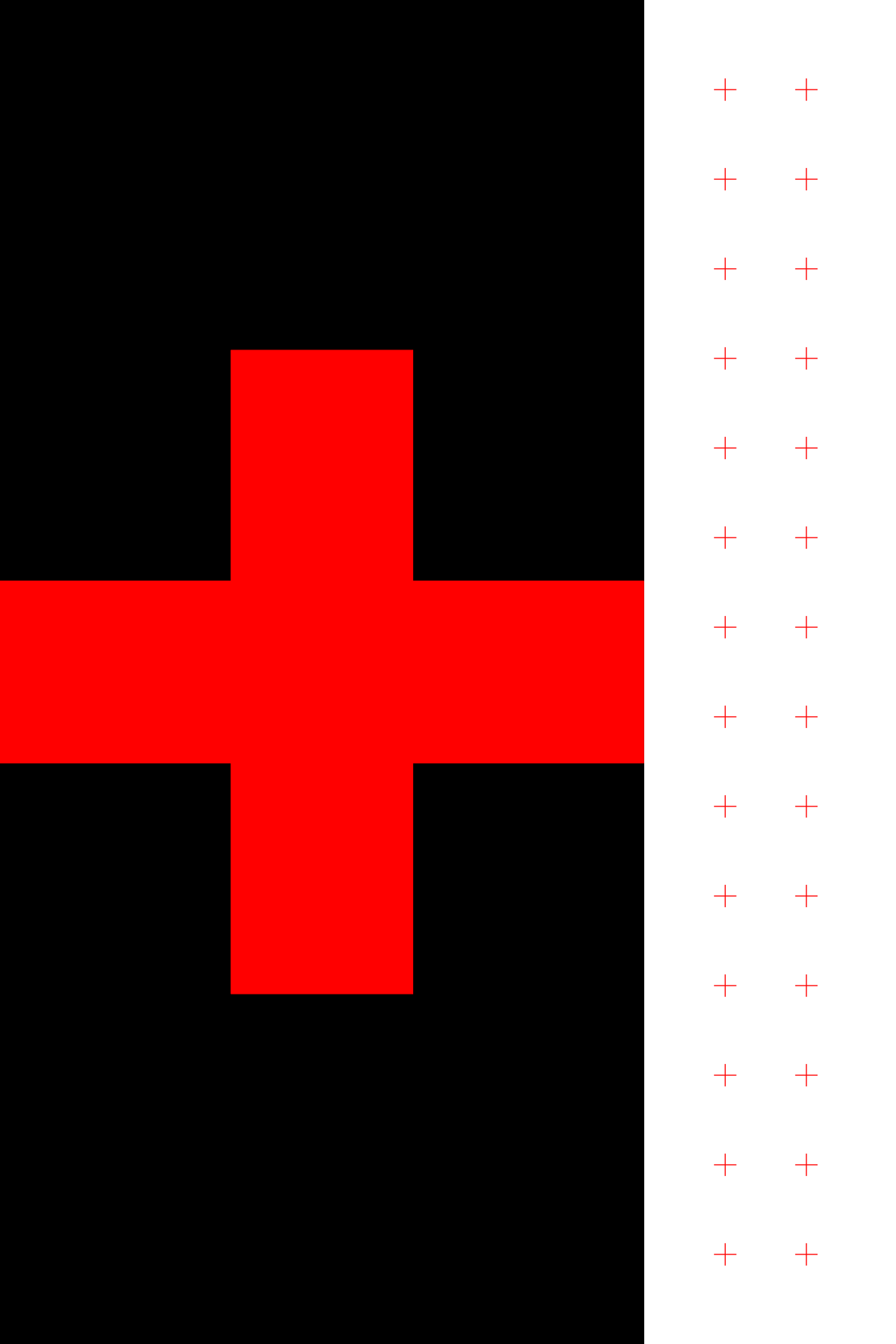
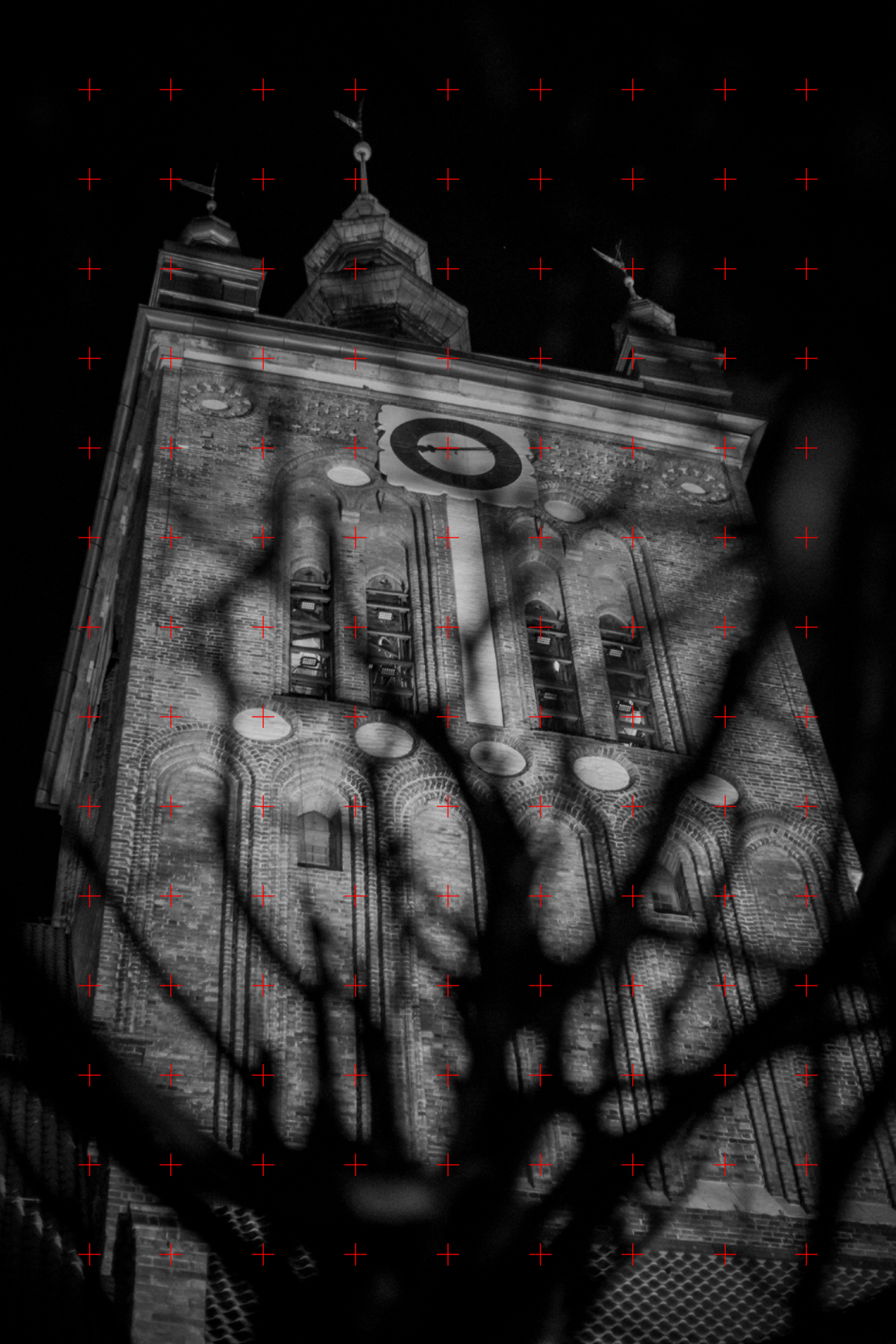
ACTUS
HUMANUS
RESURRECTIO
MMXXIII



ACTUS HUMANUS RESURRECTIO MMXXIII

ah
RESURRECTIO



Szanowni Państwo
Artystki i Artyści
Melomanki i Melomani

Wielki Tydzień i znów uczta! Przed nami pięć dni i dziesięć koncertów w czasie, gdy dobrze jest się zatrzymać i zajrzeć w głąb siebie. Trzeba nam też wytchnienia, bo czasy są bardzo niespokojne. Naloty bombowe wciąż pozostają realnym zagrożeniem dla Ukrainek i Ukraińców, ale i nam spędzają sen z powiek.

Tym bardziej myślmy o tym muzycznym misterium jako o przywileju. Z uznaniem dziękujemy artystkom i artystom, którzy w tym świątecznym okresie ofiarowują nam swój czas i talent, oraz nieocenionym autorom i realizatorom programu festiwalowego.

Życzę wszystkim Państwu, aby ten Wielki Tydzień, a później poranek Wielkanocnej Niedzieli przyniosły pokój i ukojenie. Niech nie braknie nam nadziei, a solidarność zapełni wszelkie niedostatki.

Pax in mundum!

Aleksandra Dulkiewicz
prezydent Gdańska

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

baltic
engineering

FUNDACJA A415

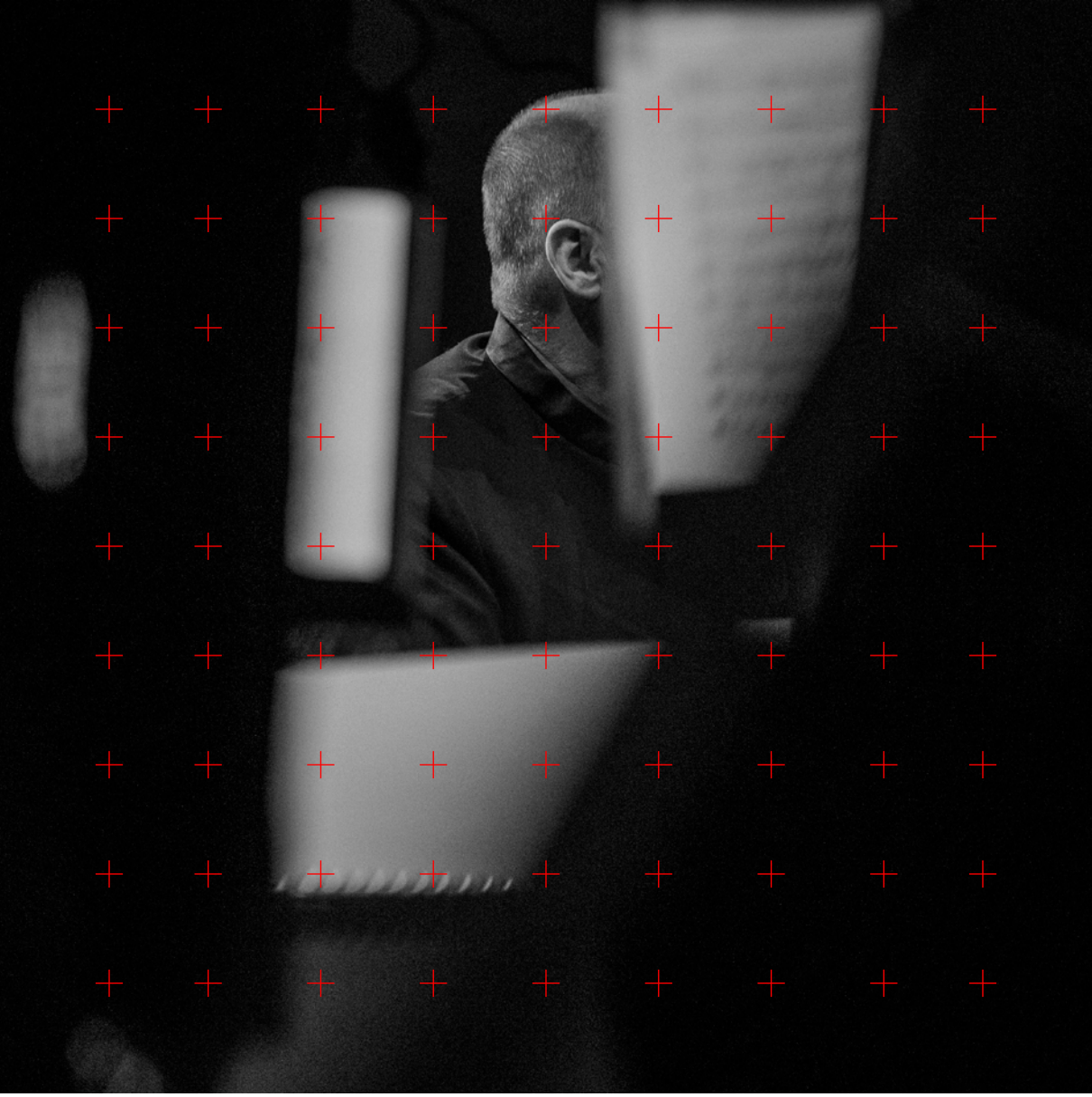
Organizacja pozarządowa z siedzibą w Gdańsku. Tworzą ją promotorzy, muzykolodzy i artyści od lat związani z upowszechnianiem wykonawstwa historycznego w Polsce. Fundatorami Fundacji a415 są: Filip Berkowicz – dyrektor artystyczny cenionych przez krytykę festiwali muzycznych, oraz Barbara Orzechowska – 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, poza festiwalem Actus Humanus, wymienić należy udział w organizacji Europejskiego Kongresu Kultury we Wrocławiu w 2011 roku, 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 x Strajk", przygotowanego na zlecenie Europejskiego Centrum Solidarności w Gdańsku na terenie dawnej Huty Warszawa w ramach stołecznych obchodów 30-lecia „Solidarności".

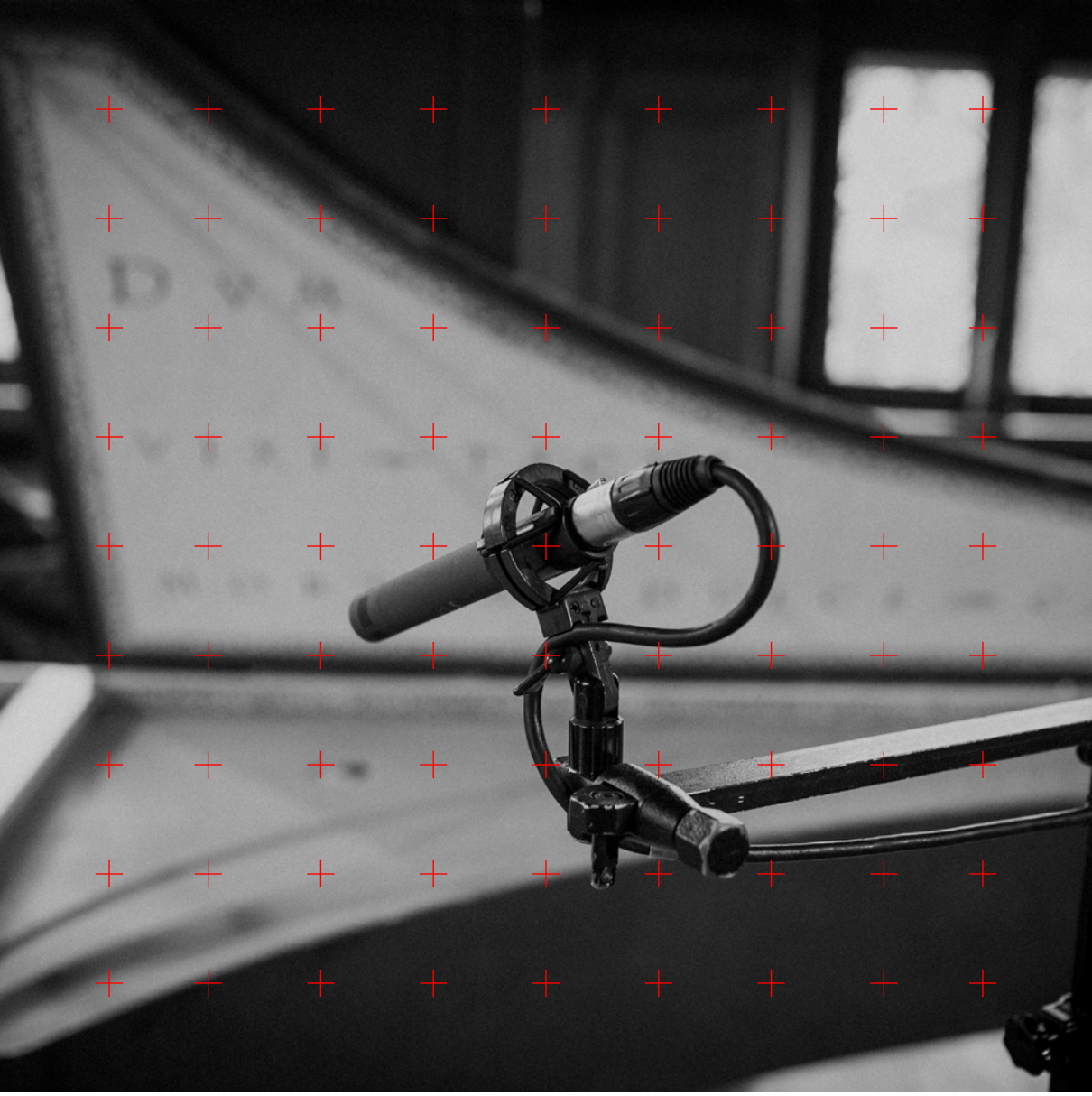
→ www.event-factory.pl

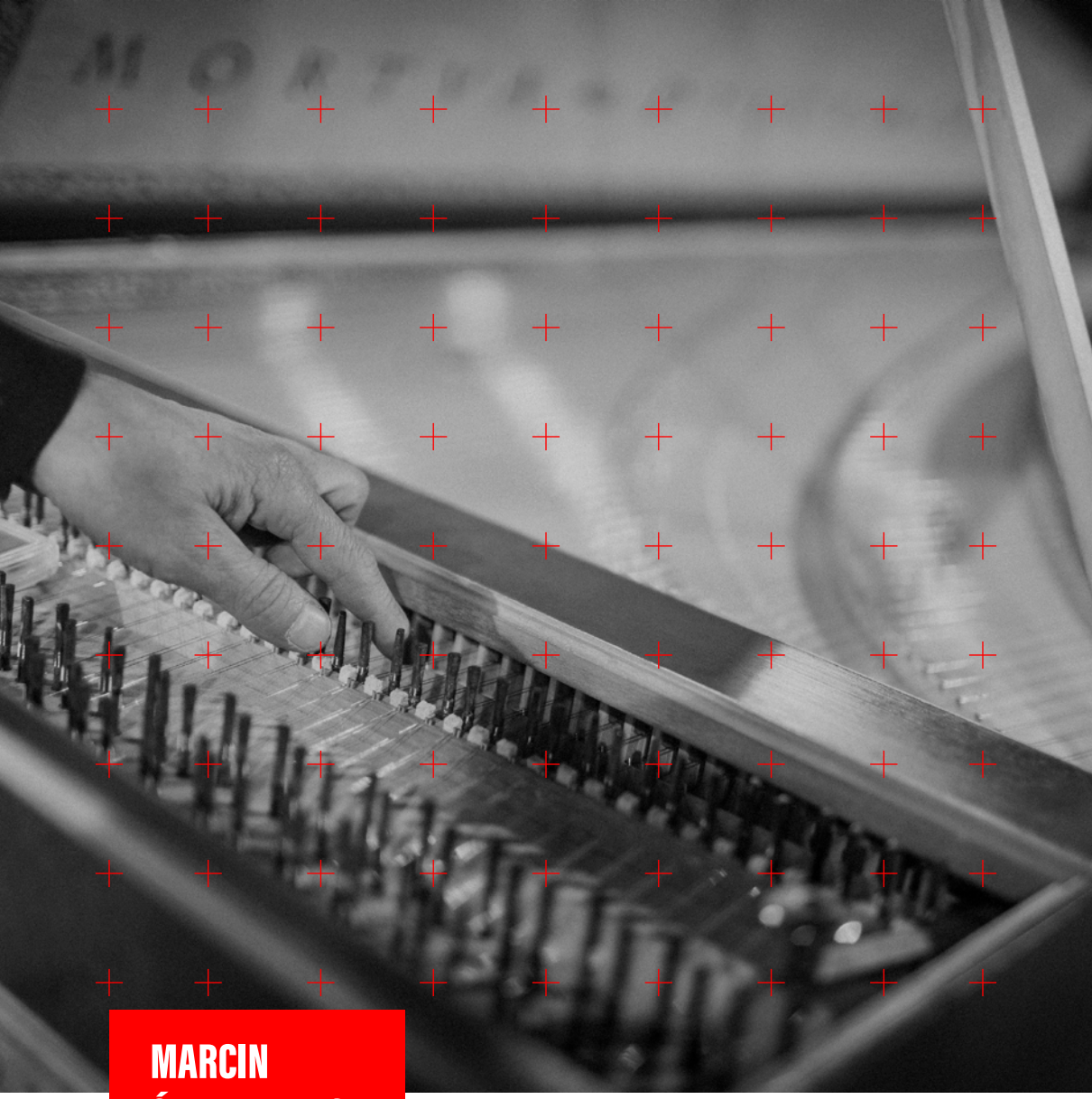


PROGRAM 2 POLSKIEGO RADIA

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





MARCIN ŚWIĄTKIEWICZ

DZIEŃ	MIEJSCE	GODZINA
5 kwietnia Wielka Środa	Ratusz Głównego Miasta ul. Długa 46	17:30

SUITES

Marcin Świątkiewicz
klawesyn

GEORGE FRIDERIC HANDEL
1685–1759

Suite VII g-moll HWV 432*
- Ouverture
- Andante
- Allegro
- Sarabande
- Gigue
- Passacaille

Suite VI fis-moll HWV 431*
- Prelude
- Largo
- Allegro
- Gigue

Suite VIII f-moll HWV 433*
- Prelude
- Allegro
- Allemande
- Courante
- Gigue

Suite V E-dur HWV 430*
- Prelude
- Allemande
- Courante
- Air
- Variation I
- Variation II
- Variation III
- Variation IV
- Variation V

* Ze zbioru *Suites de Pièces pour le Clavecin Premier Volume* HWV 426–433

W przedmowie do pierwszego i jedynego wydanego za swoją zgodą zbioru suit klawesynowych, który ukazał się w Londynie w 1720 roku pod francuskim tytułem *Suites de Pièces pour le clavecin composées par G. F. Haendel*, kompozytor wyjaśniał: „Byłem zmuszony opublikować niektóre z niniejszych lekcji, albowiem ich podejrzane i pełne błędów kopie przedostały się za granicę. Dodałem kilka nowych, by uczynić to dzieło bardziej użytecznym, a jeśli spotka się ono z przychylnym przyjęciem, przystąpię do publikacji kolejnych, uważając za obowiązek służyć swym skromnym talentem narodowi, który otoczył mnie tak wielkoduszną opieką".

