymi zespołami – Australian Brandenburg Orchestra, European Baroque Orchestra i Orquestra Divino Sospiro. Nagrywała m.in. dla wytwórni Alpha, Erato i Virgin Classics. Oprócz działalności w roli wykonawcy i kierownika muzycznego Christina Pluhar uczy w klasie harfy barokowej w Koninklijk Conservatorium w Hadze oraz wykłada na Uniwersytecie w Grazu.

fot. Michał Nowak

CÉLINE SCHEEN

Belgijska sopranistka. Naukę śpiewu rozpoczęła u Annie Frantz. W 1996 roku podjęła studia wokalne w klasie Marcela Vanauda w Conservatoire royal de Mons; ukończyła je z wyróżnieniem. Jest również absolwentką śpiewu i metodologii śpiewu w Académie Royale des Beaux-Arts w Brukseli. W 1998 roku uzyskała stypendium fundacji Nancy Philippart, dzięki któremu uczestniczyła w zajęciach Very Rózsy w Guildhall School of Music and Drama w Londynie. Brała także udział w kursach mistrzowskich prowadzonych przez Jeana-Paula Fouchécourta, Monique Zanetti oraz Helmuta Deutscha. W swoim imponującym dorobku ma role operowe z twórczości kompozytorów muzyki dawnej, okresu klasycyzmu i romantyzmu, a także współczesnych. Wcielała się w postać Lucy w *The Telephone* Menottiego, Thérèse w *Les mamelles de Tirésias* Poulenca, Papageny w *Czarodziejskim flecie* i Zerliny w *Don Giovannim* Mozarta, Frasquity w *Carmen* Bizeta, Vespetty w *Pimpinone* Telemanna, Grilletty w *Lo Speziale* Haydna oraz Venus w *Venus and Adonis* Blowa, a także dziełach Cavallego, Rameau i Monteverdiego. Wykonywała ponadto pasje J.S. Bacha, msze Mozarta (*Msza koronacyjna*, *Wielka Msza c-moll*), *Requiem* Faurégo, a także *Petite messe solennelle* Rossiniego oraz *Carmina Burana* Orffa przy współpracy z takimi grupami, jak Il Fondamento, Ricercar Consort, Café Zimmermann, La Fenice, La Cetra d'Orfeo, Musica Antiqua Köln. Występowała na największych festiwalach i w salach koncertowych, m.in. w Théâtre Royal de la Monnaie, Théâtre de Caen, Opéra national du Rhin, Grand Théâtre du Luxembourg, Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, a także w Nowym Jorku, Lille, Cremonie. W latach 1994–1996 była członkinią World Youth Choir, z którym występowała w Kanadzie, Estonii, Łotwie, Finlandii, Szwecji oraz krajach Ameryki Łacińskiej. Wykonywała *Symphoniae* Nicolausa à Kempisa, *Cantiones & Sonate* Carolusa Hacquarta. Jako solistka często była angażowana do nagrań. W 1999 roku brała udział w nagraniach ścieżki dźwiękowej do filmu *Le Roi Danse* (*Król tańczy*) w reżyserii Gérarda Corbiau. Współpracowała przy nagraniach Paola Pandolfa, Ensemble Mare Nostrum, Leonarda Garcíi Alarcona i La Cappella Mediterranea, Philippe'a Pierlota i Eduarda Egüeza, Christophe'a Rousseta i Les Talens Lyriques. Nagrania z jej udziałem wydawane były przez wytwórnie: Deutsche Grammophon, MA Recordings, Ambronay, Flora, Vespers.



fot. Michał Nowak

VINCENZO CAPEZZUTO

Wielokrotnie nagradzany tancerz i wokalista obdarzony niezwykle subtelnym głosem altowym. Występował w charakterze premier danser na deskach Teatro di San Carlo w Neapolu, English National Ballet, Ballet Argentino Julio Bocca, MMContemporary Dance Company i Aterballetto w choreografiach m.in. Maura Bigonzettiego, Williama Forsythe'a, Ohada Naharina. Laureat prestiżowych nagród: TOYP Award za propagowanie sztuki na świecie, Leonide Massine Award, Roscigno Danza w 2005 roku w kategorii najlepszy tancerz, Giuliana Penzi w 2012 roku za propagowanie włoskiej sztuki tanecznej i muzyki na świecie. Jego wyjątkowe możliwości wokalne korespondują z eklektycznym stylem L'Arpeggiaty, z którą regularnie nagrywa i występuje. Współpraca włoskiego artysty i zespołu Christiny Pluhar wzięła swój początek przy nagraniu albumu *Via Crucis* (2010) i zaowocowała kolejnymi nowatorskimi albumami wydanymi przez EMI/Virgin Classics, m.in.: *Los Pajaros Perdidos* (2012) łączącym tradycję Ameryki Łacińskiej z muzyką baroku czy *Music for a While* (2014) stanowiącym mieszankę jazzowej improwizacji z muzyką Purcella. Ponadto współpracował z zespołem Il Pomo d'Oro przy albumie *Gondola*, Capellą Cracoviensis przy wykonaniach *Il ballo delle ingrate* Monteverdiego czy *Salve Regina* Vivaldiego, a także z Orchestra da Camera di Perugia, Tetraktis Percussioni i innymi. Występował m.in. w Carnegie Hall w Nowym Jorku, Wigmore Hall w Londynie, Walt Disney Concert Hall w Los Angeles, Melbourne Recital Center, Théâtre du Châtelet w Paryżu i Accademia Filarmonica w Rzymie, a także na BBC Proms, Ravenna Festival, Winter International Arts Festival w Soczi, Shanghai International Music Festival, Quincena Musical w San Sebastián, The Hong Kong Arts Festival. W 2010 roku został zaproszony do wystąpienia w roli tancerza i śpiewaka z European Baroque Orchestra pod dyrekcją Christiny Pluhar. Wraz z Claudiem Borgiannim jest założycielem Soqquadro Italiano – projektu łączącego muzykę, śpiew i grę aktorską.