Trzydziestopięcioletni Handel padł ofiarą własnej popularności. Zacytowany powyżej wstęp można uznać za jedno z pierwszych świadectw z góry przegranej walki twórców o prawa autorskie. Edycja suit w oficynie Johna Cluera była odpowiedzią kompozytora na haniebny akt piractwa: „podejrzane" kopie juweniliów i utworów z okresu hamburskiego ukazały się drukiem w Amsterdamie, bez zgody Handla, i jak się łatwo domyślić, bez żadnych płynących stąd korzyści finansowych. Zapowiedź publikacji kolejnych nigdy nie doszła do skutku – bynajmniej nie z powodu chłodnego przyjęcia pierwszego tomu. Wręcz przeciwnie, utwory cieszyły się taką popularnością, że na rynku pojawiły się wkrótce nowe pirackie kopie, drukowane w Niderlandach, we Francji i w Niemczech, a także w londyńskiej oficynie Johna Walsha starszego, jednego z najbardziej obrotnych wydawców muzycznych epoki. Kiedy Walsh zarobił półtora tysiąca funtów szterlingów dzięki umowie na wyłączność praw do druku *Rinalda*, pierwszej opery skomponowanej przez George'a Friderica na scenę Queen's Theater w Londynie, Handel zaproponował złośliwie, żeby teraz Walsh napisał operę, a on z przyjemnością ją wyda. Zajęty mnóstwem innych przedsięwzięć kompozytor ostatecznie machnął ręką na nieuczciwe praktyki Walsha. Drukarz skorzystał z okazji i w 1733 roku opublikował bez porozumienia z autorem *Suites de Pièces pour le clavecin composées par G. F. Haendel. Second Volume* – swoisty suplement do poprzedniej edycji, znów obejmujący utwory powstałe w pierwszych dwóch dekadach XVIII stulecia.

Twórczość Handla tak ściśle zrosła się w naszej świadomości z muzyką teatralną, sakralną i orkiestrową, że zdarza nam się zapominać o jego spuściźnie klawiszowej. A przecież, jak czytamy w *S. Orgelbranda Encyklopedii Powszechnej*, w haśle skreślonym ręką samego Oskara Kolberga, Handel „nabył już w siódmym roku życia takiej biegłości w grze na organach i klawikordzie, że go ojciec (myśląc dlań o karyjerze prawnej) postanowił poświęcić muzyce, za radą zwłaszcza księcia Weissenfels, przed którym dał się chłopczyk słyszeć. Pierwszym jego nauczycielem był Zachau, organista katedry w Halli; od roku 1698 zaś zasięgał rady u Attilio i Buononciniego w Berlinie. Tu dał się już Händel zaszczytnie poznać jako muzyk, nie przyjął jednak ofiary chcącego wysłać go do Włoch kurfirsta, ale wrócił do Halli".

Rodzinne miasto opuścił na dobre dopiero po śmierci ojca i ruszył do Hamburga, jednego z najprężniejszych ośrodków operowych w tej części Europy. Praktykę klawiszową traktował jednak równie poważnie, jak swoje pierwsze kroki w sztuce pisania oper – czego dowodzi między innymi słynna kłótnia z Johannem Matthesonem, którego wyręczył przy klawesynie

na czas wykonania partii solowej w spektaklu dramma per musica *Die unglückselige Cleopatra*, i ani myślał ustąpić, kiedy Mattheson wrócił do orkiestry. Rozwścieczony kompozytor rzucił się na Handla ze szpadą: na szczęście obaj porywczy młodzieńcy pogodzili się jeszcze tego samego wieczoru przy piwie w oberży.

Najwcześniejsze z opublikowanych *Pièces pour le clavecin* pochodzą właśnie z tego okresu. Późniejsze – są między innymi plonem czteroletniego pobytu we Włoszech, dokąd Handel ostatecznie trafił za sprawą Ferdynanda Medyceusza, dziedzica tronu Wielkiego Księstwa Toskanii, zapalonego miłośnika opery, a zarazem całkiem uzdolnionego klawesynisty. Był to z pewnością najbardziej formatywny okres w życiu młodego twórcy. Handel wszedł wówczas w znajomość z prawdziwymi luminarzami włoskiej sztuki kompozycji, zyskał też kilku możnych protektorów, między innymi kardynała Pietra Ottoboniego, który w 1709 roku urządził pojedynek dwóch mistrzów klawiatury. W szranki z Handlem stanął jego rówieśnik Domenico Scarlatti. Palmę pierwszeństwa w grze na klawesynie przyznano ponoć Scarlattiemu, którego Handel pokonał w grze na organach. Scarlatti, wspominając po latach tamto wydarzenie, pieczętował swój zachwyt wirtuozerią Handla zamaszystym znakiem krzyża. Handel nie krył podziwu dla kunsztu kompozytorskiego Scarlattiego, twórcy niezwykłych, nowatorskich w formie i treści muzycznej sonat *per gravicembalo*, które on sam wolał określać mianem *essercizi*.

Handel wrócił z Włoch już jako *caro Sassone*, świeżo opromieniony chwałą po niedawnym sukcesie *Agrypiny* w Teatro San Giovanni Grisostomo w Wenecji. Po śmierci poprzedniego kapelmistrza dostał posadę na dworze elektora hanowerskiego Jerzego Ludwika, ale długo tam miejsca nie zagrzał. Pod koniec 1710 roku skorzystał z zaproszenia księcia Charlesa Montagu, ambasadora brytyjskiego w Republice Weneckiej, i ruszył do Londynu. Wprawdzie uzyskał zgodę elektora, z którym zawarł kontrakt na wyjątkowo korzystnych warunkach, niemniej ani Jerzy Ludwik, ani sam Handel nie przypuszczali, że Anglia stanie się wkrótce drugą ojczyzną kompozytora. Wielbiony przez złaknionych świeckiej twórczości wyspiarzy, jako wirtuoz podziwiany za „giętkość palców" przez samego Isaaca Newtona, poruszył nawet serce niezbyt muzykalnej królowej Anny, matki hanowerskiego elektora, która przyznała mu roczną pensję w wysokości 200 funtów. U Jerzego Ludwika popadł jednak w niełaskę, pogłębioną dodatkowo skomponowaniem *Jubilate* na cześć kończącego hiszpańską wojnę sukcesyjną pokoju utrechckiego, którego ustalenia okazały wybitnie nie po myśli elektora. Stąd zapewne wzmianka o narodzie, który otoczył Handla „tak wielkoduszną opieką", kiedy bowiem elektor Hanoweru wstąpił na tron angielski jako Jerzy I, nie tylko przebaczył niewiernemu kapelmistrzowi, ale też podwyższył mu pensję do 400 funtów szterlingów.

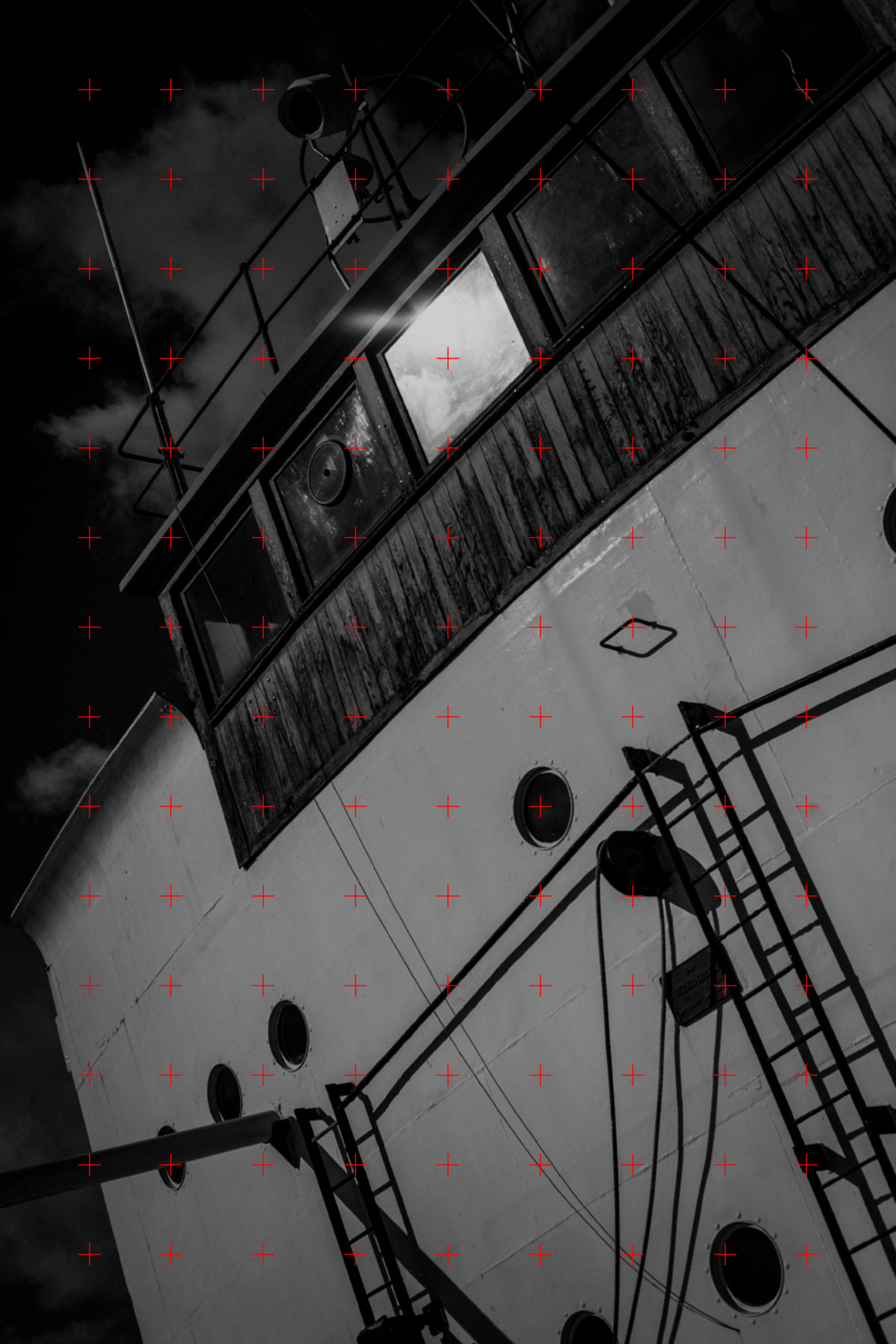
Dziś trudno uwierzyć, że Handlowskie *Pièces pour le clavecin* w niektórych kręgach cieszyły się większą popularnością niż przedstawienia *Giulio Cesare in Egitto*, *Tamerlana* i *Rodelindy*. Specyficznie niemiecki konserwatyzm w połączeniu z typowym dla *caro Sassone* zamiłowaniem do eklektyzmu celnie trafił w gusty odbiorców, nie tylko na Wyspach. Suity Handla pod wieloma względami wyłamywały się z oswojonego wzorca. Formalnie bliskie suitom francuskim, często odchodziły od typowego wzorca allemande / courante / sarabande / gigue, wplatając w tę strukturę elementy włoskie i typową dla mistrzów niemieckich sztukę kontrapunktu. *Suita F-dur* HWV 427 zapowiada już klasycystyczną formę sonatową. Poszczególne części suit urastają czasem do rangi odrębnych utworów – jak *Allegro* ze *Suity e-moll* HWV 429, które przybrało postać rozbudowanej fugi czterogłosowej. Chwytająca za gardło *Sarabanda* ze *Suity d-moll* HWV 437 może się równać tylko z ascetyczną, i przez to tym bardziej dobitną Bachowską *Sarabandą* ze *Suity wiolonczelowej c-moll* BWV 1011 – skądinąd znamienne, że obydwa te utwory weszły w obieg współczesnej popkultury

dzięki wybitnym reżyserom filmowym. *Sarabanda* Bacha stała się motywem przewodnim *Szeptów i krzyków* Ingmara Bergmana, *Sarabanda* Handla – w wersji zorkiestrowanej przez Leonarda Rosenmana – zrosła się organicznie z jednym z największych arcydzieł Stanleya Kubricka, łotrzykowskim romansem *Barry Lyndon* na motywach powieści Williama Makepeace'a Thackeraya.

O sile oddziaływania Handlowskich *Pièces pour le clavecin* świadczą choćby dziewiętnastowieczne legendy, które próbowano powiązać z finałową arią z wariacjami ze *Suity E-dur* HWV 430. Wpadająca w ucho melodia z charakterystyczną nutą pedałową w prawej ręce, kojarząca się romantycznym odbiorcom z odgłosem uderzeń kowalskiego młota o kowadło, przyczyniła się nie tylko do obiegowej nazwy tej części (*The Harmonious Blacksmith*), ale też naiwnej historyjki o kowalu, którego Handel podsłuchał jakoby w okolicach wiejskiej rezydencji księcia Chandos, schroniwszy się w kuźni przed burzą. Śpiewak Richard Clark i dyrygent Henry Wylde skojarzyli nawet mitycznego kowala z niejakim Williamem Powellem, Bogu ducha winnym urzędnikiem parafii w Whitchurch pod Londynem. W 1868 roku wdzięczni mieszkańcy wznieśli mu pomnik, jakim nie pogardziłby sam Handel, pochowany pod skromną kamienną płytą w Opactwie Westminsterskim.

Na niebiańskim panteonie *caro Sassone* plasuje się jednak wysoko – także dzięki *Pièces pour le clavecin*, niedocenianym perłom epoki, kiedy sztuka „dotykania" klawesynu sięgnęła apogeum w twórczości Bacha, Rameau, Couperina, Scarlattiego i wyrośniętego już chłopca, który w wieku lat siedmiu dał się słyszeć przed obliczem księcia Weissenfels.

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

SÉBASTIEN DAUCÉ ENSEMBLE CORRESPONDANCES

DZIEŃ	MIEJSCE	GODZINA
5 kwietnia Wielka Środa	Centrum św. Jana ul. Świętojańska 50	20:00

MEMBRA JESU NOSTRI

Sébastien Daucé
kierownictwo artystyczne, klawesyn

ENSEMBLE CORRESPONDANCES

Caroline Weynants,
Marie-Frédérique Girod,
Caroline Bardot, **Eva Plouvier**
sopran

Mathilde Ortscheidt
mezzosopran

Paul Figuier
haute-contre

Oscar Golden-Lee, **Jordan Mouaïssia**
tenor

Étienne Bazola, **Tristan Hambleton**
bas

Josèphe Cottet, **Paul Monteiro**
skrzypce

Mathilde Vialle, **Étienne Floutier**,
Julie Dessaint
viola da gamba

Lucile Perret, **Matthieu Bertaud**
flet

Nicolas Wattinne
teorba

Caroline Lieby
harfa

Mathieu Valfré
pozytyw

DIETRICH BUXTEHUDE
1637–1707

Membra Jesu nostri BuxWV 75
Ad pedes: *Ecce super montes*
Ad genua: *Ad uber portabimini*
Ad manus: *Quid sunt plagae istae*
Ad latus: *Surge amica mea*

Mit Fried und Freud ich fahr dahin BuxWV 76
Contrapunctus I et Evolutio
Contrapunctus II et Evolutio

Membra Jesu nostri BuxWV 75
Ad pectus: *Sicut modo geniti infantes*
Ad cor: *Vulnerasti cor meum*
Ad faciem: *Illustra faciem tuam*

JOHANN SEBASTIAN BACH
1686–1750

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus) BWV 106
Sonatina
Chorus: *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*
Arioso: *Ach, Herr, lehre uns bedenken*
Arie: *Bestelle dein Haus; denn du wirst sterben*
Chorus: *Es ist der alte Bund*
Arie: *In deine Hände befehl ich meinen Geist*
Arioso und Choral: *Heute wirst du mit mir*
Choral: *Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit*

Kiedy Jakob Böhme doznał pierwszego objawienia, miał już dwadzieścia kilka lat, własny warsztat szewski w Görlitz i świeżo poślubioną żonę Katharinę, która wkrótce potem wydała na świat pierwsze z ich sześciorga dzieci. Tamtego dnia zapatrzył się w cynową miskę i dostrzegł piękno różnobarwnego odbicia wpadającej przez okno wiązki promieni słonecznych. Uwierzył głęboko, że Stwórca ujawnił przed nim duchową strukturę świata, odsłonił prawdę o relacji człowieka z Bogiem i nauczył odróżniać dobro od zła. „Bóg dał mi to poznanie. Nie ja poznaję, ponieważ mnie jest to znane, lecz Bóg poznaje to we mnie. Mądrość jest Jego oblubienicą, a dzieci Chrystusa są w Chrystusie, w mądrości, także Jego oblubienicą", zanotował kilkanaście lat później w pisanej na własny użytek księdze *Aurora oder Morgenröte im Aufgang* (*Aurora, czyli Jutrzenka o poranku*). Nigdy nie zamierzał jej wydać, poszczególne fragmenty zaczęły jednak krążyć w odpisach sporządzanych przez przyjaciół. Wpadły też w ręce Gregoriusa Richtera, pastora z Görlitz, który uznał je za bluźnierstwo, zagrzmiał z ambony, że nawet ariańska trucizna nie była tak zjadliwa, jak smród bijący z pism szewca-fanatyka, po czym zagroził Böhmemu wygnaniem, jeśli natychmiast nie porzuci pióra.

Böhme, który wtedy jeszcze nie wiedział, „czego Bóg chciał ode mnie", przez kilka lat przestrzegał zakazu pastora. Wątły, chorowity, odesłany przez chłopskiego ojca wpierw do pasania trzody, potem zaś na nauki do szewca, bo w gospodarstwie nie było z niego żadnego pożytku – czytać nauczył się sam i posądzony o herezję rzeczywiście zwątpił, czy wyciągnął właściwe nauki z lektury Biblii, dzieł Paracelsusa i żydowskiej kabały. Z czasem jednak wrócił do pisania: najintensywniej w ostatnich miesiącach przed śmiercią w 1624 roku, w wieku niespełna pięćdziesięciu lat. Dziś – jako mistyczny „marzyciel", odwołujący się do intuicji jako źródła wiary – uchodzi za jednego z prekursorów pietyzmu, nurtu zrodzonego ze sprzeciwu wobec sztywnej doktryny luterańskiej, kładącego nacisk na „religię serca" i konieczność osobistego, zmysłowego przeżycia prawdy o Bogu.

Mistyczne prądy reformatorskie znalazły szeroki oddźwięk także w innych krajach siedemnastowiecznej Europy, zwłaszcza w Skandynawii. Diderik Buxtehude, syn Hansa Jensena i jego żony Helle Jespersdatter, urodził się w 1637 roku, najprawdopodobniej w duńskim wówczas Helsingborgu, gdzie jego ojciec objął właśnie posadę organisty w kościele Mariackim. Cztery lata później Hans Jensen znalazł zatrudnienie po drugiej stronie Sundu – w kościele św. Olafa w Helsingørze. Diderik, zanim osiadł na resztę życia w Lubece i przybrał zniemczone imię Dieterich, zdążył pójść w ślady ojca i przez jedenaście lat służył jako organista zarówno w Helsingborgu, jak i Helsingørze. Wiele wskazuje, że już tam zetknął się z wczesną myślą pietystyczną, która w Lubece napotkała wyraźny opór. August Hermann Francke, jeden z czołowych przedstawicieli pietyzmu, przez całe dorosłe życie trzymał się z dala od swego rodzinnego miasta. Johann Wilhelm Petersen, inny wybitny reprezentant nurtu, został zmuszony do opuszczenia diecezji lubeckiej za głoszenie poglądów milenarystycznych – a jednak w 1668 roku, kiedy Buxtehude został organistą w kościele Mariackim w Lubece i zgodnie z tamtejszym obyczajem pojął za żonę córkę zmarłego poprzednika, Petersen napisał dla niego poemat weselny, wykorzystany przez kompozytora

w kantacie *O wie selig sind, die zu dem Abendmahl des Lammes berufen sind*.