fot. Michał Nowak

L'ARPEGGIATA

Założony przez Christinę Pluhar w 2000 roku zespół, goszczący w swych szeregach najwybitniejszych europejskich artystów. W swych interpretacjach nie zamyka się jednak w sztywnych ramach wykonawstwa historycznego, a łączy muzyczne światy wczesnego baroku i tradycyjnej muzyki. Intencją zespołu jest wskrzeszanie zapomnianego repertuaru początku XVII wieku, co wraz z różnorakim podejściem do wykonania, elementami improwizacji oraz widowiskowością interpretacji wyróżnia zespół. W swoim dorobku płytowym L'Arpeggiata ma kilkanaście wysoko ocenianych albumów. Od początku swej działalności była ciepło przyjmowana zarówno przez publiczność, jak i wśród krytyków. Światowe uznanie dla zespołu podkreślane jest przez pochlebne recenzje (wielokrotnie „CD of the Week" BBC, „10 de Répertoire") i nagrody za dokonane nagrania. Album *La Villanella* z muzyką Giovanniego Girolama Kapspergera nagrodzony został Premio Internazionale del disco per la musica Italiano. Ich drugi album *Homo fugit velut umbra* poświęcony Stefanowi Landiemu zdobył Prix Excellentia magazynu „Pizzicato" (Luksemburg). International Opera przyznała albumowi *All'Improvviso* nagrodę Timbre de platine, album stanowiący interpretację *Rappressentatione di Anima et di Corpo* Cavalieriego wygrał zaś Prix de l'Académie Charles Cros. Powstały we współpracy z Philippe'em Jarousskim i Núrią Rial album *Teatro d'amore* Monteverdiego zdobył nagrody Echo Klassik (Niemcy) oraz Edison Award (Holandia). Ostatnie lata zespołu były czasem intensywnej działalności fonograficznej. Jego najświeższe nagranie, *Passacalle de la Follie*, ukazało się w 2023 roku i jest owocem współpracy z Philippe'em Jarousskim. Na przestrzeni lat zespół gościł na światowych festiwalach, m.in. Lufthansa Festival (Londyn), Oude Muziek (Utrecht), Printemps des Arts de Nantes, Pfingstfestspiele Melk, Festival de l'Abbaye de Saint-Michel en Thiérache, Festival de Sablé-sur-Sarthe, Brugge Musica Antica (Poissy), oraz występował w Philharmonie Köln, Salle Gaveau w Paryżu, Schwetzinger Festspiele, Musikfestspiele Potsdam, Händel-Festspiele Halle, Ludwigsburger Schlossfestspiele, RuhrTriennale, Istanbul Music Festival, The Hong Kong Arts Festival. Albumy zespołu wydawane były przez takie wytwórnie, jak Alpha, Naïve Records, Virgin Classics/EMI oraz Warner Classics/Erato.

fot. Michael Uneffer

Ninna, nanna alla romanesca

Nanna-o, nanna-o
Questo fijo a chi lo dò?
Lo daró alla befana
Che se lo tene 'na settimana.
Nanna-o, nanna-o
Questo fijo a chi lo dò?
Lo daró all'omo nero
Che se lo tene un anno intero.
Dormi dormi fijo bello
Se no vene Farfarello,
Dormi dormi fijo mio
Se no te ridò a Dio.
Fai la ninna, fai la nanna,
Dormi bello della mamma
Dormi bello de papà
Che mo smetto de canta.'

Rzymska kołysanka

Luli-laj, luli-laj,
komu synka mego dam?
Dam go starej czarownicy,
tydzień u niej pozostanie.
Luli-laj, luli-laj,
Komu synka mego dam?
Dam go Czarnemu Ludowi,
rok cały u niego zostanie.
Śpij, syneczku miły, śpij,
bo jak nie, to przyjdzie Czart.
Śpij, syneczku mój, ach śpij.
Jak nie, Bogu oddam cię.
Śpij, maleńki, śpij, ach, śpij,
śpij, matuli skarbie drogi,
śpij, ojczulka skarbie miły,
kołysankę kończę już.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Amor (Lamento della Ninfa)

Amor,
(dicea, il ciel mirando, il piè fermò)
dove dov'è la fè
che'l traditor giurò?
(Miserella).

Fa che ritorni il mio
amor com'ei pur fu,
o, tu m'ancidi, ch'io
non mi tormenti più.
(Miserella, ahi più no, no
tanto gel soffrir non può.)

Non vo' più che'ei sospiri
se non lontan da me,
no, no, che i suoi martiri

O miłości (Lament Nimfy)

O miłości,
(mówiła, stanąwszy, patrząc w niebo),
gdzież jest wierność,
którą wiarołomca przysiągł?
(Nieszczęsna).

Spraw, by wróciła miłość
moja taka, jaka była.
Ach, zabij mnie, abym
nie cierpiała więcej mąk.
(Nieszczęsna, ach, już nie zdoła
oziębłości tej więcej znieść).

Nie chcę już jego westchnień,
chyba że z dala ode mnie,
nie, nie, niechaj jego katusze

più non dirammi affè.
(Miserella, ahi più no, no).

Perché di lui mi struggo,
tutto orgoglioso sta,
che sì, che sì se'l fuggo
ancor mi pregherá?
(Miserella, ahi più no, no
tanto gel soffrir non può).

Se ciglio ha più sereno
colei, che'l mio non è,
già non rinchiude in seno,
Amor, si bella fé.
(Miserella, ahi più no, no
tanto gel soffrir non può).

Né mai si dolci baci,
da quella boca havrai,
né più soavi, ah ! taci
taci, che troppo il sa.
(Miserella).

nie będą już mym udziałem.
(Nieszczęsna, ach, już nie zdoła).

Bo gdy ja cierpię dla niego,
dumą go to napawa,
więc gdy odejdę od niego,
czy będzie mnie jeszcze błagał?
(Nieszczęsna, ach, już nie zdoła
oziębłości tej więcej znieść).

Jeśli nawet jaśnieją bardziej
oczy tamtej, niż moje lśnią,
to jednak nie ma w jej sercu,
o Miłości, wierności tak pięknej.
(Nieszczęsna, ach, już nie zdoła
oziębłości tej więcej znieść).