Nie sposób ustalić, czy Buxtehude uczestniczył w spotkaniach lubeckich pietystów. Z pewnością jednak pozostawał pod wpływem ich intensywnej, mistycznej duchowości, o czym świadczy sam zamysł *Membra Jesu nostri*, cyklu siedmiu kantat z 1680 roku, opatrzonego podtytułem „humillima totius cordis devotione decantata" („odśpiewane z najpokorniejszą pobożnością serca całego"). Każda kantata jest poświęcona innej części ciała Jezusa – począwszy od stóp, poprzez kolana, dłonie, bok, piersi, serce, na twarzy skończywszy – jakby rozmodleni muzycy stopniowo podnosili wzrok, dostrzegając wreszcie prawdziwe oblicze umęczonego na krzyżu Zbawiciela. Forma tych utworów, nawiązująca do wcześniejszych wzorców włoskich, reprezentuje popularną w ówczesnych Niemczech „Concerto-Aria-Kantate", z librettem wykorzystującym tekst biblijny (w *concerto* wokalno-instrumentalnym i jego repryzie da capo pod koniec utworu) oraz komentujący go wiersz stroficzny (w umieszczonych wewnątrz ariach). Buxtehude trzymał się dość ściśle tego schematu, uwzględniając w każdej z kantat trzy arie, poprzedzone sonatą instrumentalną oraz *concerto*, podsumowane zaś z reguły ritornelem i dokładną repryzą *concerto*. Odstępstwa pojawiły się tylko w kantacie *Ad pedes*, w której Buxtehude dodał po repryzie osobny, nietypowy *concerto* z tekstem pierwszej arii sopranowej; oraz w ostatniej *Ad faciem*, gdzie repryzę zastąpiło *concerto* z formułą „amen".

Wersety z Księgi Nahuma, Księgi Izajasza, Proroctw Zachariasza, Pieśni nad Pieśniami, Pierwszego Listu św. Piotra i Księgi Psalmów Buxtehude opatrzył komentarzem w postaci *Oratio rhytmica*, przypisywanej niegdyś św. Bernardowi z Clairvaux, w rzeczywistości jednak autorstwa Arnulfa z Leuven, przeora opactwa cysterskiego w Villers-la-Ville. Ten szokujący dla współczesnego odbiorcy poemat w pełni odzwierciedlał przyjętą w 1215 roku doktrynę transsubstancjacji, czyli rzeczywistej przemiany chleba i wina w ciało i krew Chrystusa. A zarazem przemawiał do wyznawców „religii serca", gotowych obmyć się we krwi Zbawiciela, spijać ją z Jego ran i zaznać miodowej słodyczy płynu sączącego się z Jego boku. Obfitość drastycznych obrazów, zmysłowych smaków i zapachów, erotycznych wręcz doznań płynących z obcowania z cierpieniem Jezusa znajduje pełne odzwierciedlenie w muzyce Buxtehudego – zwłaszcza w szóstej, skierowanej do serca kantacie, w której partię instrumentalną, wspartą basso continuo, realizuje konsort pięciu „żałobnych" viol da gamba. *Membra Jesu nostri* – w przeciwieństwie do narracyjnych opracowań historii o męce Pańskiej – jest utworem *stricte* kontemplacyjnym, muzyczną celebracją śmierci pojmowanej jako źródło życia, radości i nadziei.

Do tej mistycznej zmysłowości Buxtehude dochodził długo i stopniowo, czego dowodem jest powikłana historia muzyki żałobnej *Mit Fried und Freud*. W 1671 roku kompozytor pożegnał zmarłego Menno Hannekena, superintendenta kościoła Mariackiego, kanonem *Divertisons nous* oraz opracowanym w podwójnym kontrapunkcie hymnem Lutra *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*, czyli niemiecką parafrazą Kantyku Symeona. Hanneken był nie tylko zwierzchnikiem Buxtehudego, ale też luterańskim ortodoksą, który żarliwie bronił Lubekę przed wszelkimi przejawami mistycyzmu, zwalczając pietystów i odmawiając schronienia arianom wygnanym z Polski w czasie potopu szwedzkiego. Wiele wskazuje, że Buxtehude pozostawał w bliskich, wręcz przyjacielskich stosunkach z rodziną Hannekenów. Kiedy jednak w 1674 roku umarł mu ojciec, kompozytor uzupełnił muzyczne egzekwie dla Hannekena siedmiozwrotkową *Klag-Lied*: przejmującym, pietystycznym z ducha lamentem na sopran, dwa nieokreślone instrumenty smyczkowe (być może viole da gamba) i basso continuo. Utwór, jako jeden z niewielu opublikowany za życia twórcy, ukazał się pod tytułem *Fried-und Freudenreiche Hinfarth* (*Odejście spokojne i radosne*) i pod wieloma względami może uchodzić za wprawkę do *Membra Jesu nostri*.

Jeszcze przed śmiercią ojca Buxtehude gruntownie zreorganizował lubeckie *Abendmusiken* – wieczorne koncerty muzyki religijnej w kościele Mariackim. Pod koniec XVII wieku słynęły już w całej Europie, organizowane w trzy niedziele Adwentu i dwie po Pięćdziesiątnicy, z udziałem kilku zespołów chóralnych, rozbudowanej blachy i prawie trzydziestoosobowej grupy smyczków. Nic dziwnego, że Bach – zaledwie dwudziestoletni, a już sfrustrowany pracą w Neue Kirche w Arnstadt, gdzie przełożeni utyskiwali na jego „przydługie" improwizacje organowe i nieumiejętność zdyscyplinowania bandy rozwydrzonych chórzystów – poprosił o miesiąc urlopu, żeby „zrozumieć to i owo" ze sztuki Buxtehudego. Dotarł do celu pieszo, co musiało mu zająć przynajmniej dwa tygodnie. W Lubece czas spędził owocnie – na tyle owocnie, że wrócił do Arnstadt po czterech miesiącach. Na szczęście już wkrótce znalazł inną posadę: w kościele św. Błażeja w Mühlhausen.

Twórczość Buxtehudego wywarła ogromny wpływ na młodego Bacha, który przejął po nim nie tylko rapsodyczny styl w kompozycjach organowych, lecz także skłonność do ciepłych, zmysłowych współbrzmień, wpisanych w surową i przejrzystą strukturę formalną. Łatwo te inspiracje wytropić w jednej z jego najwcześniejszych kantat, *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* BWV 106, skomponowanej niedługo po przeprowadzce do Mühlhausen. Utwór, znany także jako *Actus tragicus*, powstał z okazji pogrzebu – prawdopodobnie Adolpha Streckera, dawnego burmistrza miasta. Mimo tradycyjnego podziału na cztery części – sonatinę instrumentalną, dwie części wokalne do fragmentów biblijnych oraz finałowy chór z tekstem ostatniej zwrotki hymnu *Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit* autorstwa szesnastowiecznego mistyka Adama Reusnera – sprawia wrażenie ciągłej narracji, uwypuklonej brakiem recytatywów i wyraźnie wyodrębnionych arii. To muzyczny opis umierania: wstrząsający, nieledwie halucynacyjny, pełen wewnętrznych kontrastów, zacierający moment przejścia z czasu ludzkiego w stan nieskończonego odpoczynku poza wszelkim czasem. To muzyczna relacja ze spotkania śmierci z nieśmiertelnością – mimo narracyjnego charakteru zarówno zmysłowa, jak i będąca kontemplacją umęczonego ciała Zbawiciela w *Membra Jesu nostri*.

Bo tak w cyklu kantat Buxtehudego, jak i w *Actus tragicus* ziemia przenika się z niebem, pietystyczne doświadczenie Boga – z ortodoksyjną apologią wiary. Czas muzycznej syntezy, śpiewu i grania pod znakiem Soli Deo Gloria nadejdzie u Bacha później. Piękno duchowej struktury świata będzie jednak wyzierać z całej jego twórczości – jak z rozświetlonej słońcem miski skromnego szewca z Görlitz.

Dorota Kozińska

SÉBASTIEN DAUCÉ

Organista, klawesynista, założyciel i szef Ensemble Correspondances, którym dyryguje od instrumentu. Celem jego działalności jest ożywianie ważnego, a mało znanego repertuaru francuskiej muzyki sakralnej i świeckiej XVII wieku. Przyszłych członków swojego zespołu poznał w trakcie studiów w Conservatoire national supérieur de musique et de danse w Lyonie, gdzie studiował u Françoise Lengellé'ego i Yves'a Rechsteinera – jako klawesynista i wykonawca partii basso continuo. Występował pod dyrekcją Gabriela Garrida (Ensemble Elyma i L'Académie Baroque Européenne d'Ambronay), Raphaëla Pichona (Ensemble Pygmalion), Toniego Ramona (Maîtrise de Radio France), Françoise Lasserre'a (Akadêmia), Geoffroya Jourdaina (Les Cris de Paris), Hartmuta Henschena i Mikko Francka (L'Orchestre philarmonique de Radio France). W latach 2006 i 2007 był kierownikiem sekcji śpiewu podczas edukacyjnych kursów festiwalu operowego w Aix-en-Provence; wraz z Emmanuelem Mandrinem pracował też w L'Abbaye aux Dames de Saintes. Razem z założonym przez siebie w 2008 roku Ensemble Correspondances eksploruje repertuar francuski czasów Grand Siècle, występując we Francji, Europie, Azji i obu Amerykach oraz nagrywając płyty dla wytwórni Harmonia Mundi. Zespół szybko zdobył uznanie krytyki i międzynarodową renomę, czego potwierdzeniem jest kilkunastopłytowa dyskografia wyróżniona prestiżowymi tytułami i nagrodami. Daucé równolegle zajmuje się dydaktyką – od 2012 roku naucza w Le Pôle supérieur d'enseignement artistique Paris Boulogne-Billancourt (PSPBB). Prowadzi także prace badawcze: pisze artykuły i angażuje się w projekty naukowe dotyczące historycznej praktyki wykonawczej. Skupia się na muzyce XVII wieku i zagadnieniach stylu. Posiada tytuł „artysty stowarzyszonego" w Fondation Royaumont. Od 2018 roku jest gościnnym dyrektorem artystycznym London Festival of Baroque Music.

fot. Josep Molina

ENSEMBLE CORRESPONDANCES

Zespół wokalistów i instrumentalistów, założony oraz prowadzony przez klawesynistę i organistę Sébastiena Daucé. Swą nazwę czerpie z poezji Baudelaire'a, łącząc muzykę z innymi sztukami pięknymi. Ansambl sięga zarówno po twórczość kompozytorów cieszących się zasłużoną sławą, jak Marc-Antoine Charpentier, jak i ożywia utwory mniej dzisiaj znane, choć wykonywane i doceniane w swoich czasach – dzieła Antoine'a Boësseta czy Etienne'a Moulinié'ego, podkreślając wciąż aktualną nowoczesność ich brzmienia. Od początku swej działalności formacja specjalizuje się w interpretowaniu francuskiego repertuaru z XVII wieku, co poświadczają wydawane przez nią płyty, m.in. dla Zig-Zag Territoires i Harmonia Mundi. Już pierwsza – *O Maria!* – z motetami Charpentiera zebrała znakomite oceny specjalistycznej prasy: „Choc" pisma „Classica" i „Diapason découverte", „****" magazynu „Fono Forum" oraz „Coup de Coeur" prestiżowej Académie Charles Cros. Druga płyta zespołu, prezentująca antologię sakralnych dzieł Antoine'a Boësseta (*L'Archange & Le Lys*), została również entuzjastycznie przyjęta przez krytykę. Trzecia z kolei, będąca powrotem do repertuaru Charpentiera, otrzymała „Diapason d'Or", „ffff" magazynu „Télérama", „Choc de l'année" „Classica", „****" „Fono Forum", „IRR Outstanding", a prasa francuska („Libération", „La Croix", „L'Express") dostrzegła w niej „jeden z cudów jesieni". Czwarty album grupy odkrywa muzykę Etienne'a Moulinié'ego („Choc" „Classica", „Diapason 5", „Editor's Choice" „Gramophone", „Grand Prix de l'Académie Charles Cros"). W marcu 2015 roku, wraz z Sophie Karthäuser, zespół opublikował *Leçons de Ténèbres* de Lalande'a, a jesienią tego samego roku ukazał się *Le Concert Royal de la Nuit*. Ten owoc trzyletniej pracy badawczej Sébastiena Daucé otwiera repertuar ansamblu na muzykę świecką, francuską i włoską. Zespół występuje na najważniejszych festiwalach we Francji (Saintes, Sablé, d'Ambronay, Lanvellec, Pontoise, Sinfonia w Périgord, Musique et Mémoire, gdzie był rezydentem w latach 2011–2013), w Opéra Royal de Versailles, Auditorium du Louvre; koncertuje we Włoszech, w Niemczech, Holandii, Szwajcarii, Anglii, a także w Japonii czy Kolumbii. Jego występy transmitowane były przez Radio France, Radio Suisse Romande, Bayerischer Rundfunk i Norddeutscher Rundfunk. Od 2016 roku jest rezydentem Théâtre de Caen.

fot. Josep Molina

Membra Jesu nostri

Ad pedes

1. Sonata

2. Concerto
Ecce super montes
pedes evangelizantis
et annunciantis pacem.

3. Aria
Salve mundi salutare,
salve Jesu care!
Cruci tuae me aptare
vellem vere,
tu scis quare,
da mihi tui copiam.

4. Aria
Clavos pedum, plagas duras,
et tam graves impressuras
circumplector cum affectu,
tuo pavens in aspectu,
tuorum memor vulnerum.

5. Aria
Dulcis Jesu, pie Deus,
Ad te clamo licet reus,
praebe mihi te benignum,
ne repellas me indignum
de tuis sanctis pedibus.

6. Concerto

Członki naszego Jezusa

Do stóp

1. Sonata

2. Concerto
Oto na górach
stopy głoszącego dobrą nowinę
i zwiastującego pokój. [Iz 52, 7]

3. Aria
Witaj uzdrowienie świata,
witaj drogi Jezu!
Do krzyża twego przylgnąć
chciałbym prawdziwie,
Ty wiesz, dlaczego:
daj mi Twego [krzyża] moc.

4. Aria
Gwoździe w stopach, srogie razy
i tak bolesne ślady
obejmuję z czułością,
drżąc przed Twym obliczem,
gdy wspomnę na Twe rany.

5. Aria
Słodki Jezu, miły Boże,
do Ciebie wołam, mimo mych przewin,
okaż się dla mnie łaskaw,
nie odpędzaj mnie niegodnego
od Twoich świętych stóp.

6. Concerto

Ad genua

1. Sonata

2. Concerto
Ad ubera portabimini,
et super genua blandicentur vobis.

3. Aria
Salve Jesu, rex sanctorum,
spes votiva peccatorum,
crucis ligno tanquam reus,
pendens homo verus Deus,
caducis nutans genibus.

4. Aria
Quid sum tibi responsurus,
actu vilis corde durus?
Quid rependam amatori,
qui elegit pro me mori,
ne dupla morte morerer.

5. Aria
Ut te quaeram mente pura,
sit haec mea prima cura,
non est labor et gravabor,
sed sanabor et mundabor,
cum te complexus fuero.

6. Concerto

Do kolan

1. Sonata

2. Concerto
Będą was nosić przy piersi
i na kolanach będą was pieścić. [Iz 66, 12]

3. Aria
Witaj Jezu, królu świętych,
nadziejo w modlitwach grzeszników,
na drzewie krzyża jak skazaniec
wiszący, człowiecze i prawdziwy Boże,
uginający osłabłe kolana.

4. Aria
Cóż Ci odpowiem,
ja, czyniący zło i o twardym sercu?
Czym odpłacę Temu, który mnie kocha,
który zechciał umrzeć za mnie,
bym nie umarł śmiercią drugą.

5. Aria
Bym szukał Cię z czystym umysłem,
niech będzie moją pierwszą troską,
nie utrudzę się i nie będę przytłoczony,
lecz uzdrowiony i oczyszczony,
gdy cię obejmę.

6. Concerto

Ad manus

1. Sonata

2. Concerto
Quid sunt plagae istae
in medio manuum tuarum?

3. Aria
Salve Jesu, pastor bone,
fatigatus in agone,
qui per lignum es distractus
et ad lignum es compactus
expansis sanctis manibus.

4. Aria
Manus sanctae, vos amplector,
et gemendo condelector,
grates ago plagis tantis,
clavis duris, guttis sanctis
dans lacrymas cum oculis.

5. Aria
In cruore tuo lotum
me commendo tibi totum,
tuae sanctae manus istae
me defendant, Jesu Christe,
extremis in periculis.

6. Concerto

Do rąk

1. Sonata

2. Concerto
Cóż to za rany są
pośrodku Twych rąk? [Za 13, 6]

3. Aria
Witaj Jezu, dobry pasterzu,
zmęczony zmaganiem,
którego rozpostarto na drzewie
i do drzewa przybito,
rozciągnąwszy święte ręce.

4. Aria
Święte ręce, obejmuję was
i płacząc, trwam w zachwyceniu;
dzięki składam tak licznym razom,
srogim gwoździom, świętym kroplom,
łzy lejąc z oczu.

5. Aria
We krwi Twej obmyty
polecam się cały Tobie,
niech ręce Twoje
mnie chronią, Jezu Chryste
w godzinie ostatniej próby.

6. Concerto

Ad latus

1. Sonata

2. Concerto
Surge, amica mea,
speciosa mea, et veni,
columba mea in foraminibus petrae,
in caverna maceriae.

3. Aria
Salve latus salvatoris,
in quo latet mel dulcoris,
in quo patet vis amoris,
ex quo scatet fons cruoris,
qui corda lavat sordida.

4. Aria
Ecce tibi appropinquo,
parce, Jesu, si delinquo,
verecunda quidem fronte,
ad te tamen veni sponte
scrutari tua vulnera.

5. Aria
Hora mortis meus flatus
intret Jesu, tuum latus,
hinc expirans in te vadat,
ne hunc leo trux invadat,
sed apud te permaneat.

6. Concerto

Do boków

1. Sonata

2. Concerto
Powstań, przyjaciółko moja,
moja piękna i przyjdź,
gołąbko moja w rozpadlinie skały,
w zagłębieniu ściany. [Pnp 2,14]

3. Aria
Witaj boku Zbawiciela,
w którym ukryty jest słodki miód,
który ukazuje moc miłości,
z którego tryska źródło krwi
obmywającej zbrukane serca.

4. Aria
Oto zbliżam się do Ciebie,
przebacz, Jezu, gdy grzeszę,
z zawstydzonym bowiem czołem
do Ciebie przyszedłem z ochotą,
by kontemplować Twoje rany.

5. Aria
Niech w godzinę śmierci moje tchnienie
wejdzie, Jezu, w Twój bok,
stąd odchodząc, niech znajdzie się w Tobie,
by nie napadł go okrutny lew,
lecz niech przebywa z Tobą.

6. Concerto

Ad pectus

1. Sonata

2. Concerto a 3 voci
Sicut modo geniti infantes rationabiles,
et sine dolo [lac] concupiscite,
ut in eo crescatis in salutem.
Si tamen gustatis, quoniam dulcis est Dominus.

3. Aria
Salve, salus mea, Deus,
Jesu dulcis, amor meus,
salve, pectus reverendum,
cum tremore contingendum,
amoris domicilium.

4. Aria
Pectus mihi confer mundum
ardens, pium, gemebundum,
voluntatem abnegatam,
tibi semper conformatam,
juncta virtutum copia.

5. Aria
Ave, verum templum Dei,
precor miserere mei,
tu totius arca boni,
fac electis me apponi,
vas dives Deus omnium.

6. Concerto a 3 voci (da capo: *Sicut modo geniti*)

Do piersi

1. Sonata

2. Concerto na 3 głosy
Jako nowo narodzone niemowlęta, rozumni,
pożądajcie mleka, w którym nie ma zdrady,
byście dzięki niemu wzrastali ku zbawieniu,
jeśli tylko zakosztowaliście, jak dobry jest Pan.
[1 P 2, 2]

3. Aria
Witaj, moje Zbawienie, Boże,
Jezu słodki, miłości moja,
witaj, piersi czcigodna,
którą należy dotykać z drżeniem,
jako mieszkanie miłości.

4. Aria
Daj mi pierś czystą,
żarliwą, pobożną, skłonną do płaczu,
wyrzekającą się własnej woli,
zawsze na Twój wzór ukształtowaną,
przepełnioną bogactwem cnót.

5. Aria
Witaj, prawdziwa świątynio Boga,
proszę, zmiłuj się nade mną,
Tyś jest skarbnicą wszelkiego dobra,
spraw bym znalazł się wśród wybranych,
naczynie wspaniałe, Boże wszelkiego stworzenia.

6. Concerto na 3 głosy

Ad cor

1. Sonata

2. Concerto a 3 voci
Vulnerasti cor meum,
soror mea, sponsa.

3. Aria
Summi regis cor, aveto,
te saluto corde laeto,
te complecti me delectat
et hoc meum cor affectat,
ut ad te loquar, animes.

4. Aria
Per medullam cordis mei,
peccatoris atque rei,
tuus amor transferatur,
quo cor tuum rapiatur
languens amoris vulnere.

5. Aria
Viva cordis voce clamo,
dulce cor, te namque amo,
ad cor meum inclinare,
ut se possit applicare
devoto tibi pectore.

6. Concerto a 3 voci (da capo: *Vulnerasti cor meum*)

Do serca

1. Sonata

2. Concerto na 3 głosy
Zraniłaś me serce,
siostro ma, oblubienico. [Pnp 4, 9]

3. Aria
Serce najwyższego króla, bądź pozdrowione,
witam Cię z sercem radosnym,
moją rozkoszą jest przylgnąć do Ciebie
i wzrusza się tym moje serce;
natchnij mnie, bym do Ciebie mówił.

4. Aria
Niech w głębię mego serca,
należącego do grzesznika i winowajcy,
przeniknie Twoja miłość,
którą ogarnięte jest serce Twoje
omdlewające z powodu miłosnej rany.

5. Aria
Krzyczę głośno swym sercem,
o słodkie serce, bowiem Cię miłuję,
skłoń się ku sercu memu,
aby w piersi Twego czciciela
mogło do Ciebie przylgnąć.

6. Concerto na 3 głosy

Ad faciem

1. Sonata

2. Concerto
Illustra faciem tuam super servum tuum,
salvum me fac in misericordia tua.

3. Aria
Salve, caput cruentatum,
totum spinis coronatum,
conquassatum, vulneratum,
arundine verberatum,
facie sputis illita.

4. Aria
Dum me mori est necesse,
noli mihi tunc deesse,
in tremenda mortis hora
veni, Jesu, absque mora,
tuere me et libera.

5. Aria
Cum me jubes emigrare,
Jesu care, tunc appare,
o amator amplectende,
temet ipsum tunc ostende
in cruce salutifera.

6. Concerto
Amen.

Do oblicza

1. Sonata

2. Concerto
Rozjaśnij swoje oblicze nad swym sługą,
wybaw mnie w swoim miłosierdziu. [Ps 30,17]

3. Aria
Witaj, głowo skrwawiona,
cała uwieńczona cierniami,
wytrzęsiona, poraniona
trzciną wychłostana
z obliczem zbrukanym plwociną.

4. Aria
Kiedy przyjdzie mi umrzeć,
wtedy zechciej być ze mną,
w budzącej drżenie godzinie śmierci
przyjdź, Jezu, bez zwłoki,
broń mnie i wyzwól.

5. Aria
Gdy rozkażesz, bym odszedł,
wtedy ukaż się, drogi Jezu,
o miłośniku godny miłowania,
i wskaż w ten czas na siebie samego
na zbawiennym krzyżu.

6. Concerto
Amen.

Tłum. Jakub Kubieniec

Mit Fried und Freud ich fahr dahin

Mit Fried und Freud ich fahr dahin
in Gotts Wille;
getrost ist mir mein Herz und Sinn,
sanft und stille,
wie Gott mir verheißen hat:
der Tod ist mein Schlaf worden.

Das macht Christus, wahr' Gottes Sohn,
der treu Heiland,
den du mich, Herr, hast sehen lan
und g'macht bekannt,
dass er sei das Leben mein
und Heil in Not und Sterben.

Den hast du allen vorgestellt
mit groß Gnaden,
zu seinem Reich die ganze Welt
heißen laden
durch dein teuer heilsam Wort,
an allem Ort erschollen.

Er ist das Heil und selig Licht
für die Heiden,
zu 'rleuchten, die dich kennen nicht,
und zu weiden.
Er ist deins Volks Israel
Preis, Ehre, Freud und Wonne.

W pokoju i z radością odchodzę stąd

W pokoju i z radością odchodzę stąd
zgodnie z wolą Boga.
Me serce i rozum już pocieszone są,
łagodnie i w ciszy,
to bowiem mi obiecał Bóg:
śmierć to nic tylko sen.

To czyni Chrystus, prawdziwy Syn Boży,
Zbawiciel wierny,
którego dasz mi ujrzeć, Panie,
i poznać mi będzie dane,
że on jest moim życiem
i wybawieniem z nieszczęścia i śmierci.

Dałeś go poznać wszystkim ludziom,
w swej wielkiej łaskawości,
do jego królestwa świat cały
jest zaproszony
poprzez Twoje drogie zbawcze Słowo,
które rozbrzmiewa we wszystkich miejscach.

On jest zbawieniem
i błogosławionym światłem
oświeca pogan nieznających go,
i wiedzie ich na pastwiska.
On twą jest, ludu Izraela,
chwałą, radością i szczęściem.

Tłum. Łukasz Barański

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit

1. Sonatina

2a. Chorus
Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.
In ihm leben, weben und sind wir,
solange er will.
In ihm sterben wir zur rechten Zeit,
wenn er will.

2b. Arioso
Ach, Herr, lehre uns bedenken,
daß wir sterben müssen,
auf daß wir klug werden.

2c. Arie
Bestelle dein Haus;
denn du wirst sterben
und nicht lebendig bleiben.

2d. Chorus
Chorus:
Es ist der alte Bund:
Mensch, du mußt sterben!

Sopran:
Ja, komm, Herr Jesu, komm!

3a. Arie
In deine Hände befehl ich meinen Geist;
du hast mich erlöset, Herr, du getreuer Gott.

Boży czas to jest najlepszy czas

1. Sonatina

2a. Chór
Boży czas to jest najlepszy czas.
W nim żyjemy, ruszamy się i jesteśmy,
jak długo on tego chce.
W nim umieramy we właściwym czasie,
kiedy on zechce.

2b. Arioso
Ach Panie, naucz nas
liczyć dni nasze,
abyśmy w mądrości wzrastali.

2c. Aria
Uporządkuj swój dom;
umrzesz bowiem
i nie będziesz już żył.

2d. Chór
Chór:
Oto jest stare przymierze:
człowieku, musisz umrzeć!

Sopran:
O, przyjdź Panie Jezu, przyjdź!

3a. Aria
W ręce Twoje polecam ducha mego;
Ty mnie odkupiłeś, Panie, Boże wierny.

3b. Arioso und Choral

Bass:
Heute wirst du mit mir im Paradies sein.

Alt:
Mit Fried und Freud ich fahr dahin
In Gottes Willen,
Getrost ist mir mein Herz und Sinn,
Sanft und stille.
Wie Gott mir verheißen hat:
Der Tod ist mein Schlaf geworden.

4. Chorus

Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit
Sei dir, Gott Vater und Sohn bereit,
Dem heilgen Geist mit Namen!
Die göttlich Kraft Mach uns sieghaft.
Durch Jesum Christum, Amen.

3b. Arioso i chorał

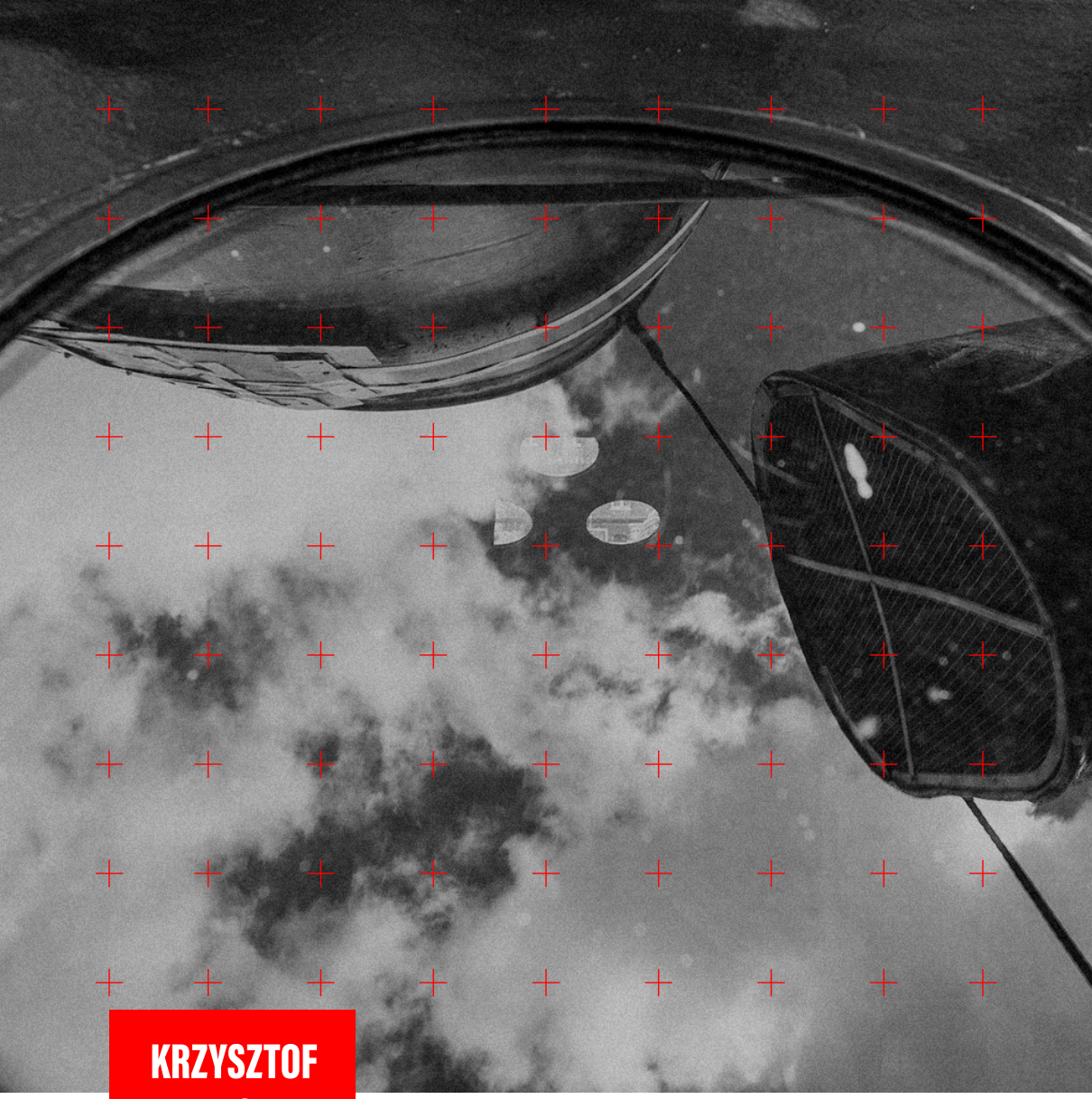
Bas:
Dziś będziesz ze mną w raju.

Alt:
W pokoju, z radością odchodzę stąd
Zgodnie z wolą Bożą.
Me serce i rozum już pocieszone są,
Łagodnie i w ciszy.
To bowiem mi obiecał Bóg:
Śmierć to nic tylko sen.

4. Chór

Gloria, chwała, cześć i sława
niech będzie Tobie, Boże Ojcze i Synu,
i Duchu Święty!
Boża moc daje nam zwycięstwo.
Przez Jezusa Chrystusa, Amen.

Tłum. Łukasz Barański



KRZYSZTOF FIRLUS

DZIEŃ	MIEJSCE	GODZINA
6 kwietnia Wielki Czwartek	Ratusz Głównego Miasta ul. Długa 46	17:30

DREXEL MANUSCRIPT

Krzysztof Firlus
viola da gamba

CARL FRIEDRICH ABEL
1723–1787

Drexel Manuscript

Allegro
Tempo di Menuet
Vivace
[Adagio]
[Allegro]
Andante
[Vivace]
Allegretto
Allegro
[Arpeggio]
Allegro
Adagio
[Tempo di Minuet]
[Allegro]
[Cadenza e Arpeggio]
Tempo di Minuet
Adagio
Fuga
[Andante]
Allegro

Gdyby każdy skłonny był do wojaczki, byłoby jak w *Popiołach* Żeromskiego: „kużden by w derdy leciał za Pilicę, robić by się żadnemu nie chciało". Francis Martin Drexel, urodzony w 1792 roku w austriackim miasteczku Dornbirn niedaleko Bregencji, na obszarze graniczącej ze Szwajcarią krainy historycznej Vorarlberg, zdecydowanie nie chciał wiązać swej przyszłości z rzemiosłem wojskowym. Był najstarszym synem bogatego kupca, który umiejętnie korzystał z przywilejów Voralbergu pod władzą Habsburgów. Ziemie Przedarulanii, jak kiedyś Polacy mówili o tej krainie, od XVII stulecia składały się na odrębne landwójtostwo, które podlegało zarządowi dóbr w Tyrolu i tylko przez trzydzieści lat – od połowy XVIII wieku – podpadało pod zarząd Austrii Zachodniej. Kiedy mały Francis miał lat jedenaście, ojciec wysłał go na nauki do Italii, żeby pierworodny opanował przynajmniej podstawy włoskiego i francuskiego. Chłopiec okazał się zdolny nad podziw – w dwa lata opanował biegle aż pięć języków obcych i w 1805 roku wrócił do rodzinnego miasta, żeby zdobyć jakiś porządny zawód. Został czeladnikiem u malarza w pobliskiej wiosce.

W tym samym roku, kiedy Napoleon wymusił przyłączenie Voralbergu oraz Tyrolu do Królestwa Bawarii, Francis ubłagał ojca, żeby ten pomógł mu uniknąć poboru do wojska. Ojciec przystał na jego prośbę. Chłopak przeprawił się przez Ren do Szwajcarii i ukrywał się tam przez następne pięć lat, utrzymując się z malowania szyldów, odnawiania domów i sporządzania portretów na zamówienie. W 1812 roku wrócił potajemnie do Tyrolu. Zanim obydwa kraje po kongresie wiedeńskim przyłączono ponownie do Austrii, zdążył przedostać się do szwajcarskiego Berna i zapisać na dalsze lekcje malarstwa.

Trzy lata po abdykacji Napoleona, w 1817 roku, Francis ruszył do portu w Amsterdamie, kupił bilet za osiemdziesiąt dolarów i stawił się na pokładzie statku „John of Baltimore". Dwa miesiące później zszedł na ląd w Filadelfii. Szybko znalazł posadę jako instruktor rysunku w szkole dla dziewcząt, nieźle też zarabiał jako portrecista. Po rodzinnym skandalu z udziałem szwagra musiał jednak poszukać szczęścia gdzie indziej. Przez kilka lat podróżował po Ameryce Południowej, gdzie jego talent malarski doceniono na tyle wysoko, że powrócił do Filadelfii w tryumfie i założył swój własny dom bankowy. Spółka Drexel & Co. rozrosła się wkrótce do rozmiarów jednego z najpotężniejszych banków w Stanach Zjednoczonych.

Zanim zginął w 1863 roku w katastrofie kolejowej, doczekał się sześciorga dzieci, w tym trzech synów, którzy poszli w ślady protoplasty i związali swoje kariery z rodzinnym bankiem. Dwaj z nich, najstarszy Francis Anthony i najmłodszy Joseph William, odziedziczyli też po ojcu zamiłowanie do sztuki. Joseph okazał się przy tym niezwykle muzykalny. Doskonale opanował grę na kilku instrumentach, zwłaszcza na skrzypcach. Po przeprowadzce do Nowego Jorku nie tylko wspierał finansowo, ale też czynnie angażował się w działalność tamtejszych instytucji muzycznych (między innymi jako dyrektor Metropolitan Opera i przewodniczący New York Philharmonic Society). Podczas rozlicznych podróży po świecie zgromadził olbrzymią kolekcję instrumentów, a w 1858 roku odkupił od niemieckiego imigranta, Henry'ego F. Albrechta, zbiór partytur i książek o muzyce, który stał się zaczątkiem jego własnej kolekcji, dwadzieścia lat później powiększonej o bezcenne rękopisy ze zbiorów kolekcjonerów europejskich.

Tak zwana Drexel Collection, którą Joseph tuż przed śmiercią w 1888 roku ofiarował na własność Lenox Library, dająca wraz z księgozbiorem Astora początek istniejącej do dziś Nowojorskiej Bibliotece Publicznej, liczy ponad sześć tysięcy bezcennych druków i rękopisów muzycznych – między innymi kilkanaście unikatowych źródeł do historii twórczości siedemnastowiecznych kompozytorów angielskich. W jej skład wchodzi też manuskrypt oznaczony sygnaturą Drexel 5871, prócz siedemnastu sonat Corellego oraz anonimowego *Presto C-dur* obejmujący dwadzieścia siedem utworów na violę da gamba – autorstwa niemieckiego wirtuoza tego instrumentu, Carla Friedricha Abla.

Abel, podobnie jak Drexel, pochodził z rodziny, w której nie tylko fach, lecz i pewne wartości przechodziły z pokolenia na pokolenie. Jego dziadek, Clamor Heinrich, wybitny organista i mistrz violone, był dworskim muzykiem w Köthen, potem między innymi instrumentalistą kapeli książęcej w Hanowerze i ostatecznie *Obermusicusem* w Bremie. Jego ojciec, Christian Ferdinand, zyskał opinię jednego z najwybitniejszych smyczkowców swojej epoki. Od służby w armii szwedzkiej podczas okupacji północnych Niemiec uciekł w małżeństwo. Po przeprowadzce do Köthen zaprzyjaźnił się z Johannem Sebastianem Bachem, następcą Kappelmeistera Augustina Reinharda Strickera, który zatrudnił go w dworskiej orkiestrze jako skrzypka i gambistę. Bach trzymał do chrztu jego córkę Sophie-Charlotte, potem zaś zajął się muzyczną edukacją jego syna w lipskiej Thomasschule. W 1743 roku młody Carl Friedrich Abel – rekomendowany przez Bacha – wylądował w dworskiej orkiestrze w Dreźnie. Piętnaście lat później wyjechał do Londynu i niedługo potem został nadwornym muzykiem Zofii Charlotty, niemieckiej księżniczki Meklemburgii-Strelitz, świeżo koronowanej królowej Wielkiej Brytanii. Wkrótce dołączył doń Johann Christian, jedenasty syn Johanna Sebastiana. Serdeczna przyjaźń muzyków zaowocowała w 1764 roku inauguracją Bach-Abel Concerts – pierwszych koncertów subskrypcyjnych w Anglii, organizowanych z początku przez emerytowaną wenecką śpiewaczkę Theresę Cornelys w jej rezydencji przy Soho Square, potem zaś, aż do śmierci Johanna Christiana w 1782 roku, w prestiżowych Hanover Square Rooms.

Abel przeżył swojego przyjaciela, zmarł jednak młodziej, w wieku niespełna sześćdziesięciu trzech lat – podobno dlatego, że zbyt hojnie korzystał z uciech życia doczesnego. Był prawdziwą duszą towarzystwa i obracał się w kręgu najznamienitszych artystów epoki – wśród nich także Thomasa Gainsborough, wybitnego portrecisty i pejzażysty, a zarazem uzdolnionego skrzypka-amatora, zapewne pierwszego właściciela rękopisu jego dzieł na violę da gamba, który z czasem trafił w ręce Josepha Williama Drexela. Muzyka Abla jest tyleż miła dla ucha, co skomplikowana pod względem wykonawczym. Kompozytor wykorzystał w niej do cna możliwości stopniowo wychodzącego z mody instrumentu, zachowując przy tym niezawodne wyczucie formy – zarówno w swobodnych preludiach, jak i w ściślej utrzymanych w ryzach formalnych tańcach i rondach. Umiejętnie grał ciszą, potęgując w tych krótkich utworach wrażenie nieistniejącego dialogu między kilkoma muzycznymi narratorami. Bogactwo zawartych w nich kontrastów dynamicznych i artykulacyjnych przywodzi z jednej strony czasem na myśl wczesną twórczość symfoniczną Mozarta, z drugiej jednak – cofa słuchacza w przeszłość, w świat nieoczekiwanych rozwiązań brzmieniowych z twórczości Jeana de Sainte-Colombe'a i Marina Marais'go.

Carl Friedrich Abel popadł w niepamięć na przeszło dwa stulecia – podobnie jak wielu innych kompozytorów, wielbionych za życia i usuniętych w cień niedługo po śmierci. Gdyby nie pasja kolekcjonerska Drexela i całkiem niespodziewane odkrycie rękopisów w dolnośląskim pałacu Maltzanów w Miliczu – być może Abel pozostałby do dziś postacią równie enigmatyczną, jak pewien zamożny kupiec z Voralbergu, ojciec Francisa Martina, który postanowił uchronić swą latorośl przed okrucieństwem wojny i niechcący przyczynił się nie tylko do rozwoju bankowości, lecz i utrwalenia artystycznej pasji u swoich potomków.