I pocałunków tak słodkich
z ust tamtych nigdy nie zazna
ni czułych tak. Ach, zamilcz!
Zamilcz, bo nazbyt dobrze to wie.
(Nieszczęsna).

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Dicitencello vuje

Dicitencello a 'sta cumpagna vosta
C'aggio perduto 'o suonno e 'a fantasia,
C' 'a penzo sempe,
Ch'è tutt' 'a vita mia!
I' nce 'o vvulesse dicere,
Ma nun nce 'o ssaccio dì.

'A voglio bene,
'A voglio bene assaje!
Dicitencello vuje
Ca nun mm' 'a scordo maje!
È 'na passione,
Cchiù forte 'e 'na catena,

Powiedzcie to jej

Powiedzcie to waszej przyjaciółce,
że sen i myśli mam zmącone,
bo nieustannie myślę o niej,
bo jest całym mym życiem!
Chciałbym to jej powiedzieć,
ale nie potrafię.

Kocham ją,
kocham bezgranicznie!
Powiedzcie to jej,
że nigdy jej nie zapomnę!
To uczucie
silniej mnie wiąże niż łańcuchy,

Ca me turmenta ll'anema
E nun me fa campà!

Dicitencello ch'è 'na rosa 'e maggio,
Ch'è assaje cchiù bella 'e 'na jurnata 'e sole!
D' 'a vocca soja,
Cchiù fresca d' 'e vviole,
I' già vulesse sentere
Ch'è 'nnammurata 'e mme.

'A voglio bene,
'A voglio bene assaje!
Dicitencello vuje
Ca nun mm' 'a scordo maje!
È 'na passione,
Cchiù forte 'e 'na catena,
Ca me turmenta ll'anema
E nun me fa campà!

'Na lacrema lucente v'è caduta,
Diciteme 'nu poco a che penzate?
Cu 'st'uocchie doce
Vuje sola me guardate!
Levammoce 'sta maschera,
Dicimmo 'a verità!

Te voglio bene,
Te voglio bene assaje!
Sì tu chesta catena
Ca nun se spezza maje!
Suonno gentile,
Suspiro mio carnale,
Te cerco comm'a ll'aria,
Te voglio pe' campà!

dręczy mą duszę
i żyć mi nie daje.

Powiedzcie jej, że jest różą kwitnącą w maju,
że piękniejsza jest niż słoneczny dzień!
Z ust jej,
świeższych niż fiołki,
chciałbym usłyszeć,
że kocha mnie.

Kocham ją,
kocham bezgranicznie!
Powiedzcie to jej,
że nigdy jej nie zapomnę!
To uczucie
silniej mnie wiąże niż łańcuchy,
dręczy mą duszę
i żyć mi nie daje.

Spłynęła lśniąca łza.
Powiedz mi, o czym myślisz?
Takim czułym wzrokiem
ty jedna na mnie patrzysz!
Odrzućmy maski,
wyznajmy sobie prawdę!

Kocham cię,
kocham bezgranicznie!
Ty jesteś tym łańcuchem,
który nigdy się nie zerwie!
Uroczym snem,
oddechem mym.
Szukam cię jak powietrza,
pragnę cię, by żyć!

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Pizzica di San Vito

Non c'era da vinì, non c'era da vinì,
non c'era da vinì e so' vinutu,
so' li sospiri tua, so' li sospiri tua,
so' li sospiri tua, m'hannu chiamatu.

Ah uellì, mu lu vecu ti vinì,
mu lu vecu ti nchianà,
mi ta la manu e si ni va.

Sì chiù bella tu, e sì chiù bella,
e sì chiù bella tu ti na cirasa,
iata all'amori tua, iata all'amori tua,
iata all'amori tua quannu ti vasa.

Ah uellì uellì uellà,
la pacchianella mea
quannu chiamu ata vinì.

Ti li capelli tua, ti li capelli,
ti li capelli tua so nnamuratu,
li vecu ti vulà, li vecu ti vulà,
li vecu ti vulà ntallu vientu.

Occhi cu occhi,
cu deggi perdi l'occhi,
a ci tici mali nuestru scatta lu cori.

Ti lu ritornu a dì, ti lu ritornu,
ti lu ritornu a dì pi n'ata fiata,
alla cumpagnia va, a Santu Vitu va,
alla cumpagnia va sta sirinata.

Ah uellì uellì uellà,
n'ata vota statti bona,
tu ti me no ti scurdà.

Pizzica św. Wita

Nie trzeba było przychodzić, nie trzeba,
nie trzeba było przychodzić, a jestem,
to twoje westchnienia, to westchnienia twe,
to twoje westchnienia przywiodły tu mnie.

Ach, uellì, widzę, jak przychodzi,
widzę, jak podchodzi,
podaje mi rękę i idzie.

Jesteś piękniejsza, piękniejsza jesteś,
jesteś piękniejsza niż czereśnia,
cześć twej miłości, miłości twej cześć,
cześć twej miłości, gdy cię ucałuje.

Ach, uellì uellì uellà,
gdy wołam dziewczynę mą,
musi tu przyjść.

W twoich włosach, we włosach twych,
w twoich włosach się zakochałem,
widzę, jak niesie je, widzę, jak je rozwiewa,
widzę, jak niesie je wiatr.

Oko za oko,
niech straci wzrok
każdy, kto źle o nas mówi, i niech mu serce pęknie.

Powtarzam ci to, powtarzam ci to,
powtarzam ci to jeszcze raz,
by bawić się u świętego Wita,
by bawić się, jest serenada ta.

Ach, uellì uellì uellà,
raz jeszcze: bywaj zdrowa!
I nie zapomnij mnie.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Yo soy la locura

Yo soy la locura
la que sola infundo
placer y dulzura
y contento al mundo.

Sirven a mi nombre
todos mucho o poco
y no, no hay hombre
que piense ser loco.

Jestem szaleństwem

Jestem szaleństwem,
ja jedna napawam
rozkoszą i słodyczą
i szczęściem ten świat.