Dorota Kozińska

KRZYSZTOF FIRLUS

Muzyk z powodzeniem łączący karierę kontrabasisty oraz gambisty. Koncertuje na obu instrumentach zarówno w charakterze solisty, kameralisty, jak i muzyka orkiestrowego. Absolwent Universität Mozarteum w Salzburgu (klasa Vittoria Ghielmiego) oraz Akademii Muzycznej w Katowicach (klasa Marka Caudle'a). Jest laureatem stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego dla twórców kultury, programu stypendialnego „Młoda Polska" oraz konkursów instrumentalnych – tak międzynarodowych (w Adernach, Brnie, Żorach, we Wrocławiu), jak i ogólnopolskich (w Poznaniu, Łodzi, Dąbrowie Górniczej). Na stałe związany z Narodową Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach, zespołem Ensemble Chimérique, {oh!} Orkiestrą, triem muzyki dawnej Extempore oraz consortem viol Gambasada. Współpracował ponadto m.in. z Belcea Quartet, Kwartetem Śląskim, Le Poème Harmonique, Internationale Bachakademie Stuttgart, Capellą Cracoviensis, Leilą Schayegh, Aline Zylberajch, Markiem Toporowskim, Martyną Pastuszką, Marcinem Świątkiewiczem. Spośród licznych nagrań płytowych artysty wymienić należy m.in. nagraną wraz z żoną – Anną Firlus – pierwszą polską solową płytę gambową *Gamba Sonatas*, album *C.F. Abel – Sonatas from the Maltzan Collection*, zawierający pierwsze na świecie nagrania sonat Abla odkrytych w poznańskiej Bibliotece Uniwersyteckiej, a także płyty *Muzyka Zamku Warszawskiego – Muzyka Mistrzów Francuskich* z {oh!} Orkiestrą, *Tansman. Od tria do oktetu* z Kwartetem Śląskim, *Music in Dresden in the Times of Augustus II the Strong* z Martyną Pastuszką i Marcinem Świątkiewiczem czy *Lithuanian birbynė: XVII Century Music in Poland and Lithuania* z Markiem Toporowskim i zespołem Ensemble Reversio oraz *Telemann. Solos & Trios* z Extempore Ensemble. Album Nikola Kołodziejczyk Orchestra *Barok Progresywny* z udziałem Krzysztofa Firlusa został nagrodzony statuetką „Fryderyka" w 2016 roku. Jednym z ostatnich dokonań artysty na polu fonograficznym jest nagrany z {oh!} Trio, album *Portraits. Les caractères français*. Krzysztof Firlus prowadzi obecnie klasę violi da gamba w Akademii Muzycznej w Katowicach oraz klasę kontrabasu w Akademii Muzycznej w Krakowie.

fot. Łukasz Rajchert

LA COMPAGNIA DEL MADRIGALE

DZIEŃ	MIEJSCE	GODZINA
6 kwietnia Wielki Czwartek	Dwór Artusa ul. Długi Targ 43–44	20:00

OFFICIUM DEFUNCTORUM

LA COMPAGNIA DEL MADRIGALE

Rossana Bertini, **Francesca Cassinari**
sopran

Elena Carzaniga
kontralt

Giuseppe Maletto
tenor, kierownictwo artystyczne

Massimo Lombardi
tenor

Guglielmo Buonsanti
bas

TOMÁS LUIS DE VICTORIA
1548–1611

Officium defunctorum
- Introitus
- Kyrie
- Graduale
- Offertorium
- Sanctus
- Agnus Dei
- Communio
- Motectum: *Versa est in luctum cithara mea*
- Responsorium: *Libera me, Domine*

***

CLAUDIO MONTEVERDI
1567–1643

Stabat Virgo Maria (kontrafaktura Era l'anima mia SV 96)*

Adoramus**

Iam moriar mi fili (Pianto della Madonna) (kontrafaktura Lamento d'Arianna SV 107)***

* Madrygał ze zbioru *Il quinto libro de madrigali*; kontrafaktura ze zbioru *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde ed altri autori e fatta spirituale* Aquilina Coppiniego
** Ze zbioru *Libro primo de motetti in lode d'iddio nostro signore* Giulia Cesare Bianchiego
*** Muzyka ze zbioru *I sesto libro de madrigali a cinque voci*; tekst ze zbioru *Selva morale e spirituale*

W czasach Tomása Luisa de Victorii i Claudia Monteverdiego wdowiały nastolatki. Maleńkie dzieci oddzielano na zawsze od biologicznych rodziców. Niespełna trzydziestoletnie matki opłakiwały śmierć prawie dorosłych synów. Także w domach królów i arystokratów, gdzie o przyszłości młodych przesądzano czasem już w kołysce, kierując się przede wszystkim racją stanu, nadzieją jak najwcześniejszego spłodzenia męskiego potomka, który przedłuży linię o kolejne pokolenie, czasem także doraźnym interesem politycznym. Podobny los przypadł w udziale Joannie, hiszpańskiej infantce z rodu Habsburgów, trzeciej córce cesarza Karola V i księżniczki portugalskiej Izabeli. W 1552 roku, kiedy miała szesnaście lat, poślubiła zaledwie czternastoletniego infanta portugalskiego Jana Manuela, z którym była blisko spokrewniona zarówno po mieczu, jak i po kądzieli – co zdaniem ówczesnych królewskich swatów gwarantowało czystość błękitnej krwi władców Iberii.

Rok później zaszła w ciążę. W styczniu 1554 roku urodziła pogrobowca. Jej niespełna szesnastoletni mąż zmarł tydzień wcześniej – zdaniem nadwornych medyków na suchoty, według opinii dzisiejszych badaczy wskutek nieznanej wówczas cukrzycy młodzieńczej. Wkrótce potem jej najstarszy brat, późniejszy król Hiszpanii Filip II, owdowiały już w wieku osiemnastu lat (jego pierwsza żona, Maria Portugalska, zmarła w połogu, wydawszy na świat niepełnosprawnego syna Don Carlosa, którego ojciec nie chciał widzieć na oczy, a chodziły słuchy, że ostatecznie go zabił), poślubił Marię I Tudor, objął rządy w Anglii *iure uxoris*, czyli „z prawa żony", i zarządził natychmiastowy powrót siostry do Madrytu. Joanna została regentką hiszpańską. Nigdy więcej nie zobaczyła swego syna Sebastiana, który wstąpił na tron Portugalii jako czternastolatek i dziewięć lat później zginął w krwawej bitwie pod Alcácer-Quibir, podczas drugiej nieudanej próby podboju Maroka.

Młodziutka wdowa nie wyszła powtórnie za mąż. Okazała się jednak wyjątkowo zręczną regentką i kobietą o wielkich ambicjach. Chodziły nawet słuchy, że wstąpiła potajemnie do męskiego zakonu jezuitów, jako „wieczny scholastyk", bez obowiązku składania uroczystej profesji, prowadząc oficjalną korespondencję z ojcami pod pseudonimem Mateo Sánchez. Z pewnością jednak ufundowała Monasterio de las Descalzas Reales w dawnym pałacu swoich rodziców w Madrycie. Pierwsze mniszki klaryski sprowadził na miejsce Franciszek Borgiasz, generał jezuitów i domniemany kochanek Joanny. Imponujący klasztor – zgodnie z wolą fundatorki – miał też jednak służyć jako azyl dla możnych starych panien i owdowiałych arystokratek. Czterdziestodwuletnia Maria Hiszpańska, najstarsza siostra Joanny, schroniła się w jego murach po śmierci swego męża Maksymiliana II, cesarza rzymskiego oraz króla Czech, Węgier i Chorwacji. To ona, w 1587 roku, ściągnęła Tomása Luisa de Victorię do Descalzas Reales, namówiwszy królewskiego brata, żeby mianował go jej osobistym kapelanem oraz nauczycielem muzyki dla jej córki Margarity, która po śmierci czwartej żony Filipa II odmówiła zamążpójścia za swego wuja i zamieszkała z matką w klasztorze.

De Victoria pozostał w klasztornej służbie do końca życia. Kiedy w 1603 roku zmarła jego cesarska penitentka, skomponował *Officium defunctorum* na jej uroczysty pogrzeb. Dwa

lata później zrewidował utwór i opatrzył go dodatkową dedykacją dla arcyksiężniczki Margarity. *Officium* było łabędzim śpiewem geniusza, ostatnim jego dziełem ukończonym przed śmiercią w 1611 roku. Jeden z zatrudnionych w konwencie muzyków porównał je z lamentem Orfeusza, który potrafił wycisnąć łzy z kamienia i powalić lasy porastające zbocza wzgórz. W skład kompozycji wchodzi siedmioczęściowa *missa pro defunctis* na sześć głosów (SSATTB), poprzedzona czterogłosowym motetem *Taedet animam meam* do tekstu z Księgi Hioba, występującym w funkcji *invitatorium*, zamknięta zaś kolejnym „hiobowym" motetem *Versa est in luctum cithara mea* i dwuczęściową absolucją, złożoną z responsorium *Libera me, Domine* oraz *Kyrie*. We mszy melodie chorałowe pojawiają się nie tylko jako incipity poszczególnych części, lecz także pełnią rolę *cantus firmus* w polifonii, prowadzonego z reguły przez drugi sopran, niknącego jednak niepostrzeżenie w gęstej fakturze pozostałych głosów, które czerpią zeń część materiału, uzupełniając go jednak o nowe motywy. Całość brzmi mrocznie, chwilami wręcz surowo. Wyraźnie zaakcentowane elementy retorycznego dramatu dają się rozpoznać właściwie tylko w motetach. A jednak całość płonie wewnętrznym ogniem, nawet w częściach z pozoru spokojnych – jakby pod pancerzem konwencji kryły się wszystkie nieprzepłakane śmierci i zawiedzione nadzieje żarliwych wyznawców Chrystusa, którzy – zgodnie ze słowami Ignacego Loyoli – winni „uznać za czarne to, co naszym oczom wydaje się białe, jeśliby Kościół określił to jako czarne".

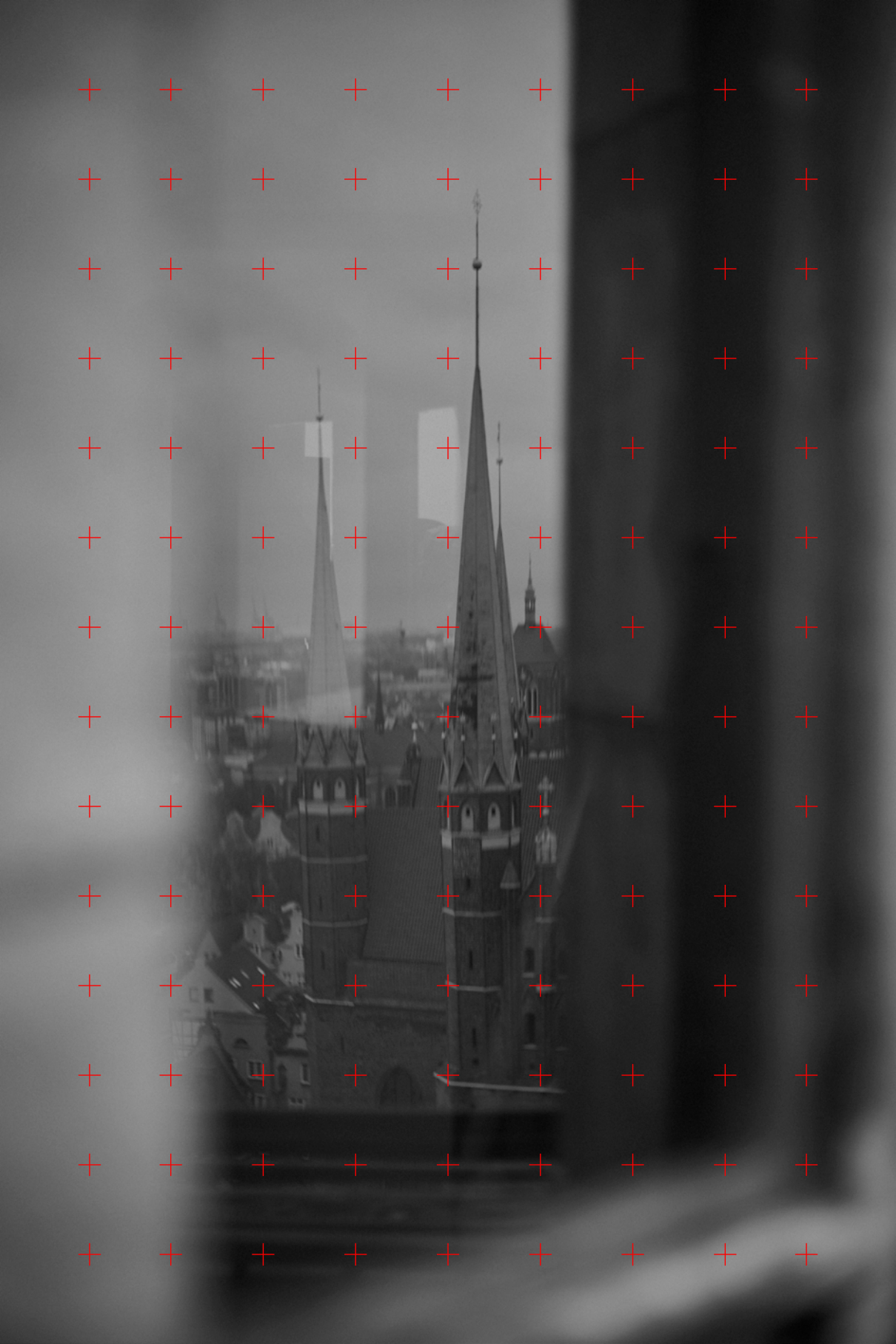
Officium defunctorum Tomása Luisa de Victorii stanowi kulminację konserwatywnego *stile antico*: w opozycji do reprezentującego nowsze tendencje epoki *stile moderno*. Na początku XVII wieku obydwie te estetyki – z jednej strony stonowany, ściśle przestrzegający reguł kontrapunktu renesansowego styl Palestriny i jego naśladowców, z drugiej – wirtuozowski, teatralny, podporządkowujący muzykę wymogom tekstu styl nowatorów formatu Monteverdiego – współistniały ze sobą dość zgodnie, w wypadku twórców przechodzących swobodnie z jednej do drugiej konwencji wystawiając im świadectwo dogłębnej znajomości tradycji w połączeniu z wybiegającą w przyszłość wrażliwością. Monteverdi styl dawny nazywał „prima pratica", styl nowy – „seconda pratica". W przedmowie do księgi piątej swych madrygałów, wydanej w 1605 roku w Wenecji, w oficynie Ricciarda Amadina, zwrócił się do „uczonych czytelników", a w domyśle do Giovanniego Artusiego, który od kilku lat ciskał gromy na niewymienionego z nazwiska kompozytora i jego dziwaczną skłonność do wyodrębniania sopranu i basu z faktury polifonicznej, nie wspominając już o „błędach" w traktowaniu dysonansów. „Niechaj będą oni pewni – pisał Monteverdi – że co do konsonansów i dysonansów istnieje inny pogląd, odmienny od ustalonego, który za przyzwoleniem rozumu i zmysłów broni współczesnej metody komponowania".

Przykładem takiej metody jest posępny, wiejący grozą madrygał *Era l'anima mia* – o duszy na progu śmierci, dochodzącej kresu swej ziemskiej egzystencji. Mroczny początek tego utworu, z nutami pedałowymi w partii basu i pełną napięcia deklamacją dwóch prowadzonych w tercjach głosów tenorowych, musiał wywierać na ówczesnych słuchaczach dojmujące, wręcz bolesne poczucie niepewności. Nic dziwnego, że madrygał z tekstem Giovanniego Battisty Guariniego – już w wersji pierwotnej dotykającym spraw ostatecznych – stał się podstawą równie wstrząsającej kontrafaktury *Stabat Virgo Maria*. Ekstatyczny motet *Adoramus* na sześć głosów wokalnych i basso continuo, skomponowany dla weneckiej Bazyliki św. Marka na uroczystość Podniesienia Krzyża Świętego i wydany w 1620 roku w *Libro primo de motetti in lode d'Iddio nostro Signore* Giulia Cesarego Bianchiego, powstał już w czasach, kiedy *stile antico* odszedł na dobre w przeszłość, ustępując miejsca nowej konwencji i wybijającym się z faktury polifonicznej głosom solowym. Najbardziej tajemniczą kompozycją w tym zestawieniu jest *Pianto della Madonna*, kontrafaktura *Lamento d'Arianna* z zaginionej opery z 1608 roku, opublikowana w roku 1641

w zbiorze *Selva morale e spirituale* – wraz z większością późnej twórczości religijnej Monteverdiego. Nie wiadomo, kto jest autorem tekstu, rozpoczynającego się słowami *lam moriar mi fili*, spisanego w dziwacznej łacinie, chwilami bardziej przypominającej ówczesny język włoski – jakby ktoś próbował go dostosować do powstałej wcześniej melodii. Trudno też ustalić, jak wyglądała dyspozycja utworu, która w kontekście liturgicznym musiała przedstawiać się całkiem inaczej niż pierwotny lament Ariadny na skale, według relacji jednego ze odbiorców premiery „przedstawiony z takim uczuciem i patosem, że nie było słuchacza, który nie byłby poruszony, ani żadnej damy, która nie uroniłaby drobnej łzy przy jej skardze".

Jedno jest pewne: jeśli ktoś wtedy miał odwagę płakać nad swoim wdowieństwem, utraconym dzieciństwem, śmiercią dziecka albo oddaniem go w ręce obcych – mógł to czynić wyłącznie za pośrednictwem wielkich twórców epoki. Nie nam rozsądzać, czy lżej było szlochać w *stile antico*, czy też *moderno*.

Dorota Kozińska



GIUSEPPE MALETTO

Włoski tenor, dyrygent i kierownik artystyczny. W swojej działalności angażuje się przede wszystkim w wykonania muzyki doby średniowiecza i renesansu, w szczególności polifonicznej muzyki dawnej i twórczości Monteverdiego. Jego profesjonalna kariera śpiewacza łączy się z najlepszymi zespołami wykonawstwa historycznego. Współpracował z La Venexiana, La Petite Bande, Hespèrion XXI, Ensemble Gilles Binchois, Concerto Italiano, Mala Punica i in., koncertując w krajach Europy, obu Ameryk, Bliskiego Wschodu i Azji. Brał udział w produkcjach muzycznych dla szwajcarskiego radia RTS pod dyrekcją Diego Fasolisa. Maletto od lat skoncentrowany jest na prowadzeniu zespołów śpiewaczych. W 1995 roku z jego inicjatywy powstał zespół muzyki dawnej Cantica Symphonia, skupiający się na wykonawstwie muzyki średniowiecza i renesansu. Pod jego dyrekcją ansambl występował w krajach Europy, ceniony za interpretacje utworów Monteverdiego, Carissimiego, Purcella czy J.S. Bacha. W 2008 roku objął stery nowo powstałej formacji La Compagnia del Madrigale. Z grupą tą zajmuje się prezentacją twórczości madrygałowej, w szczególności Gesualda, Marenzia i Monteverdiego. Artysta ma w swoim dorobku kilkadziesiąt nagrań płytowych, z czego wiele zostało wyróżnionych nagrodami „Preis der deutschen Schallplattenkritik", „Cecilia Prize", „Diapason d'Or", „Gramophone Award". Zajmuje się również kształceniem młodych muzyków. Uczy w Fondazione Scuola di Alto Perfezionamento Musicale w Saluzzo, International Early Music Stage w Polizzi Generosa, a także prowadzi kursy mistrzowskie dotyczące wykonawstwa muzyki Monteverdiego w Nowosybirskim Państwowym Konserwatorium im. M. Glinki.

fot. La Compagnia del Madrigale

LA COMPAGNIA DEL MADRIGALE

Grupa powstała w 2008 roku z inicjatywy Rossany Bertini, Giuseppe'a Maletta i Daniela Carnovicha, którzy – ze swym ponad dwudziestoletnim doświadczeniem w śpiewaniu repertuaru madrygałowego i polifonii sakralnej w czołowych włoskich formacjach – postanowili rozpocząć własną działalność artystyczną. Pierwszych nagrań zespół dokonał w 2009 roku wraz z I Barocchisti (*L'Amfiparnaso* Orazio Vecchiego dla RSI), a także w ramach cyklu *opera omnia* Palestriny (*I Księga madrygałów*). Samodzielny debiut dyskograficzny grupy miał miejsce w 2011 roku. W wydawnictwie Arcana ukazała się wówczas antologia madrygałów do tekstów z *Orlando furioso* Ariosta. Ten sam program wykonywany był podczas prestiżowych festiwali w Rawennie i Utrechcie. W 2013 roku zespół rozpoczął współpracę z wytwórnią Glossa, publikując *VI Księgę madrygałów* Gesualda z okazji 400. rocznicy śmierci kompozytora. Płyta zdobyła nagrody: „Choc" pisma „Classica" i „Diapason d'Or de l'Année 2013" magazynu „Diapason" w kategorii muzyka dawna. Następnie ukazała się *I Księga madrygałów* Luki Marenzia, nagrodzona „Diapason d'Or" i prestiżową „Gramophone Classical Music Award 2014". Kolejnym projektem wydawniczym formacji były responsoria i inne, dotąd niepublikowane utwory religijne Gesualda, wyróżnione m.in. „Diapason d'Or" i „Choc" pisma „Classica". Z kolei *V Księga madrygałów* Marenzia otrzymała „Diapason d'Or", „Editor's Choice" magazynu „Gramophone" oraz „Preis der deutschen Schallplattenkritik". W 2017 roku ukazał się krążek z sakralną muzyką Monteverdiego. Zespół występuje na najważniejszych festiwalach, jak MITO Settembremusica, Unione Musicale w Turynie, Schwetzinger SWR Festspiele, RheinVokal, Stour Music, a także w prestiżowych salach koncertowych, jak Kölner Philharmonie, Victoria Hall w Genewie, Musée d'Orsay w Paryżu, Sala Accademica del Pontificio Istituto di Musica Sacra w Rzymie czy Wigmore Hall w Londynie.

fot. Alessandro Violi

Officium defunctorum

Introitus

Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus Deus in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem.
Exaudi orationem meam.
Ad te omnis caro veniet.

Kyrie

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison

Graduale

Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
In memoria aeterna erit iustus:
ab auditione mala non non timebit.

Offertorium

Domine Iesu Christe, Rex gloriae,
libera animas omnium fidelium defunctorum
de poenis inferni, et de profundo lacu.
Libera eas de ore leonis,
ne absorbeat eas tartarus,
ne cadant in obscurum:
sed signifer Sanctus Michael
repraesentet eas in lucem sanctam:
quam olim Abrahae promisisti
et semini eius.
Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus:
tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam facimus.
Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam,
quam olim Abrahae promisisti
et semini eius.

Oficjum za zmarłych

Introit

Wieczny odpoczynek racz im dać, Panie,
a światłość wiekuista niechaj im świeci.
Ciebie, Boże, przystoi wielbić hymnem na Syjonie,
Tobie dopełnią ślubów w Jeruzalem.
Wysłuchaj mojej modlitwy.
Do Ciebie przyjdzie każdy człowiek.

Kyrie

Panie, zmiłuj się nad nami.
Chryste, zmiłuj się nad nami.
Panie, zmiłuj się nad nami.

Graduał

Wieczny odpoczynek racz im dać, Panie,
a światłość wiekuista niechaj im świeci.
W wiecznej pamięci będzie sprawiedliwy:
nie będzie się lękał smutnej nowiny.