Służą memu imieniu
wszyscy: bardziej lub mniej.
I nie, nikt nie myśli
o sobie, że oszalał.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

La Carpinese

Pigliate la paletta e vae pi' ffoco,
E va' alla casa di lu 'nnammurato,
E passa duje ore 'e juoco,
Si mamma se n'addona 'e chiste juoco,
Dille ca so' state falelle de foco,
E vule di' e llà, chello che vo' la femmena fa!
Luce lu sole quanno è buono tiempo,
Luce lu pettu tujo, donna galante,
Mpietto li tieni duje pugnali argiento.
A chi li tocchi bella, nci fa santo,
E ti li tocchi je ca so' l'amante.
E 'mparaviso jamme certamente,
E vule di' e llà, chello che vo' la femmena fa!

Carpinese

Weź łopatkę i idź poruszyć ogień,
idź do domu swego ukochanego
i zabaw tam dwie godziny.
Jeśli twoja matka zauważy tę zabawę,
powiedz jej, że to od iskier płonie twe lico.
Mów, co uważasz: kobieta robi, co chce!
Słońce świeci, gdy jest ładna pogoda,
płoną twe piersi, szlachetna pani.
Na piersiach masz dwa srebrne sztyleciki.
Kto ich dotknie, świętym zostanie.
Ja ich dotknę, bo jestem twym ukochanym.
Raju z pewnością dostąpimy.
Mów, co uważasz: kobieta robi, co chce!

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Lo Guarracino

Lo Guarracino ca jéva pe' mare,
lle venne voglia de se 'nzorare
se facette no bello vestito
de scarde de spine pulito pulito
co na perucca tutta 'ngrifata
de ziarelle 'mbrasciolate,
con lo sciabbò, scollo e puzine

Garbik

Garbikowi, co pływał w morzu,
zachciało się raz ślubu.
Sprawił sobie piękny strój
z łusek i ości, czysty, czyściutki.
Ufryzowaną pięknie perukę
ze zwiniętymi wstążkami,
żabot, szal i mankiety

de seta 'ngrese fine fine.

Cu li cazune de rezze de funno,
scarpe e cazette de pelle de tunno,
e sciammeria e sciammereino
d'aleche e pile de voje marino,
cu li buttune e buttunèra
d'uocchie de purpe, sécce e fére,
fibbia, spata e schiocche 'ndorate
de niro de sécce e fèle d'achiata.

Doje belle cateniglie
de premmone de conchiglie,
no cappiello aggallonato
de codarino d'aluzzo salato,
tutto posema e steratiello,
ieva facenno lu sbafantiello
e gerava da ccà e da llà;
la 'nnammorata pe se trovà!

La Sardella a lo barcone
steva sonanno lo calascione;
e a suono de trommetta
ieva cantanno st'arietta:
"E llarè lo mare e lena
e la figlia da sià Lena
ha lasciato lo nnamorato
pecché niente l ha rialato".

Lo Guarracino 'nche la guardaje
de la Sardella se 'nnamoraje;
se ne jette da na Vavosa
la cchiù vecchia maleziosa;
l'ebbe bona rialata
pe mannarle la mmasciata:
la Vavosa pisse pisse
chiatto e tunno nce lo disse.

La Sardella 'nch'a sentette
rossa rossa se facette,
pelo scuorno che se pigliaje

z cienkiego angielskiego jedwabiu.

Spodnie z sieci głębinowych,
buty i pończochy z tuńczykowej skórki,
i frak, i kamizelkę
z wodorostów i włosia foki mniszki,
z guzikami i butonierką
z oczu ośmiornic, mątw i sielaw,
sprzączki, szpadę i złocone frędzle
z atramentu mątwy i żółci oblady.

Dwa piękne łańcuszki
z muszelek małży,
elegancki kapelusz
z ogona morszczuka.
Wszystko wykrochmalone i odprasowane.
Pyszniąc się elegancją,
pływał tu i tam,
szukając narzeczonej.

Sardynka na balkonie
grała na lutni
i donośnym głosem
śpiewała taką pieśń:
„O lalla i tralla leny,
córka cioci Leny
rzuciła narzeczonego,
bo niczego jej nie dał."

Garbik, gdy tylko ją zobaczył,
zakochał się w Sardynce.
Poszedł do Ślizgi czubatej,
okropnie złośliwej staruchy.
Dał jej suty napiwek,
by zaniosła jej wiadomość.
Ślizga, cichcem, cichcem,
dokładną zdała jej relację.

Gdy Sardynka to usłyszała,
cała spąsowiała
ze wstydu, który ją ogarnął.

sotto a no scuoglio se 'mpizzaje;
ma la vecchia de la Vavosa
subbeto disse: "Ah schefenzosa!
De sta manera non truove partito
'ncanna te resta lo marito.

Se aje voglia de t'allocà
tanta smorfie nonaje da fà;
fora le zeze e fora lo scuorno,
anema e core e faccia de cuorno".
Ciò sentenno la sié Sardella
s'affacciaje a la fenestrella,
fece n'uocchio a zennariello
a lo speruto 'nnammoratiello.

Ma la Patella che steva de posta
lo chiammaje faccia tosta,
tradetora, sbrevognata,
senza parola, male nata,
ch'avea 'nchiantato l'Alletterato
primmo e antico 'nnamorato;
de carrera da chisto jette
e ogne cosa 'lle dicette.

Quanno lo 'ntise lo poveriello
se lo pigliaje Farfariello;
jette a la casa e s'armaje e rasulo,
se carrecaje comm'a no mulo
de scopette e de spingarde,
povere, palle, stoppa e scarde;
quattro pistole e tre bajonette
dint'a la sacca se mettette.

Ncopp'a li spalle sittanta pistune,
ottanta mbomme e novanta cannune;
e comm'a guappo Pallarino
jeva trovanno lo Guarracino;
la disgrazia a chisto portaje
che mmiezo a la chiazza te lo 'ncontraje:
se l'afferra po crovattino

Pod skałą podwodną się schowała,
lecz stara Ślizga
rzekła jej: „Ach, wybredna!
W ten sposób partii nie znajdziesz,
na próżno męża będziesz szukać.