Ofiarowanie

Panie Jezu Chryste, Królu chwały,
zachowaj dusze wszystkich wiernych zmarłych
od kar piekielnych i głębokiej czeluści.
Wybaw je z lwiej paszczęki,
niech ich nie pochłonie piekło,
niech nie wpadają w ciemności.
Lecz chorąży święty Michał
niech je stawi w światłości świętej,
którą niegdyś obiecałeś Abrahamowi
i jego potomstwu.
Składamy Ci, Panie, ofiary i modły pochwalne,
a Ty je przyjmij za te dusze,
które dzisiaj wspominamy.
Spraw, o Panie, niech przejdą ze śmierci do życia,
które niegdyś obiecałeś Abrahamowi
i jego potomstwu.

Sanctus

Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth,
pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Osanna in exceisis.
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Osanna in excelsis.

Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem sempiternam.

Communio

Lux aeterna luceat eis, Domine.
cum sanctis tuis, in aeternum:
quia pius es.
Requiem aeternam dona eis Domine,
et lux perpetua luceat eis
cum sanctis tuis in aeternum:
quia pius es.
Requiescant in pace. Amen.

Motectum

Versa est in luctum cithara mea,
et organum in vocem flentium.
Parce mihi, Domine,
nihil enimsunt dies mei.

Sanctus

Święty, Święty, Święty, Pan Bóg Zastępów.
Pełne są niebiosa i ziemia chwały Twojej.
Hosanna na wysokości.
Błogosławiony, który idzie w imię Pańskie.
Hosanna na wysokości.

Baranku Boży

Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata,
daj im odpoczynek.
Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata,
daj im odpoczynek.
Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata,
daj im odpoczynek wieczny.

Komunia

Światłość wiekuista niechaj im świeci, o Panie,
wśród Świętych Twoich na wieki,
bo jesteś pełen dobroci.
Wieczny odpoczynek racz im dać Panie,
a światłość wiekuista niechaj im świeci,
wśród Świętych Twoich na wieki,
bo jesteś pełen dobroci.
Spoczywaj w pokoju. Amen.

Motet

W lament zmieniła się moja lira,
i gra na instrumentach w głos płaczących.
Daruj mi, Panie,
niczym bowiem są dni moje.

Tłum. Jakub Kubieniec

Responsorium

Libera me, Domine, de morte aeterna,
in die illa tremenda:
quando caeli movendi sunt et terra
dum veneris iudicare saeculum per ignem.
Tremens factus sum ego, et timeo,
dum discussio venerit, atque ventura ira:
quando caeli movendi sunt et terra.
Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae,
dies magna et amara valde:
dum veneris iudicare saeculum per ignem.
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Libera me, Domine, de morte aeterna,
in die illa tremenda:
quando caeli movendi sunt et terra:
dum veneris iudicare saeculum per ignem.

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Responsorium

Wybaw mnie, Panie, od śmierci wiecznej
w ów dzień straszliwy:
kiedy będą poruszone niebo i ziemia,
gdy przyjdziesz sądzić świat przez ogień.
Drżę i boję się na myśl
o czekającym sądzie i przyszłym gniewie,
kiedy będą poruszone niebo i ziemia.
Dzień ów, dzień gniewu, klęski i nieszczęścia,
dzień wielki i bardzo gorzki,
gdy przyjdziesz sądzić świat przez ogień.
Wieczny odpoczynek racz im dać, Panie,
a światłość wiekuista niechaj im świeci.
Wybaw mnie, Panie, od śmierci wiecznej
w ów dzień straszliwy:
kiedy będą poruszone niebo i ziemia,
gdy przyjdziesz sądzić świat przez ogień.

Panie, zmiłuj się nad nami.
Chryste, zmiłuj się nad nami.
Panie, zmiłuj się nad nami.

Stabat Virgo Maria

Stabat virgo Maria mestissimo dolore
Languens ad crucem et flebat amare.
Et edidit ex ore tales voces:
Quis te confixit in hoc diro ligno
Quis mihi rapit vitam?
Fili mi, Iesu Christe
En liquefacta languet
Et solvitur in lachrymas amoris
anima mea dolens en langueo,
en morior dolore!

Stała Panna Maryja

Stała Panna Maryja w pełnym smutku cierpieniu,
omdlewając pod krzyżem i gorzko płakała.
I wypowiedziała ustami takie słowa:
„Któż Cię przybił do tego srogiego drzewa?
Któż mnie ograbił z Życia?
Synu mój, Jezu Chryste,
oto moja osłabła dusza
mdleje i rozpływa się we łzach miłości;
oto opadam z sił,
oto z bólu umieram".

Tłum. Jakub Kubieniec

Adoramus

Adoramus te, Christe,
et benedicimus tibi.
Quia per sanguinem
tuum pretiosum
redemisti mundum.
Miserere nobis.

Uwielbiamy

Uwielbiamy Cię, Chryste
i błogosławimy Tobie,
ponieważ przez krew
Twą cenną
odkupiłeś świat.
Zmiłuj się nad nami.

Tłum. Jakub Kubieniec

Pianto della Madonna

Iam moriar, mi Fili!
Quisnam poterit matrem consolari,
In hoc fero dolore,
In hoc tam duro tormento?
Iam moriar, mi Fili!

O Jesu, mi sponse, mi dilecte,
mea spes, mea vita!
Me deseris, heu, vulnus cordis mei!
Respice, Iesu, precor, matrem tuam,
quae gemendo pro te pallida languet;
atque in morte funesta,

Lament Madonny

Obym teraz umarła, mój Synu!
Kto zdołałby pocieszyć matkę
w tym srogim bólu,
w tym nieubłaganym cierpieniu?
Obym teraz umarła, Synu mój!

O Jezu, mój miły, mój ukochany,
moja nadziejo, życie moje!
Opuszczasz mnie, ach, rano mego serca!
Spójrz, Jezu, proszę, na Twą matkę,
która jęcząc z twego powodu, pobladła, omdlewa
i w momencie nieszczęsnej śmierci

in hac tam dura et tam immani cruce,
tecum petit affigi.
O Jesu mi, o potens homo, o Deus!
En inspectores, heu, tanti doloris
quo torquetur Maria.
Miserere gementis tecum
quae extincta sit, quae per te vixit.
Sed promptus ex hac vita discedes,
o mi Fili, et ego hic ploro.
Tu confringes infernum hoste victo superbo
et ego relinquor praeda doloris, solitaria et maesta.
Te, Pater almus, teque fons amoris
Suscipiant laeti, et ego te non videbo.
O Pater, o mi sponse!

Haec sunt promissa Archangeli Gabrielis?
Haec illa excelsa sedes Antiqui patris David?
Sunt haec regalia serta
quae tibi cingant crines?
Haecne sunt aurea sceptra et sine fine regnum,
affigi duro ligno et clavis laniari atque corona?
Ah! Jesu mi, en mihi dulce mori!
Ecce plorando, ecce clamando,
rogat te misera Maria;
nam tecum mori est illi gloria et vita.

Hei! Fili, non respondes,
surdus es ad fletus atque querelas.
O mors, o culpa, o inferne!
Ecce sponsus meus mersus in undis!
Velox, o terrae centrum, aperite profundum
Et cum dilecto meo me quoque absconde!
Quid loquor? Quid spero, misera?
Iam quid quaero, o Jesu mi?
Non sit quid volo,
sed fiat quod tibi placet!
Vivat maestum cor meum
pleno dolore pascere.
Fili mi, Matris amore!

do tak twardego i rosłego krzyża
chce z Tobą być przybita.
O mój Jezu, o potężny człowiecze, o Boże!
Patrzcie, ach, świadkowie tak wielkiego nieszczęścia,
którym dręczona jest Maryja.
Zmiłuj się nad bolejącą z Tobą,
jak wyniszczona jest ta, która dzięki Tobie żyła.
Lecz nagle odchodzisz z tego życia,
o mój Synu, a ja tu szlocham.
Ty zniszczysz piekło, po pokonaniu pysznego wroga,
a ja pozostanę na pastwę udręki, samotna i smutna.
Ciebie, dobry Ojciec, Ciebie [Duch] źródło miłości,
przyjmą uradowani, a ja Cię nie ujrzę.
O Ojcze, o mój Miły!

Takież są obietnice archanioła Gabriela?
Takiż wywyższony tron praojca Dawida?
Czy to królewskie wieńce,
które oplatają Twe włosy?
Takie złote berła i bez końca królestwo: być przybitym do
twardego drzewa i szarpanym gwoździami i koroną z cierni?
Ach! Mój Jezu, jak słodko mi umrzeć!
Oto płacząc, oto krzycząc,
błaga Cię nieszczęsna Maryja,
bowiem umrzeć z Tobą jest jej chwałą i życiem.

Aj! Synu, nie odpowiadasz,
głuchyś jest na płacz i skargi.
O śmierci, o wino, o piekło!
Oto miły mój pogrążony w odmętach!
Szybko, o ziemio, otwórz swe przepastne wnętrze
i razem z mym umiłowanym także mnie schowaj.
Cóż mówię? W czym, biedna, pokładam nadzieję?
O cóż proszę, o mój Jezu?
Niech stanie się, nie jak ja chcę,
lecz jak się Tobie podoba.
Niech żyje w smutku moje serce,
przepełnione bólem.
Nakarm się, Synku mój, miłością Matki!

Tłum. Jakub Kubieniec

MARIA POMIANOWSKA

DZIEŃ	MIEJSCE	GODZINA
7 kwietnia Wielki Piątek	Ratusz Staromiejski ul. Korzenna 33/35	17:30

STWÓRCO ŁASKAWY

Maria Pomianowska
śpiew, staropolskie
fidele kolanowe

Mingjie Yu
zheng xiaomeng
(cytra chińska)

Improwizacja na Wielki Post
Lament Matki Bolesnej melodia ludowa z Suraża
Służyłem ja Tobie Anonim, XVII w.
Rozmyślajmy dziś wierni chrześcijanie melodia ludowa z Zambrowa
Presulis eminenciam Piotr z Grudziądza
Stała Matka boleściwa Jacopone da Todi, XIII w.
Wysłuchaj Stwórco łaskawy melodia ludowa z Łomży
Medytacja
Płacz, płacz kto żyw melodia ludowa z płockiego
Zawitaj ukrzyżowany melodia ludowa z radomskiego
Lamento Anonim włoski, XIV w.

Zabobonni ludzie powiadają, że obraz potrafi duszę z człowieka wyciągnąć. A skoro z człowieka umie, to i z instrumentu zdoła, zwłaszcza takiego, który sam ma duszę, a nieraz śpiewa, gada i łka głosem bardziej ludzkim niż człowiek. Praojców i pramatek skrzypiec, z których wydobywano dźwięk, wodząc bydlęcym włosiem po strunach, używano na ziemiach polskich zapewne już przed tysiącem lat, albo i wcześniej. Pierwszą pisemną wzmiankę o „skrzypczach" zawdzięczamy pewnemu mnichowi z klasztoru benedyktynów łysogórskich, zwanemu Mikołajem Włoskim, wywodził się bowiem ze wsi Włochy pod Łyścem. W cytowanym później przez Aleksandra Brücknera manuskrypcie z pierwszej połowy XV wieku pisał on – cudowną łaciną makaroniczną – jak płacono wędrownym grajkom i napychano sakiewki „aleatoribus sacorum pro pecunia scrzypczom pyszczom gąszczom ioculatoribus cuglarzom in arte demoniorum". Kolejne, bardziej już szczegółowe opisy *polnische Geige* znaleźć można między innymi w traktacie *Musica instrumentalis* Martina Agricoli z 1528 roku oraz w *Syntagma musicum* Michaela Praetoriusa z 1619 roku.

Niektórych instrumentoznawców skłoniło to nawet do snucia hipotez, że właśnie Polska jest kolebką współczesnych skrzypiec. Ich sny o potędze odżyły w 1985 roku, gdy podczas badań archeologicznych na płockiej starówce odnaleziono sześciostrunowy instrument, zapewne z przełomu XV i XVI stulecia, od miejsca znaleziska nazwany fidelą płocką. Pod względem konstrukcyjnym bliżej jej było do średniowiecza: nie miała podstrunnicy ani strunociągu, a nietypowy podstawek wyposażony był w nóżki niejednakowej długości. Ta dłuższa, wsparta na dolnej płycie instrumentu, przechodziła przez otwór w górnej, lekko wypukłej płycie rezonansowej, pełniąc funkcję duszy. Na fideli płockiej grano w pozycji pionowej, opierając ją o kolano bądź przewieszając instrument przez ramię, skracając struny przez boczny dotyk paznokciem – techniką, która w Polsce zanikła w grze skrzypcowej dopiero pod koniec XIX wieku.

Z polskich skrzypiec stosunkowo najdłużej pozostawała w użyciu tak zwana suka biłgorajska, znana jedynie z opisu Jana Karłowicza wraz z rysunkiem Tadeusza Dowgirda, zamieszczonego w 1888 roku na łamach miesięcznika geograficzno-etnograficznego „Wisła", oraz niezwykle szczegółowego odwzorowania pędzla Wojciecha Gersona, który odmalował instrument ze wszystkich stron, uzupełniając akwarelę wizerunkami smyczka, sześcioramiennej rozety wyrzeźbionej w podstrunnicy oraz sylwetką wiejskiego grajka – wyciągając zeń całą duszę, a może nawet i serce. Karłowicz pisał, że na suce biłgorajskiej grało się, „trzymając nie jak skrzypce, lecz przewiesiwszy na sznurku przez lewe ramię, tak, aby instrument znajdował się przy piersiach; smyczkiem pociągało się poziomo, równolegle do linii ramion. Podobno w tej samej okolicy zwyczajne skrzypce nazywają «psami»". Gerson dopisał w prawym dolnym rogu obrazka, że to „instrument smyczkowy starożytny polski, nabyty w r. 1880 we wsi Kocudza w powiecie Biłgorajskim (pomiędzy Janowem a Frampolem). Ostatni grał na nim Józef Góra wówczas 50-letni". Jak wynika zarówno z opisu, jak i przedstawień ikonograficznych, suka biłgorajska – licząca od czterech do siedmiu strun – była skonstruowana podobnie jak fidel płocka, jeśli pominąć „unowocześnienia" w postaci strunociągu i pięknie zdobionej podstrunnicy. W grze najprawdopodobniej także stosowano technikę paznokciową.

W latach 90. ubiegłego wieku rekonstrukcją suki biłgorajskiej i fideli płockiej oraz praktyk wykonawczych właściwych tym instrumentom zajęła się między innymi Maria Pomianowska – w ścisłej współpracy z Ewą Dahlig-Turek oraz nieżyjącym już lutnikiem Andrzejem Kuczkowskim. Dzieła wskrzeszenia dwóch umarłych polskich skrzypiec dopełniły bogate doświadczenia Pomianowskiej, nabyte u mistrzów gry na fidelach azjatyckich podczas licznych podróży do Indii, Chin, Korei, Japonii i na Bliski Wschód. Pomianowska w pełni zdaje sobie sprawę, że ducha tych „szkrzypiec" odtworzyć się nie da: można go wszak stworzyć na nowo, odwołując się do wciąż nieprzebrzmiałych, głęboko zakorzenionych w naszej kulturze tradycji. Ogromną rolę w tej misji odgrywa świadomość, że owe tradycje rodziły się w tyglu najrozmaitszych wpływów: zachodnioeuropejskich, ale też ruskich, tatarskich, wołoskich, żydowskich, dalekowschodnich – docierających na nasze ziemie przez setki lat, często krętymi drogami, zahaczającymi o cywilizacje, których z uproszczonym pojęciem polskości skojarzyć nie sposób. Rolę równie doniosłą odgrywa połączenie emocji z duchowością, potrzebą głębi, subtelnym współgraniem barw i faktur, w których głos ludzki staje się często instrumentem, instrument zaś – głosem ludzkiej doli i niedoli, mądrości i doświadczenia, słabości i siły.

Maria Pomianowska podąża tym tropem także w programie zatytułowanym *Stwórco łaskawy*. Między ludowe pieśni pasyjne z Radomszczyzny i spod Płocka, z okolic Zambrowa i Łomży, wplata średniowieczny lament z Italii; panegiryk na cześć papieża Marcina V *Presulis eminenciam* autorstwa Piotra z Grudziądza, który jak zwykle zaszyfrował swe imię w akrostychu; kolejną wersję trzynastowiecznej sekwencji *Stabat Mater* – z tekstem przypisywanym włoskiemu mistykowi Jacoponemu da Todi. Śpiew Pomianowskiej, organicznie zrośnięty z brzmieniem instrumentów, tętni odwiecznym rytmem czasu, wyznaczanym przez wschody i zachody słońca, momenty zatrzymania, refleksji i przejścia w stan nowy. Tym razem jest to czas poprzedzający nadejście wiosennej równonocy i powstawania z martwych. Czas, w którym nie potrzeba obrazu ani zwierciadła, żeby duszę z człowieka wyciągnąć. Wystarczy muzyka – która tą duszą się nacieszy, a potem tchnie ją z powrotem. W śpiewaków. W instrumenty. W tych, co słuchają. W zwierzęta i rośliny. W cały świat dokoła.

Dorota Kozińska

MARIA POMIANOWSKA

Multiinstrumentalistka, wokalistka, kompozytorka i pedagog. Jedna z czołowych polskich artystek wykonujących muzykę ludową, etniczną, world music. Od początku swojej działalności muzyczno-badawczej koncentruje się na unikalnych technikach wykonawczych kultur Europy, Azji i Bliskiego Wschodu. Podróżując po świecie, eksplorowała muzykę Indii, Chin, Korei, Japonii. Inicjatorka międzynarodowych projektów muzycznych łączących muzykę różnych kręgów kulturowych. Tworzy i koncertuje z muzykami arabskimi, pakistańskimi, senegalskimi, irańskimi, koreańskimi, chińskimi, japońskimi i indyjskimi. Współpracowała z takimi artystami, jak Yo-Yo Ma, Borys Griebienszczikow, Anna Maria Jopek, Gil Goldstein, Gonzalo Rubalcaba, Branford Marsalis, Kayhan Kalhor, Hossein Alizadeh. Jako solistka występowała na całym świecie. Uczestniczyła w rekonstrukcjach zaginionych staropolskich instrumentów smyczkowych: suki biłgorajskiej i fideli płockiej, a także suki mieleckiej. Ambasadorka polskiej muzyki klasycznej i ludowej w Japonii w latach 1997–2002. Podczas swojego pobytu w tym kraj wykonywała polską muzykę w największych salach koncertowych. Prezentowała repertuar pieśni i melodii mazowieckich oraz zrekonstruowane instrumenty na dworze cesarskim Japonii, komponowała dla cesarzowej Michiko. Dyrektor artystyczna festiwalu Skrzyżowanie Kultur oraz członek rady programowej chińskiego festiwalu 16+1 w Chengdu. Jest inicjatorką powstania takich zespołów, jak Zespół Polski, San-Nin Trio, Arcus Poloniae; powołała do życia pierwszy w Polsce zespół muzyki indyjskiej – Raga Sangit. Profesor sztuk muzycznych, związana z Akademią Muzyczną w Krakowie. W 2010 roku otworzyła pierwszą w Polsce specjalizację związaną z muzyką ludową – fidele kolanowe na Wydziale Instrumentalnym w Katedrze Wiolonczeli i Kontrabasu krakowskiej Akademii Muzycznej. W 2014 roku, we współpracy z Ewą Dahlig-Turek, wydała publikację *Fidele kolanowe. (Re)Konstrukcja*, a w 2020 roku pierwszy w historii podręcznik do gry na zrekonstruowanych staropolskich instrumentach smyczkowych. Komponuje muzykę do teatru i filmu. Za zasługi dla polskiej kultury została uhonorowana wieloma wyróżnieniami i odznakami, m.in. Srebrnym Krzyżem Zasługi oraz Srebrnym Medalem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Zasłużony Kulturze Gloria Artis".

fot. z archiwum artystki

Lament Matki Bolesnej

Już Cię żegnam, najmilszy Synu Chrystusie,
Cóż ja pocznę, ach strapiona,
Matka Twoja opuszczona,
Straciwszy Ciebie.

Serca mego pociecho, śliczny Jezusie,
Weź mnie raczej na śmierć z sobą,
Wolę umrzeć razem z Tobą,
Żyć społem w niebie.

O najdroższy Synaczku, najmilszy Jezu,
Łzy padają na Twe mękę,
Utrapienie i udrękę
Za ludzki naród.

Mój Synaczku najmilszy, drogi Mesjaszu,
Matka Twoja udręczona,
Gdy na głowie Twej korona
Z cierni utkana.

Rozmyślajmy dziś wierni chrześcijanie

Rozmyślajmy dziś wierni chrześcijanie,
Jako Pan Jezus cierpiał za nas rany,
A od pojmania nie miał odpocznienia
Aż do skonania.

Najprzód w Ogrójcu wziął pocałowanie,
Tam Judasz zdrajca dał był katom znamię:
Oto patrzajcie, mego Mistrza macie,
Tego imajcie.

Przed sąd Piłata, gdy był postawiony,
Niesprawiedliwie został oskarżony.
Rozkazał Piłat, by był biczowany
Ten Pan nad pany.

Krzyż niosąc, na śmierć szedł nieustraszenie,
Oprawcy niecni zwlekli zeń odzienie,
Do Krzyża Zbawcę okrutnie przybili,
Octem poili.

Płaczmy i my też wierni chrześcijanie,
Dziękując Panu za najdroższe rany,
I by nas zbawić, lejąc Krew obficie,
Dał za nas życie!

Stała Matka boleściwa

Stała Matka boleściwa
Obok krzyża ledwo żywa,
Gdy na krzyżu wisiał Syn.

Duszę Jej, co łez nie mieści,
Pełną smutku i boleści,
Przeszedł miecz dla naszych win.

O, jak smutna i strapiona
Matka ta błogosławiona,
Której Synem niebios Król!

Jak płakała Matka miła,
Jak cierpiała, gdy patrzyła
Na boskiego Syna ból.

Za swojego ludu zbrodnie,
W mękach widzi tak niegodnie,
Zsieczonego Zbawcę dusz.

Widzi Syna wśród konania,
Jak samotny głowę skłania,
Gdy oddawał ducha już.

Spraw, niech leję łzy obficie
I przez całe moje życie
Serce me z Cierpiącym wiąż.

Pragnę stać pod krzyżem z Tobą,
Z Twoją łączyć się żałobą,
W płaczu się rozpływać wciąż.

Panno Święta, swe dziewicze
Zapłakane wznieś oblicze,
Jeden niech nas łączy płacz.

Męką ognia nieustanną
Nie daj gorzeć, Święta Panno,
W sądu dzień swą pomoc zbliż.

A gdy życia kres nastanie,
Przez swą Matkę, Chryste Panie,
Do zwycięstwa dojść nam daj.

Gdy ulegnie śmierci ciało,
Obleczone wieczną chwałą,
Dusza niech osiągnie raj.

Wysłuchaj Stwórco łaskawy

Wysłuchaj Stwórco łaskawy,
Próśb naszych ze łzami sprawy,
W poście tym czterdziestodniowym
Wzruszonych uczuciem nowem.

Ty przenikasz serc skrytości
W znasz sił naszych słabości.
Wracającym do Zbawienia,
Udziel łaskę odpuszczenia.

Do wielu się grzechów znamy,
Odpuść, gdy je wyznawamy,
dla chwały Twego imienia
Ulecz nasze osłabienia.

Płacz, płacz kto żyw

Płacz, płacz kto żyw
Patrząc na dziw,
Na żal niesłychany,
Że Syn Boga żywego
Na śmierć jest skazany.

Na dziw żal i pohańbienie,
Patrz ludzkie plemię,
Pan nad pany umiłowany,
Na śmierć jest skazany.

Zawitaj ukrzyżowany

Zawitaj ukrzyżowany!
Jezu Chryste przez Twe rany,
Królu na niebie, prosimy Ciebie,
Ratuj nas w każdej potrzebie.

Zawitaj ukrzyżowany!
Całuję Twe święte rany;
Przebite ręce, nogi w Twej męce,
Miejcież nas w swojej opiece.

Zawitaj ukrzyżowany!
Biczmi srodze skatowany;
Zorane boki, krwawe potoki,
Wynieścież nas nad obłoki.

Zawitaj ukrzyżowany!
Cierniem ukoronowany;
W takiej koronie, zbolałe skronie,
Miejcież nas w swojej obronie.

Zawitaj ukrzyżowany!
Ciężkim krzyżem zmordowany;
Rano w ramieniu, z niej krwi strumieniu,
Podźwignij nas ku zbawieniu.

Zawitaj ukrzyżowany!
W twarz pobity i zeplwany;
O święte Lice, łez krwi krynice,
Zwróćcież na nas swe źrenice.

Zawitaj ukrzyżowany!
Włócznią na sercu stargany;
Piersi, wnętrzności, pełne gorzkości,
Miejcież nas w swojej litości.

Zawitaj ukrzyżowany!
W duszy srodze zatroskany;
Smutki i żale, w serca upale,
Wynieścież nas ku swej chwale.

WILLIAM CHRISTIE
LES ARTS FLORISSANTS

DZIEŃ	MIEJSCE	GODZINA
7 kwietnia Wielki Piątek	Dwór Artusa ul. Długi Targ 43–44	20:00

William Christie
kierownictwo artystyczne,
pozytyw

LES ARTS FLORISSANTS

Bastien Rimondi, **Daniel Brant**
haute-contre

Nicholas Scott,
Martin Candela, **Edouard Hazebrouck**
tenor

Alex Rosen, **Cyril Costanzo**, **Pierre Virly**
bas

Emmanuel Resche-Caserta
skrzypce I

Tami Troman
skrzypce II

Hugo Abraham
kontrabas

Myriam Rignol
viola da gamba

Sébastien Marq, **Tiam Goudarzi**
flet prosty

Etienne Galletier
teorba

Les Arts Florissants receives financial support from the State – the Regional Direction of Cultural Affairs (DRAC), the Département de la Vendée and the Région Pays de la Loire. The Selz Foundation is their Principal Sponsor. Aline Foriel-Destezet and the American Friends of Les Arts Florissants are Major Sponsors. Les Arts Florissants has been ensemble in residence at the Philharmonie de Paris and is recognized as a "Heritage Site for Culture".

TENEBRAE

MARC-ANTOINE CHARPENTIER
1643–1704

Première méditation pour le Carême 'Desolatione desolata est' H 380
Deuxième méditation pour le Carême 'Sicut pullus Hirundinis' H 381
Troisième méditation pour le Carême 'Tristis est anima mea' H 382
Quatrième méditation pour le Carême 'Ecce Judas' H 383
Cinquième méditation pour le Carême 'Cum cenasset Jesus' H 384
Sixième méditation pour le Carême 'Quaerebat Pilatus dimittere Jesum' H 385
Septième méditation pour le Carême 'Tenebrae factae sunt' H 386
Huitième méditation pour le Carême 'Stabat mater dolorosa' H 387
Neuvième méditation pour le Carême 'Sola vivebat in antris' H 388
Dixième méditation pour le Carême 'Tentavit Deus Abraham' H 389

Troisième leçon de ténèbres du Jeudi Saint H 124
Aleph: Ego vir
Beth: Vetustam fecit
Ghimel: Circomaedificavit adversum me
Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

Deuxième répons après la deuxième leçon du deuxième nocturne du Jeudi Saint H 129

Troisième leçon de ténèbres du Vendredi Saint H 137
Incipit oratio Jeremiae Prophetae
Recordare Domine
Haereditas nostra
Pupilli facti sumus
Aquam nostram pecunia bibimus
Cervicibus nostris minabamur
Aegypto dedimus manum
Patres nostri peccaverunt et non sunt
Servi dominati sunt nostri
In animabus nostris afferebamus panem
Pellis nostra quasi clibanus exusta
Mulieres in Sion humiliaverunt
Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

Obrzędy *matutinum tenebrarum*, zwanego po polsku „Ciemną Jutrznią", narodziły się ponoć w Galii, choć w sposobie ich odprawiania zachował się ślad ceremonii jeszcze wcześniejszych, ukształtowanych u schyłku starożytności w najstarszych bazylikach rzymskich. Amalariusz z Metz, jeden z najwybitniejszych teologów epoki renesansu karolińskiego, który w 831 roku podjął wielką podróż do Rzymu, by spotkać się z papieżem Grzegorzem IV i ustalić nowe reguły liturgii frankońskiej, pisał, że w Galii – przez trzy dni, w których zwyczajowo odprawiano Ciemną Jutrznię, czyli w Wielki Czwartek, Wielki Piątek i Wielką Sobotę – co wieczór zapalano dwadzieścia cztery świece, na pamiątkę opuszczenia Chrystusa przez uczniów. W sumie siedemdziesiąt dwie, co równało się liczbie tych, których Jezus wysłał przed sobą „do każdego miasta i miejscowości, dokąd sam przyjść zamierzał".

Oficja Ciemnych Jutrzni trafiły z powrotem do Rzymu najpóźniej w XII wieku. Jako nabożeństwa o rodowodzie monastycznym, szczególnie jednak ulubione przez lud, zaczęły odbywać się „w godzinę sposobną", wieczorem lub w nocy, żeby umożliwić uczestnictwo w liturgii jak największej liczbie wiernych. Mniej więcej w XVI stuleciu liczba świec zmalała do piętnastu. Po stronie epistoły, czyli po prawej stronie ołtarza, ogołoconego ze wszystkich ozdób, stawiano potężny trójramienny świecznik zwany triangułem, na którym płonęło dwanaście świec symbolizujących dwunastu apostołów, dwie świece za uczniów, którzy zwątpili w pojmanego Jezusa, oraz jedna świeca Chrystusowa – niegaszona, wynoszona i wnoszona powtórnie, żeby przypomnieć jego osamotnienie, śmierć i zmartwychwstanie. Płomienie pozostałych świec tłumiono na przemian po co drugim wersie Kantyku Zachariasza. Kiedy wierni śpiewali antyfonę *Christus factus est pro nobis*, ostatnią, niezmiennie gorejącą świecę chowano za ołtarz. W świątyni zapadała całkowita ciemność. Na zakończenie oficjum ceremoniarz dawał znak do *strepitus*: hałaśliwych uderzeń brewiarzami o pulpit, na pamiątkę trzęsienia ziemi, jakie towarzyszyło męczeńskiej śmierci Jezusa.

Teksty odmawiane i śpiewane w ramach oficjum Ciemnej Jutrzni obejmowały między innymi psalmy z antyfonami, czytania z Lamentacji Jeremiasza, Listów św. Pawła oraz homilii Ojców Kościoła. Tradycja, choć w pojedynczych kościołach kultywowana po dziś dzień, zaczęła odchodzić w przeszłość pod koniec pontyfikatu Piusa XII, w 1955 roku, kiedy opublikowano *Maxima Redemptionis nostrae misteria*, dekret o radykalnej reformie obrzędów Wielkiego Tygodnia. Dawna myśl liturgiczna, zgodnie z którą odprawianie *matutinum tenebrarum* wiązało się jednoznacznie z szukaniem Boga, czuwaniem u boku Chrystusa i wspólnym oczekiwaniem na jego zmartwychwstanie, ustąpiła miejsca uproszczonym regułom Kościoła po Soborze Watykańskim II.

W toku ponadtysiącletniej historii Ciemnych Jutrzni zmieniał się też charakter muzyki, stanowiącej integralną część tej liturgii. Po soborze trydenckim w latach 1545–1563, kiedy ustanowiono *tonus lamentationum* dla nokturnu, stosowne fragmenty z Lamentacji Jeremiasza, napisanych wyjątkowo kunsztownym stylem, odzwierciedlającym głos proroka płaczącego nad niewiernością Jeruzalem wobec Boga, zaczęto ubierać w wyrafinowaną, czysto wokalną szatę polifoniczną – co już stało w sprzeczności z wcześniejszą, gregoriańską monodią oficjum.

Z tej pierwszej muzycznej „herezji", uprawianej między innymi przez Claudina de Sermisy'ego i Antoine'a Brumela, ale też Carla Gesualda, Johna Shepparda, Thomasa Tallisa i Tomása Luisa de Victorii, zrodził się typowo francuski gatunek *Leçons de Ténèbres*, które zyskały specyficzną oprawę dźwiękową, z bogato ornamentowanymi partiami wokalnymi oraz towarzyszeniem instrumentalnego basso continuo.

Fascynujące swą dramaturgią, ukochane przez wiernych nabożeństwa cieszyły się największą popularnością w czasach panowania Ludwika XIII i jego syna Ludwika XIV. Nowa praktyka liturgiczna rozwinęła się jednak dopiero za rządów Króla Słońce, w utworach pisanych specjalnie z myślą o tym okresie roku kościelnego, kiedy śpiewacy operowi – nie mogąc popisywać się swoim kunsztem na scenie – realizowali swoje umiejętności w muzyce religijnej. Pierwszy przypadek użycia basso continuo w *Leçons de Ténèbres* odnotowano na łamach cotygodniowej gazety „La Muse historique" w 1656 roku. Ostateczny schemat gatunku, zgodny z literą Brewiarza Rzymskiego z 1568 roku, opublikowanego za pontyfikatu Piusa V, utrwalił się za sprawą Marc-Antoine'a Charpentiera, który w latach 1670–1692 skomponował aż trzydzieści dwa pełne cykle *leçons*, złożone w sumie z dziewięciu utworów – po trzy na każdy z trzech dni, w których odprawiano Ciemną Jutrznię. Nabożeństwa wymagały też dodatkowej oprawy w postaci niezwykle kunsztownych, melizmatycznych opracowań liter hebrajskich, antyfon, responsoriów po czytaniach oraz motetów. Charpentier także i pod tym względem okazał się twórcą niezwykle płodnym.

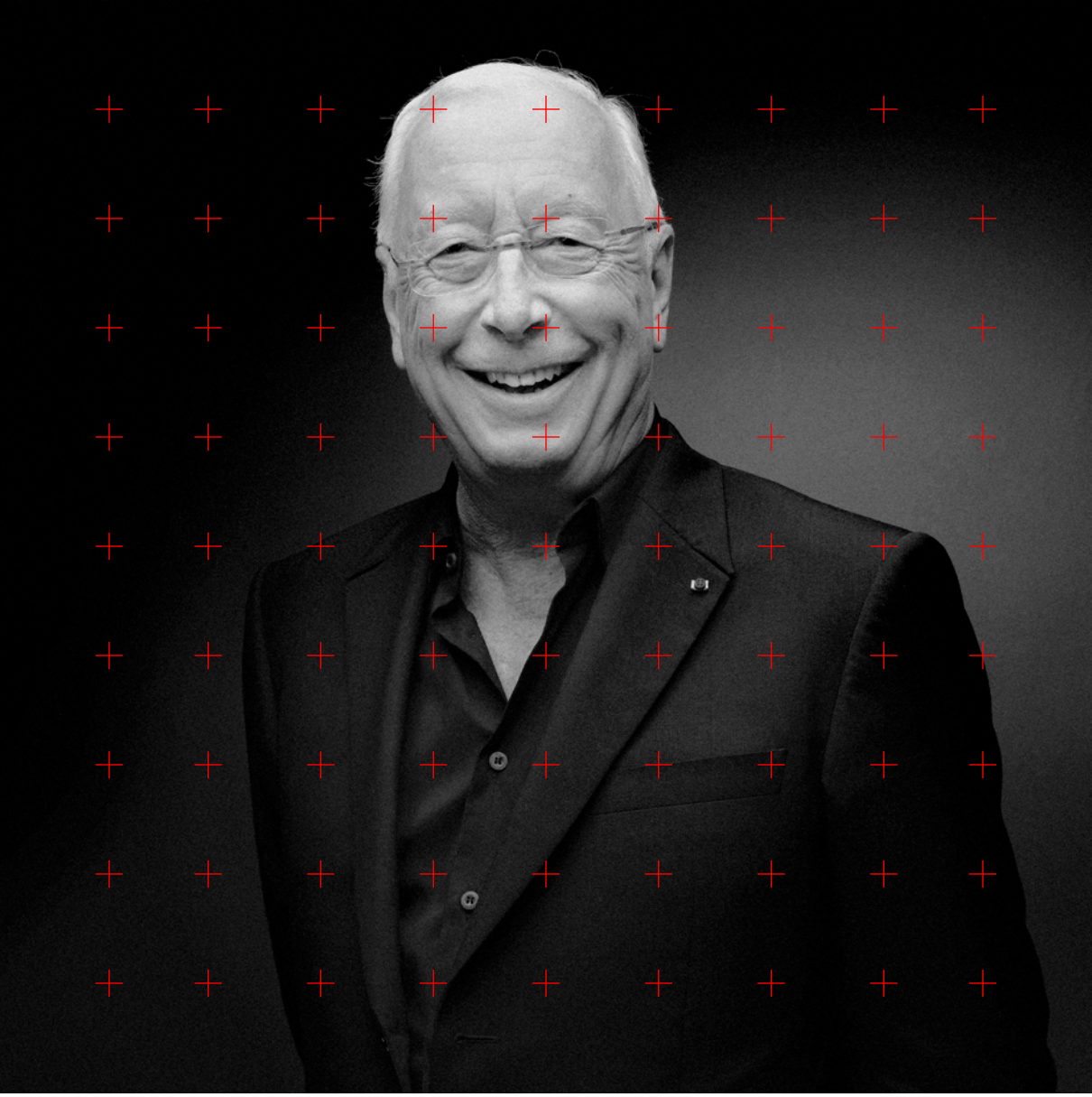
Niestety, żaden z jego cyklów *Leçons de Ténèbres* nie zachował się w całości. O mistrzostwie kompozytora można jednak wnioskować z przeszło pięćdziesięciu ocalałych fragmentów, zachwycających dostojną powagą stylu oraz niezwykłą świeżością rozwiązań melodycznych i harmonicznych. Muzyka Charpentiera jest nie tylko przykładem idealnej syntezy konwencji francuskiej i wpływów włoskich – wyniesionych z trzyletnich studiów u Giacoma Carissimiego, kapelmistrza Collegium Germanicum oraz bazyliki św. Apolinarego przy Termach w Rzymie, jednego ze współtwórców włoskiej kantaty, autora ostatecznej kodyfikacji oratorium w dwuczęściowej formie, złożonej z arii, recytatywów, ansambli i odcinków chóralnych z towarzyszeniem instrumentów. To także przykład idealnego rozwiązania konfliktu między żarliwą wiarą a czystym pięknem; muzycznego wcielenia triady estetycznej św. Tomasza z Akwinu, na którą składają się *consonantia* (zgodność), *integritas* (zupełność) i *claritas* (blask). Wrażenie pełni, właściwych proporcji i nieuchwytnej jasności towarzyszy nie tylko Charpentierowskim czytaniom i responsoriom na Ciemną Jutrznię. Dotyczy całej jego twórczości religijnej: szczególnie dobitnie przemawia do słuchacza w *Méditations pour le Carême*, cyklu dziesięciu motetów-rozmyślań na trzy męskie głosy solowe i basso continuo, zachwycających liryzmem, a zarazem przenikliwą głębią psychologiczną muzycznego przekazu.

Zdumiewające, że Charpentier nie zaznał sławy za życia. Niewiarygodne, że po śmierci jego spuścizna popadła w całkowitą niepamięć. Artystycznego zmartwychwstania dostąpił dopiero w końcu ubiegłego stulecia. Jakby świecę jego geniuszu wyniesiono za ołtarz zbyt prędko i zbyt późno sobie o niej przypomniano. Na szczęście nie zgasła.

Dorota Kozińska

WILLIAM CHRISTIE

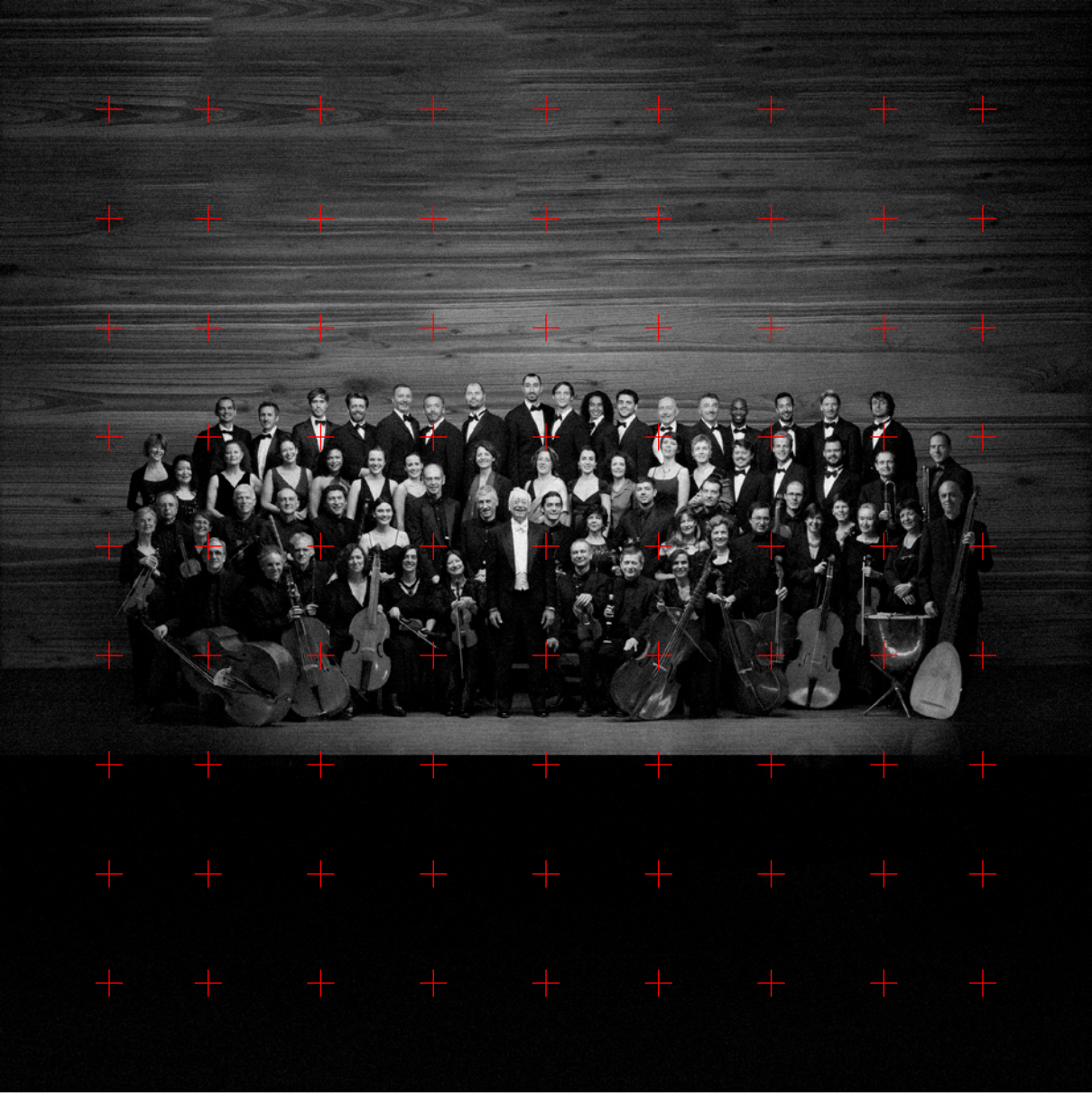
Dyrygent i klawesynista, twórca zespołu Les Arts Florissants, najważniejszy propagator i interpretator muzyki francuskiego baroku, wybitny wykonawca repertuaru XVI–XVIII wieku. Urodził się w Buffalo w Stanach Zjednoczonych. Po studiach w Harvardzie i Yale oraz odbyciu służby wojskowej opuścił w 1971 roku Amerykę, przenosząc się do Paryża, gdzie wstąpił do konserwatorium. Początkowo zajmował się muzyką zarówno dawną, jak i współczesną, jednak zawiązanie w 1979 roku Les Arts Florissants, zespołu skupionego na muzyce baroku, szczególnie francuskiego, wiązało się ze zdeklarowanym wejściem w praktykę wykonawstwa historycznego. Słuszność wyboru tej właśnie drogi potwierdził wielki sukces, jakim było wystawienie *Atysa* Lully'ego w Opéra-Comique w 1987 roku. William Christie, jako muzyk i człowiek teatru oraz kierownik swojego zespołu, wywarł głęboki, osobisty wpływ na przywracanie i odkrywanie repertuaru pozostającego dotychczas w zapomnieniu – przede wszystkim praktycznie całej muzyki francuskiego baroku. Stając się postacią emblematyczną dla odrodzenia zainteresowania takimi gatunkami, jak *tragédie-lyrique* i *opéra-ballet*, czy francuski motet, których jest niekwestionowanym mistrzem, dokonał też wielu wybitnych kreacji (i nagrań) utworów włoskich i angielskich z tego samego okresu – począwszy od madrygałów Gesualda i Monteverdiego, przez *Il Sant'Alessio* Landiego, na operach Purcella i Handla skończywszy. Przygotowując spektakle, współpracował ze znakomitymi reżyserami, jak Jean-Marie Villégier, Robert Carsen, Alfredo Arias, Jorge Lavelli, Graham Vick, Adrian Noble, Andrei Serban, Luc Bondy, Deborah Warner. Jako dyrygent często gości na słynnych festiwalach, jak Glyndebourne, lub w takich teatrach, jak Metropolitan Opera w Nowym Jorku, Opernhaus w Zurychu lub Opéra National w Lyonie. W latach 2002–2007 regularnie dyrygował Berliner Philharmoniker. Obszerna dyskografia Christie obejmuje ponad 100 tytułów, z których wiele zdobyło nagrody i wyróżnienia. Płyty, rejestrowane dla Harmonia Mundi, Warner Classics/Erato i Virgin Classics, a także dla wytwórni Arts Florissants, odzwierciedlają bogactwo jego zainteresowań muzycznych. Artysta przyjął obywatelstwo francuskie w 1995 roku; otrzymał wiele wyróżnień państwowych i zawodowych (w tym Legię Honorową). O swoim postrzeganiu muzyki dawnej mówił niegdyś: „Pojęcie autentyzmu stosowane do czegoś takiego jak muzyka dawna jest tak naprawdę koncepcją raczej zabawną. Owszem, stosuję [historyczne] instrumenty – są dla mnie przewodnikiem i wyznaczają granice. Stosuję też praktykę wykonawczą, gdyż dostarcza pojęć i definicji. Ale muzyka ta, by stać się odpowiednio efektowną, potrzebuje solidnej dawki osobowości wykonawcy".