Jeśli chcesz się ustatkować,
nie krzyw się i nie wydziwiaj,
głupstwa na bok, odrzuć nieśmiałość
duszy i serca, głowa do góry".
Słysząc to, panna Sardynka
wychyliła się przez okienko
i puściła oczko
do pełnego nadziei kochanka.

Na to Czareczka, przyczepiona nieopodal,
nazwała ją bezczelną,
zdrajczynią, bezwstydnicą,
niewierną parweniuszką,
porzuciła bowiem Tunka,
swego poprzedniego narzeczonego,
i za tym w mgnieniu oka poszła,
i wygarnęła jej wszystko.

Gdy tamten biedak to usłyszał,
diabeł wprost go opętał.
Poszedł do domu, uzbroił się w brzytwę,
jak muł się objuczył
strzelbami, dubeltówkami,
prochem, kulami, pakułami i krzesiwami.
Cztery pistolety i trzy bagnety
włożył sobie do kieszeni.

Na plecy zarzucił siedemdziesiąt rusznic,
osiemdziesiąt bomb i dziewięćdziesiąt armat,
i jak dzielny rycerz
wyruszył szukać Garbika.
Nieszczęście go doń sprowadziło,
bo spotkał go na środku placu.
Złapał go za kołnierz

e po lle dice: "Ah malandrino!
Tu me lieve la 'nnammorata
e pigliatella sta mazziata".
Tuffete e taffete a meliune
le dava paccare e secuzzune,
schiaffe, ponie e perepesse,
scoppolune, fecozze e cunnesse,
scerevecchiune e sicutenosse
e ll'ammacca osse e pilosse.

Venimmoncenne ch'a lo rummore
pariente e amice asce ascettero fore,
chi co mazze, cortielle e cortelle,
chi co spate, spatune e spatelle,
chiste co barre e chille co spite,
chi co ammennole e chi co antrite,
chi co tenaglie e chi co martielle,
chi co torronne e sosamielle.

Patre, figlie, marite e mogliere
s'azzuffajeno comm'a fere.
A meliune correvano a strisce
da sto partito e de chillo li pisce!
Che bediste de sarde e d'alose
da palaje e raje petrose
sarache, dientece ed achiate,
scurme, tunne e alletterate!

Pisce palumme e pescatrice,
scuorfene, cernie e alice,
mucchie, ricciole, musdee e mazzune,
stelle, aluzze e storiune,
merluzze, ruongole e murene,
capodoglie, orche e vallene,
capitune, auglie e arenghe,
ciefere, cuocce, tracene e tenghe.

Treglie, tremole, trotte e tunne,
fiche, cepolle, laune e retunne,
purpe, secce e calamare,

i mówi: „Ach, ty łotrze!
Kradniesz mi narzeczoną,
bierz więc za swoje te cięgi!"
Szast-prast! Tysiące wymierzał
policzków i ciosów w szczękę,
na odlew, pięścią i gdzie popadnie,
w tył głowy, kciukiem i pięścią w kark,
dłonią w kark i pięścią w twarz.
Wszystkie kości porządnie mu obił.

I stało się tak, że na ten rwetes
wyszli krewni i znajomi.
Ten z kijem, z nożem dużym lub małym,
tamten z mieczem, rapierem lub szablą,
ów z drągiem, ten z rożnem,
tamten z migdałami, a ów z orzechami,
ten z obcęgami, tamten z młotkiem,
ten z tortem orzechowym, a ów z piernikami.

Ojcowie, synowie, mężowie i żony
tłukli się jak dzikie bestie.
I nadbiegały nieprzebrane tłumy
ryb z tego i z tamtego frakcji.
Ileż tu zobaczyć mogłeś sardynek i aloz,
soli i rai nabijanych,
sargusów, kielczaków i oblad,
makrel, tuńczyków i tunków atlantyckich.

Musteli siwych i żabnic,
nawęd, graników wielkich i sardel,
ogończy, seriol, musteli i babek,
sierpików głałek, barakud i jesiotrów,
dorszy, kongerów i muren,
kaszalotów, orek i wielorybów,
węgorzy, belon i śledzi,
cefali, ateryn, ostroszy i linów złotych.

Barwen, drętw plamistych, pstrągów i tuńczyków,
żuwaków, wstęgówek, ateryn i pysoni smukłych,
ośmiornic, mątw i kałamarnic,

pisce spate e stelle de mare,
pisce palumme e pisce prattielle,
voccadoro e cecenielle,
capochiuove e guarracine,
cannolicchie, ostreche e ancine,

vongole, cocciole e patelle,
pisce cane e grancetielle,
marvizze, marmure e vavose,
vope prene, vedove e spose,
spinole, spuonole, sierpe e sarpe,
scauze, nzuoccole e co le scarpe,
sconciglie, gammere e ragoste,
vennero nfino co le poste.

Capitune, saure e enguille,
pisce gruosse e piccerille,
d'ogni ceto e nazione,
tantille, tante, cchiù tante e tantone!
Quanta botte, mamma mia!
Che se devano, arrassosia!
A centenare le barrate!
A meliune le petrate!

Muorze e pizzeche a beliune!
A delluvio li secozzune!
Non ve dico che bivo fuoco
se faceva per ogne luoco!
Ttè, ttè, ttè, ccà pistulate!
ttè, ttè, ttè, ccà scoppettate!
ttè, ttè, ttè, ccà li pistune!
bu, bu, bu, llà li cannune!
Ma de cantà so già stracquato
e me manca mo lo sciato;
sicché dateme licienzia,
nfi che sorchio na meza de seje,
co salute de luje e de leje,
ca se secca lo cannarone
sbacantànnose lo premmone.

mieczników i rozgwiazd,
musteli siwych i ryb młotów,
kulbinów i młodych sardynek,
mątewek i garbików,
okładniczek, ostryg i jeżowców!

Małże, sercówki i czareczki,
rekiny i krabiki,
wargacze, morlesze i ślizgi,
bopsy, wdowy i mężatki,
labraksy, zawiaśniki, węże i salpy,
bose, w chodakach albo w butach.
Szkarłatniki, kraby i langusty
przybyły nawet dyliżansami.

Samice i samce węgorzy, ostroboki,
ryby małe, ryby duże,
wszelkiego stanu i narodu.
Maleńkie, małe, większe i ogromne!
Ileż ciosów – matko droga! –
sobie zadawali, aż trudno uwierzyć!
Setki razów kijem!
Miliony rzuconych kamieni!

Ukąszeń i szczypnięć biliony!
Deszcz ciosów w szczękę!
Powiedzieć nie umiem, jakim żywym ogniem
wszystko płonęło.
Ta, ta, tam! – tu z pistoletu,
tam, ta ram! – tam ze strzelby,
tum, tu rum! – tu z rusznicy,
bum, bu bum! – tam z armaty.
Lecz śpiew mnie już zmęczył
i brak mi już tchu.
Przeto, pozwólcie,
miła i cna publiczności,
niech się napiję kwaterkę za jego i za jej zdrowie.
Inaczej zaschnie mi w gardle,
a w płucach zabraknie tchu.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Che si può fare?

Che si può fare?
Le stelle rubelle
non hanno pietà
che s'el cielo non da
un influso di pace
al mio penare
che si può fare?
Che si può dire?
da gl'astri
disastri
mi piovano ogn'or;
che si può dire
che le perfido
amer un respiro
di niega al mio martire
che si può dire.

Così va rio destin forte
tiranna gl'innocenti
con danna
così l'oro più fido
di costanza e di fè
lasso convienelo raffini d'ogn'or
fuoco di pene.
Sì, sì, sì, sì penar
deggio che darei sospiri
deggio trarne i respiri.

In aspri guai per eternarmi
il ciel niega mia sorte
al periodo vital
punto di morte.
Voi spirti dannati
ne sete beati
s'ogni eumenide ria
sol' è intenta a crucciar
l'anima mia.

Cóż począć?

Cóż począć?
Kiedy zbuntowane gwiazdy
nie mają litości,
a niebo nie daje
chwili przerwy
w moim cierpieniu,
cóż począć?
Cóż począć?
Z gwiazd
klęski
spadają na mnie nieustannie.
Cóż powiedzieć,
gdy przewrotna
miłość wytchnienia
żałuje w mojej męce,
cóż powiedzieć?

Taki jest los, wielce niegodziwy
tyran, niewinnych
skazujący.
Dlatego złoto najczystszej próby
stałości i wierności,
niestety, trzeba bez ustanku oczyszczać
w ogniu cierpienia.
Tak, tak, tak cierpieć
muszę, z westchnień
oddech czerpać muszę.

Bym wiecznie trwał w tym nieszczęściu,
niebo odmawia mi tego losu,
w którym bieg życia prowadzi
do kresu śmierci.
O wy, duchy przeklęte,
jakże szczęśliwe jesteście!
Bo wszystkie okrutne Erynie
tym są zajęte jedynie,
by dręczyć duszę mą.

Se sono sparite
le furie di Dite
voi ne gl'elisi eterni
i di trahete
io coverò gl'inferni.

Così avvien a chi tocca
calcar l'orme d'un cieco
alfin trabbocca.

Skoro zniknęły
furie grodu Disa,
wy w wiecznym Elizjum
dni spędzać będziecie,
ja w piekło strącony.

Tak bywa, gdy komuś
się zdarzy podążać za cieniem ślepca,
runie na koniec w przepaść.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Pïzzicarella mia

Non c'era da vinì, non c'era da vinì,
non c'era da vinì e so' vinutu,
so' li sospiri tua, so' li sospiri tua,
so' li sospiri tua, m'hannu chiamatu.

Ah uellì, mu lu vecu ti vinì,
mu lu vecu ti nchianà,
mi ta la manu e si ni va.

Sì chiù bella tu, e sì chiù bella,
e sì chiù bella tu ti na cirasa,
iata all'amori tua, iata all'amori tua,
iata all'amori tua quannu ti vasa.

Ah uellì uellì uellà,
la pacchianella mea
quannu chiamu ata vinì.

Ti li capelli tua, ti li capelli,
ti li capelli tua so nnamuratu,
li vecu ti vulà, li vecu ti vulà,
li vecu ti vulà ntallu vientu.

Occhi cu occhi,
cu deggi perdi l'occhi,
a ci tici mali nuestru scatta lu cori.

Moja pïzzicarella

Nie trzeba było przychodzić, nie trzeba,
nie trzeba było przychodzić, a jestem,
to twoje westchnienia, to westchnienia twe,
to twoje westchnienia przywiodły tu mnie.

Ach, uellì, widzę, jak przychodzi,
widzę, jak podchodzi,
podaje mi rękę i idzie.

Jesteś piękniejsza, piękniejsza jesteś,
Jesteś piękniejsza niż czereśnia,
cześć twej miłości, miłości twej cześć,
cześć twej miłości, gdy cię ucałuje.

Ach, uellì uellì uellà,
gdy wołam dziewczynę mą,
musi tu przyjść.

W twoich włosach, we włosach twych,
w twoich włosach się zakochałem,
widzę, jak niesie je, widzę, jak je rozwiewa,
widzę, jak niesie je wiatr.

Oko za oko,
niech straci wzrok
każdy, kto źle o nas mówi, i niech mu serce pęknie.

Ti lu ritornu a dì, ti lu ritornu,
ti lu ritornu a dì pi n'ata fiata,
alla cumpagnia va, a Santu Vitu va,
alla cumpagnia va sta sirinata.

Ah uellì uellì uellà,
n'ata vota statti bona,
tu ti me no ti scurdà.

Powtarzam ci to, powtarzam ci to,
powtarzam ci to jeszcze raz,
by bawić się u świętego Wita,
by bawić się, jest serenada ta.

Ach, uellì uellì uellà,
raz jeszcze: bywaj zdrowa!
I nie zapomnij mnie.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Sfere fermate

Sfere fermate
li giri sonori,
spirti canori
gli accenti lasciate,
udite, mirate!
La mano, il labro, il viso
di Paradiso.

Dite si suona
da voi sinfonia
tal melodia?
In ciel mai risuona
da voi qual intuona.
La mano, il labro, il viso
di Paradiso.

Qui non altr'onde
non sopisce e svena
nocchier sirena
col suo canto infido,
ch'ognun segue il grido.
La mano, il labro, il viso
Di Paradiso.

Wstrzymajcie, o nieba

Wstrzymajcie, o nieba
dźwięczne swe obroty,
śpiewne dusze,
porzućcie swe pienia,
słuchajcie, podziwiajcie
tę dłoń, te usta, to oblicze
Raju.

Powiedzcie, czy słyszycie
harmonię
tej melodii?
Czy w niebie rozbrzmiewają
czasem dźwięki, które intonuje
ta dłoń, te usta, to oblicze
Raju?

Tutaj i nigdzie indziej
nie usypia i nie uśmierca
syrena sternika
swym zdradzieckim śpiewem,
bowiem wszyscy słuchają głosu
tej dłoni, tych ust, tego oblicza
Raju.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Silenzio d'amuri

T'amaju di quannu stavi dintr'a la naca,
T'addivaj ducizza a muddichi a muddichi
Silenzio d'amuri ca camini intr'a li
Vini Nun è pussibili staccarimi di tia.

Nun chiangitinò albiri d'alivi
Amuri e beni vengunu di luntanu,
Dilizia amata mia, sciatu di l'alma mia,
Dammu lu cori ca ti dignu la vita.

Vacanti senza culura tengu lu senzu
Quanno na mamma si scorda so' figliu,
Tannu mi scordu d'amari a tia
Ti vogliu bbene picciliddra mia.

Vulati acidduzzi iti ni ll'amata
Cantantici mentri nc'è morte e vita
Comu tuttu lu munnu esti la campagna,
Tu si a Riggina e ju 'u Re di Spagna.

Ciszo miłości

Kochałem cię, od kiedy byłaś w kołysce,
karmiłem słodyczą co chwila,
ciszo miłości, co płyniesz w żyłach,
nie potrafię się od ciebie uwolnić.

Nie płaczcie, drzewa oliwne.
Miłość i czułość przychodzą z oddali.
Słodyczy moja, tchnieniu duszy mojej,
daj mi swe serce, bo ja oddaję ci życie.

Umysł mój pusty jest i bez wyrazu.
Tylko jeśli matka zapomni swego syna,
ja zapomnę o miłości do ciebie.
Kocham cię, moja maleńka.

Lećcie, ptaszki, do mojej kochanej,
i śpiewajcie jej, póki śmierć i życie trwają.
Wiejskie okolice są jak świat cały,
ty jesteś królową, ja królem Hiszpanii.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Lu passariellu

O re, re, lu passariello 'nta ll'avena,
E si nun lu va' a parà
Tutta ll'avena se magnarrà.

'O riavulo, stanotte
E muglierеme è caduta da lu liette.

'O riavulo, stanotte
La jatta s'è magnata li cunfiette.

E si prima eremo a tre a ballà la tarantella,
Mo' simmo rimaste a dduje
E muglierеme quant'è bella.

Wróbelek

Królu, królu, wróbelek jest w owsie,
i jeśli się go nie powstrzyma,
cały owies zje.

Diable, dziś w nocy
moja żona wypadła z łóżka.

Diable, dziś w nocy
kotka zjadła cukierki.

I jeśli wcześniej było nas troje do taranteli,
teraz zostaliśmy we dwoje,
a moja żona jest taka piękna!

Santo Michele sarva ogne Christiane,
Moniche, monicelle e artigiane.

O re, re, lu passariello 'nta ll'avena,
E si nun lu va' a parà
Tutta ll'avena se magnarrà.

Święty Michale, ocal wszystkich chrześcijan,
mniszki, mnichów i rzemieślników.

Królu, królu, wróbelek jest w owsie,
i jeśli się go nie powstrzyma,
cały owies zje.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

CENTRUM ŚW. JANA

Pierwsza wzmianka o istnieniu niewielkiej kaplicy pod wezwaniem św. Jana pojawiła się w 1358 roku. Architektonicznie kościół jest typowym przykładem gotyckiego budownictwa sakralnego z XIV i XV wieku – charakteryzuje się masywną bryłą gotyckiej świątyni z wysuniętymi na zewnątrz przyporami, o trójnawowym halowym wnętrzu i prosto zakończonym prezbiterium. Kościół przyjął obecną formę z początkiem drugiej połowy XV wieku. W 1543 roku wieżę kościelną strawił pożar. Zniszczenia usunięto po dwudziestu czterech latach. W marcu 1945 roku kościół św. Jana spłonął, jednakże w zasadniczym zrębie swych murów ocalał. Po zakończeniu działań wojennych wypalony budynek kościoła przykryto dachem i zabezpieczono jego cenne sklepienia. Samą świątynię przeznaczono na lapidarium. Od początku lat 90. diecezja gdańska na powrót może użytkować kościół w niedziele i święta. Od 1995 roku Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku pełni funkcję gospodarza obiektu. Zarządza jego rewaloryzacją oraz adaptacją do celów profesjonalnego centrum kultury.

DWÓR ARTUSA

Niegdyś siedziba Bractwa św. Jerzego, miejsce spotkań stanu rycerskiego, kupców i siedziba sądu. Dziś oddział Muzeum Gdańska i jedna z największych atrakcji turystycznych miasta. Historia Dworu Artusa sięga połowy XIV wieku – został wzniesiony w latach 1348–1350, jego nazwa zaś pochodzi od imienia legendarnego wodza Celtów Artura – dla ówczesnych ludzi był on wzorem cnót rycerskich, a Okrągły Stół, przy którym zasiadał ze swoimi dzielnymi rycerzami, symbolem równości i partnerstwa. Nazwa budynku, „curia regis Artus", pojawiła się pierwszy raz w 1357 roku. Usytuowany jest w obrębie Głównego Miasta i stanowi fragment reprezentacyjnego traktu miejskiego zwanego Drogą Królewską. Wnętrze składa się z jednej bardzo obszernej sali w stylu gotyckim. Od 1530 roku Dwór przestał być wyłącznie siedzibą bractw i miejscem spotkań i zabaw, stał się również miejscem otwartych rozpraw sądowych, natomiast już z końcem XVII wieku doceniono walory akustyczne Wielkiej Hali i regularnie organizowano w niej koncerty.

RATUSZ GŁÓWNEGO MIASTA

Wielka Sala Wety (Sala Biała) jest usytuowana we wschodniej części pierwszego, reprezentacyjnego piętra budynku. W czasie pobytów królów polskich w Gdańsku pełniła funkcję sali tronowej, była miejscem, w którym burgrabia królewski przyjmował przysięgi i wydawał wyroki sądowe. Tu odbywały się uroczystości nadania obywatelstwa i do połowy XVI wieku zebrania Ławy Miejskiej. Od 1526 roku sala stanowiła miejsce zgromadzeń Trzeciego Ordynku oraz posiedzeń Sądu Wetowego. Od 1817 do 1921 roku zwana najczęściej Salą Rady Miejskiej (Stadtverordnetensaal) – obradowało tu Zgromadzenie Przedstawicieli Miasta. W latach 1840–1841 wnętrze przebudowano w stylu neogotyckim wzorowanym na letnim refektarzu z Pałacu Wielkiego Mistrza na zamku w Malborku. W 1909 roku nad wejściem od Sieni Głównej umieszczono renesansowy portal z XVI wieku, pochodzący z kamienicy przy ulicy Chlebnickiej 11. Po zniszczeniach w 1945 roku dokonano rekonstrukcji wnętrza według projektu Stanisława Bobińskiego, powracając do kształtu sali sprzed 1841 roku.

RATUSZ STAROMIEJSKI

Ratusz Starego Miasta wzniesiony został pod koniec XVI wieku w stylu niderlandzkiego manieryzmu. Jego twórcą był Antoni van Obberghen. Zbudowany dla władz Starego Miasta, przez wiele wieków był miejscem skupiającym ówczesne życie polityczne, gospodarcze, a także naukowe i towarzyskie tej części miasta. Tu obradowano nad sprawami miasta. W Wielkiej Sali odbywały się oficjalne uroczystości, wieczorami zaś wydawano bale i rauty. Z Ratuszem Staromiejskim związany był sławny gdański uczony – astronom Jan Heweliusz. Pełnił on funkcje ławnika i pierwszego rajcy, a w ratuszowych piwnicach składował wyprodukowane przez siebie piwo. Dzięki swej charakterystycznej sylwecie ratusz stanowi istotny akcent urbanistyczny w krajobrazie Starego Miasta. Pomimo wielu przebudów jego bryła nie zmieniła swego kształtu do dzisiaj. Podczas wielokrotnych zmian układu wnętrza wzbogacono je o wyjątkowe obiekty. Na piętrze podziwiać można reprezentacyjną sień oraz imponującą Wielką Salę zwaną obecnie Salą Mieszczańską – z oryginalnym drewnianym stropem.

DWÓR UPHAGENA HOTEL FESTIWALOWY

To jeden z obiektów Grupy Arche w standardzie hotelu czterogwiazdkowego, oferujący 256 pokoi. Zlokalizowany jest w centrum urokliwego Gdańska, na Dolnym Mieście – historycznej części Śródmieścia położonej przy Opływie Motławy, sąsiadującej z Wyspą Spichrzów i Starym Przedmieściem. Historia obiektu sięga 1800 roku, kiedy to gdańska rodzina Uphagenów postanowiła przenieść się na ówczesne przedmieścia i wybudować letnią rezydencję w stylu klasycystycznym. Ród Uphagenów mieszkał w dwukondygnacyjnym dworku do 1852 roku. Następnie wdowa po Johannie Karlu Ernście sprzedała budynek kupcowi drzewnemu J. G. Kuhnowi z przeznaczeniem na szpital, w którym opiekę nad chorymi sprawowały siostry boromeuszki z Trewiru. Wraz z rosnącymi potrzebami szpital stopniowo rozbudowano w XIX i XX wieku. Współcześnie na kwartał zabudowań składają się odrestaurowane: dwór, oficyna, fabryka, kotłownia oraz kamienica.

Renovatum
Anno 183

Dyrektor artystyczny:
Filip Berkowicz

Producent wykonawczy:
Konrad Koper

Producent:
Lucjan Towpik

Produkcja:
Marcin Orzeł
Katarzyna Franusiak

Obsługa techniczna:
Rafał Ryskala
Piotr Główka
Andrzej Majger
Mateusz Matusik
Bartosz Bar

Studio fotograficzne:
Paweł Stelmach

Redakcja merytoryczna:
Maciej Kopiński

Projekt graficzny i skład:
Marcin Hernas

Redakcja językowa:
Agata Górzyńska-Kielak

Zdjęcia Gdańska:
Paweł Stelmach

Web service:
Bartłomiej Hałat

Grafiki social media:
Marcin Hernas

Organizator:
Fundacja a415
ul. Długi Targ 28/29
80-830 Gdańsk
www.a415.pl

event-factory
ul. Mogilska 43
31-545 Kraków
www.event-factory.pl

www.actushumanus.com

organizatorzy

FUNDACJA

event-factory

współorganizator

dwójka
POLSKIE RADIO

mecenasi

Dofinansowano
ze środków
Miasta Gdańska

GIWK

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Narodowy
Instytut
Muzyki
i Tańca

Projekt dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury – państwowego funduszu celowego,
w ramach programu „Muzyka", realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca.

partnerzy

INSTYTUCJA KULTURY
SAMORZĄDU
WOJEWÓDZTWA
POMORSKIEGO

Nadbałtyckie
Centrum Kultury
Gdańsk

MUZEUM
GDAŃSKA

WOLONTARIAT
GDAŃSK

DWÓR
UPHAGENA
ARCHE GDAŃSK

hotel festiwalowy

patroni medialni

NATIVITAS

NATIVITAS