fot. Denis Rouvre

LES ARTS FLORISSANTS

Zespół założony został w 1979 roku przez francusko-amerykańskiego klawesynistę i dyrygenta Williama Christiego z zamysłem wykonywania muzyki barokowej na instrumentach z epoki. Jego nazwa wywodzi się z tytułu krótkiej opery Marc-Antoine'a Charpentiera. Ansambl odegrał pionierską rolę w rozbudzeniu zainteresowania repertuarem francuskiego baroku, który przez lata pozostawał nieznany i zaniedbywany. W ciągu ostatnich czterdziestu lat wydobyto i przywrócono publiczności niezliczone skarby ze zbiorów Bibliothèque nationale de France, zwłaszcza z osiemnastowiecznego repertuaru francuskiego oraz europejskiej muzyki z XVII i XVIII stulecia. Każdego roku Les Arts Florissants prezentują wiele dzieł koncertowych i operowych w Théâtre de Caen, w paryskiej Salle Pleyel, Cité de la Musique, Opéra-Comique, Théâtre des Champs-Élysées, Château de Versailles, oraz na licznych festiwalach (m.in. Septembre Musical de l'Orne, Beaune, Ambronay, Aix-en-Provence). Zespół jest też aktywnym ambasadorem kultury francuskiej za granicą, występując regularnie m.in. w Nowym Jorku, Londynie, Edynburgu, Brukseli, Wiedniu, Salzburgu, Madrycie, Barcelonie, Moskwie. Począwszy od produkcji *Atysa* Lully'ego w 1987 roku w Opéra-Comique w Paryżu największe swe sukcesy ansambl święci na gruncie opery. Znaczące spektakle to przede wszystkim dzieła Rameau (*Les Indes galantes*, *Hippolyte et Aricie*, *Z rodu Boreasza*, *Les Paladins*), Lully'ego i Charpentiera (*Médée*, *David et Jonathas*, *Les Arts Florissants*, *Armide*), Handla (*Orlando*, *Acis and Galatea*, *Semele*, *Alcyna*, *Serse*, *Hercules*, *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*), Purcella (*King Arthur*, *Dydona i Eneasz*, *The Fairy Queen*), Mozarta (*Czarodziejski flet*, *Uprowadzenie z seraju*), Monteverdiego (wszystkie trzy opery), a także kompozytorów mniej znanych, jak Landi (*Il Sant'Alessio*), Cesti (*Il Tito*) czy Hérold (*Zampa*). Spektakle te tworzone były przez wybitnych twórców sceny, zespół jednak odnosi sukcesy, prezentując opery również w wersjach koncertowych oraz wykonując muzykę oratoryjną. Grupa nagrała blisko 100 płyt dla takich wytwórni, jak Harmonia Mundi, Warner Classics/Erato i Virgin Classics. W 2013 roku zespół uruchomił własne wydawnictwo, Les Editions Arts Florissants.



fot. Denis Rouvre

Premierè meditation pour le Carême

Desolatione desolata
est omnis terra,
quia nullus est qui recogitet corde.
Super omnes vias deserti venerunt vastatores,
quia gladius Domini devorabit:
ab extremo terrae usque ad extremum eius,
non est pax universae carni.
Seminaverunt triticum, et spinas messuerunt:
haereditatem acceperunt, et non eis proderit.
Confundemini a fructibus vestris
propter iram furoris Domini.

Liber Jeremiae Prophetae
12, 11–13

Pierwsza medytacja na Wielki Post

Wydali ją na rozwalenie i płakała nade mną;
opustoszała wszystka ziemia,
bo nie masz, kto by uważał w sercu.
Na wszystkie drogi puszczy przyszli burzyciele,
bo miecz Pański pożre od końca ziemi
aż do końca jej;
nie masz pokoju wszelkiemu ciału.
Siali pszenicę, ale ciernie żęli,
wzięli dziedzictwo, a nie pomoże im;
zawstydzicie się urodzajów waszych
dla gniewu zapalczywości Pańskiej.

Jr 12, 11–13
Tłum. za Biblią Jakuba Wujka

Deuxième meditation pour le Carême

Sicut pullus hirundinis, sic clamabo;
meditabor ut columba.
Attenuati sunt oculi mei,
suspicientes in excelsum.
Recogitabo tibi omnes annos meos
in amaritudine animae meae.
Domine, si sic vivitur, et in talibus vita spiritus mei,
corripies me, et vivificabis me.
Ecce in pace amaritudo mea amarissima.

Liber Isaiae Prophetae
38, 14–17

Druga medytacja na Wielki Post

Jak młode jaskółcze, tak będę szczebiotał,
i będę wzdychał jak gołębica.
Omdlały oczy moje,
spoglądając ku górze.
Będę rozmyślał wszystkie lata moje
w gorzkości duszy mojej.
Panie, jeśli tak żyją i takie jest życie ducha mego,
ukarzesz mię i ożywisz mię.
Oto w pokoju gorzkość moja największa.

Iz 38, 14–17
Tłum. za Biblią Jakuba Wujka

Troisième meditation pour le Carême

Tristis est anima mea
usque ad mortem
sustinete hic, et vigilate mecum:
nunc videbitis turbam,
quae circumdabit me:
Vos fugam capietis,
et ego vadam
immolari pro vobis.

Trzecia medytacja na Wielki Post

Smutna jest moja dusza
aż do śmierci,
zostańcie tu i czuwajcie ze mną;
teraz ujrzycie tłuszczę,
która mnie otoczy.
Wy uciekniecie,
a ja pójdę, by umrzeć
w ofierze za was.

Tłum. Jakub Kubieniec

Quatrième méditation pour le Carême

Ecce Judas unus de duodecim, et cum eo turba multa venit,
deditque illis signum dicens:
„Quemcumque osculatus fuero, ipse est, tenete eum".
Et osculatus est Jesum et dixit illi Jesus:
„Amice, ad quod venisti?"
O Juda filium hominis osculo tradis,
et manus injecerunt in Jesum et tenuerunt eum.
Vae homini illi qui sanguinem justum,
qui filium hominis tradidit in manus peccatorum:
bonum erat ei si natus non fuisset.

Czwarta medytacja na Wielki Post

Oto przyszedł Judasz, jeden z dwunastu, a z nim wielki tłum.
I dał im znak, mówiąc:
„Ten, którego pocałuję, to On, jego pochwyćcie".
I dał pocałunek Jezusowi, a Jezus rzekł do niego:
„Przyjacielu, po coś przyszedł?"
O Judaszu, wydajesz pocałunkiem Syna Człowieczego.
I podnieśli ręce na Jezusa i pojmali go.
Biada temu człowiekowi, który krew sprawiedliwą,
który Syna Człowieczego wydał w ręce grzeszników.
Lepiej byłoby mu się nigdy nie narodzić.

Tłum. Jakub Kubieniec

Cinquième meditation pour le Carême

Cum cenasset Jesus
et dedisset discipulis suis corpus suum
ad manducandum et sanguinem suum
ad bibendum, exierunt simul
in Montem Oliveti; et ait illis:

"Omnes vos scandalum patiemini
in me in ista nocte. Scriptum est enim:
Percutiam pastorem et dispergentur
oves gregis".

Tunc Petrus ait illi:
"Et si omnes scandalizati fuerint in te,
numquam ego scandalizabor".

"Amen, amen dico tibi, Petre,
quia in hoc nocte ante quam gallus cantet,
ter me negabis".

"Ah! Ah Domine! Etiam si oportuerit me
mori tecum, non te negabo".

Cum autem duceretur Jesus
ad principem sacerdotum,
sequebatur eum Petrus a longe
usque in atrium Pontificis,
tunc servi dixerunt ei:

"Numquid et tu ex discipulis
hominis istius es?".

"O mulier, non sum,
non novi hominem".

"Vere et tu de illis es:
Nam et loquela tua manifestum te facit.
Vere tu eras cum Jesu Nazareno".

Piąta medytacja na Wielki Post

Po tym jak wieczerzał Jezus
i dał uczniom swym ciało swoje
do spożywania, a krew swą do picia,
wyszli zaraz na Górę Oliwną
i rzekł do nich:

„Wy wszyscy zwątpicie we mnie
tej nocy. Powiedziane jest bowiem:
Uderzę pasterza, a rozpierzchną się
owce stada".

Odpowiedział Mu Piotr:
„Nawet jeśli wszyscy zwątpią w ciebie,
ja nie zwątpię".

„Zaprawdę, zaprawdę powiadam ci, Piotrze,
że tej nocy zanim kogut zapieje,
trzy razy się mnie zaprzesz".

„Ach, Panie! Nawet gdyby mi przyszło
umrzeć z Tobą, nie zaprę się Ciebie".

Gdy zaś prowadzili Jezusa
do Najwyższego Kapłana, szedł z dala
za nim Piotr, aż do domu Kapłana.
Gdy ujrzała go odźwierna,
rzekła do niego:

„Czyż i ty nie jesteś spośród
uczniów tego człowieka?"

„O kobieto, nie jestem,
nie znam [tego] człowieka".

„Prawdziwie i ty jesteś jednym z nich:
albowiem nawet twoja mowa cię zdradza.
I ty byłeś z Jezusem Nazarejczykiem".

"...non eram neque scio quid dicitis,
non novi hominem".

Aduc eo loquente gallus cantavit.
Et recordatus est Petrus verbi
quod dixerat ei Jesus.
Et egressus foras, flevit amare.

„Nie wiem o czym mówicie, nie byłem [tam],
nie znam [tego] człowieka".

I gdy jeszcze to mówił, kogut zapiał.
Wspomniał Piotr na to,
co mu powiedział Jezus.
Wyszedł na zewnątrz i gorzko zapłakał.

Tłum. Jakub Kubieniec

Sixième méditation pour le Carême

Quaerebat Pilatus dimittere Jesum,
nullam enum mortis causam invenerat in eo.

Judaei autem clamabant dicentes:
"Si hunc dimittis,
non es amicus Caesaris:
omnis enim qui se regem facit
contradicit Caesari".

"Quid ergo vultis faciam
regi Judaeorum".

"Tolle, tolle, crucifige eum".

"Regem vestrum crucifigam?".

"Non habemus regem, nisi Caesarem".

"Quid enim mali fecit?".

"Tolle, tolle, crucifige eum".

Videns autem Pilatus quia nihil proficeret,
accepta aqua, lavit manus
coram populo, dicens:

"Innocens ego sum a sanguine Justi,
huius vos videritis".

"Sanguis eius super nos
et super filios nostros".

Tunc Pilatus tradidit eis Jesum flagellatum
ut crucifigeretur.

Et quasi agnus innocens
ductus est ad immolandum.

Szósta medytacja na Wielki Post

Usiłował Piłat uwolnić Jezusa,
żadnej przyczyny śmierci w nim nie znalazłszy.

Lecz Żydzi wołali, mówiąc:
„Jeśli tego wypuścisz,
nie jesteś przyjacielem cesarskim;
każdy bowiem, co się czyni królem,
sprzeciwia się cesarzowi".

„Cóż tedy chcecie, bym uczynił
Królowi żydowskiemu?".

„Strać, strać, ukrzyżuj go!"

„Króla waszego mam ukrzyżować?".

„Nie mamy króla, tylko cesarza".

„Cóż więc złego uczynił?".

„Strać, strać, ukrzyżuj go!".

Piłat zaś, widząc, że nic nie osiąga,
wziąwszy wodę, umył ręce
przed pospólstwem, mówiąc:

„Nie winienem ja krwi tego sprawiedliwego;
wy się patrzcie!".

„Krew jego na nas
i na syny nasze".

Wówczas Piłat Jezusa ubiczowanego wydał,
aby był ukrzyżowany.

I jak baranek niewinny
wiedziony był na zabicie.

Tłum. za Biblią Jakuba Wujka

Septième méditation pour le Carême

Tenebrae factae sunt,
dum crucifixissent Jesum Judaei,
obscuratus est sol, et velum templi
scissum est medium
a summo usque deorsum.

Et circa horam nonam
exclamavit Jesus voce magna dicens:
"Deus meus, ut quid dereliquisti me?".

Currens autem unus,
de circum stantibus implens spongiam
aceto circumponensque calamo potum dabat
ei dicens:

"Sinite, videamus si veniat Elias
ad deponendum eum".

Jesus autem iterum clamans voce magna
sic ait:
"Pater, in manus tuas
commendo spiritum meum".
Et haec dicens expiravit.

Siódma medytacja na Wielki Post

Nastały ciemności po wszystkiej ziemi,
gdy Żydzi ukrzyżowali Jezusa.
Zaćmiło się słońce, a zasłona świątyni
rozdarła się na dwoje
od wierzchu aż do dołu.

A około dziewiątej godziny
zawołał Jezus głosem wielkim, mówiąc:
„Boże mój, czemuś mnie opuścił?".

Jeden zaś przybiegł,
i napełniwszy gąbkę octem,
włożył na trzcinę i dawał mu pić,
mówiąc:

„Poczekajcie, patrzmy, czy przyjdzie Eliasz,
aby go zdjąć".

A Jezus, zawoławszy głosem wielkim,
rzekł:
„Ojcze, w ręce twoje
polecam ducha mojego!".
A to rzekłszy, skonał.

Tłum. za Biblią Jakuba Wujka

Huitième méditation pour le Carême

Stabat Mater dolorosa
Juxta crucem lacrymosa
Dum pendebat filius.

Cuius animam gementem,
Contristantem et dolentem,
Pertransivit gladius.

O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater unigeniti.

Quae moerebat et dolebat,
Pia mater cum videbat
Nati poenas inclyti.

Quis est homo qui non fleret,
Christi matrem si videret
In tanto supplicio?
Quis posset non contristari,
Piam matrem contemplari
Dolentem cum filio?

Na podstawie Stabat Mater
Jacopone da Todi

Ósma medytacja na Wielki Post

Bolejąca Matka stała
U stóp krzyża, we łzach cała,
Kiedy na nim zawisł Syn.

A w Jej pełnej jęku duszy,
Od męczarni i katuszy,
Tkwił miecz ostry naszych win.

Jakże smutna i strapiona
Była ta błogosławiona,
Z której się narodził Bóg!

Jak cierpiała i bolała,
Jakże drżała, gdy widziała
Dziecię swe wśród śmierci trwóg.

Któryż człowiek nie zapłacze,
Widząc męki i rozpacze
Matki Bożej w żalu tym?
Któż od smutku się powstrzyma,
Mając matkę przed oczyma,
Która cierpi z Synem swym?

Jacopone da Todi
Tłum. wg Mszału rzymskiego

Neuvième meditation pour le Carême

Sola vivebat in antris
Magdalena lugens, et suspirans
die ac nocte voce gementi
Christo dicebat:
O amor meus cor et delicium,
quid retribuam amori tuo,
qui te tradidit in mundi pretium,
o amor meus cor et delicium?
Ah! Jesu mi dulcissime.
Ah! Jesu mi patientissime.
Ego peccatrix, tu culpa carens,
ego soluta et inpunis,
tu tanquam reus duceris ad
supplicium.
Heu! Clavis et lancea perforatur,
in ara crucis elevatur
et moritur ipsa vita,
pro salute viventium.
Quid retribuam amori tuo,
qui te tradidit in mundi pretium,
o amor meus cor et delicium.

Dziewiąta medytacja na Wielki Post

Samotnie w jaskini żyjąc,
płakała Magdalena dniem i nocą,
wzdychając i zawodząc,
mówiła do Chrystusa:
O miłości moja, serce i rozkoszy,
cóż Ci oddam w zamian za Twą miłość,
przez którą stałeś się okupem za cały świat,
o miłości moja, serce i rozkoszy?
Ach, Jezu mój najsłodszy!
Ach, Jezu mój najcierpliwszy!
Ja grzesznica, Ty bez skazy,
ja wybawiona i nieukarana,
Ty jak złoczyńca prowadzony
na mękę.
Ach! Przebity gwoździami i włócznią
na ołtarzu krzyża jest wywyższony;
umiera samo życie,
dla zbawienia żyjących.
Cóż oddam w zamian za Twą miłość,
przez którą stałeś się okupem za cały świat,
o miłości moja, serce i rozkoszy?

Tłum. Jakub Kubieniec

Dixième méditation pour le Carême

Tentavit Deus Abraham et dixit ad eum:
– Abraham!
– Adsum Domine.
– Tolle filium tuum unigenitum quem diligis Isaac et super unum montium quem monstravero tibi offeres eum in holocaustum. Igitur Abraham de nocte consurgens abiit ad locum quem præceperat ei Deus et imposuit super Isaac holocausti ligna. Ipse vero portabat in manibus ignem et gladium.
Cumque duo simul pergerent, dixit Isaac patri suo:
– Pater mi!
– Quid vis fili?
– Ecce ligna, gladius et ignis. Ubi est victima?
– Fili mi!
– Quid suspiras pater?
– Fili unigenite!
– Pater dilecte ecce ligna, gladius et ignis. Ubi est victima?
– Fili mi unigenite, providebit sibi Deus holocausti victimam.
Et venerunt ad locum quem ostenderat ei Deus, cumque alligasset Isaac posuit eum super altare et extendens manum arripuit gladium ut immolaret filium suum.

Dziesiąta medytacja na Wielki Post

Bóg wystawił Abrahama na próbę i powiedział mu:
– Abrahamie!
– Oto jestem, Panie.
– Weź swego syna jednorodzonego, którego miłujesz, Izaaka, i na jednej z gór, którą ci wskażę, złóż go w ofierze całopalnej.
Abraham wstał więc w nocy i poszedł na miejsce, nakazane mu przez Boga i nałożył na [barki] Izaaka drwa na całopalenie. Sam zaś niósł w rękach ogień i miecz.
Gdy tak szli dwaj razem, rzekł Izaak do swego Ojca:
– Ojcze mój!
– Czego chcesz, synu?
– Oto drwa, miecz i ogień. Gdzież jest ofiara?
– Synu mój!
– Czemu wzdychasz Ojcze?
– Synu jedyny!
– Ojcze umiłowany, oto drwa, miecz i ogień. Gdzie jest ofiara?
– Synu mój, jedynaku, Bóg przewidzi sobie ofiarę na całopalenie.
I doszli do miejsca, które wskazał mu Bóg i gdy związał Izaaka, położył go na ołtarzu i wyciągając rękę, pochwycił miecz, by ofiarować swego syna.

Tłum. Jakub Kubieniec

Troisième leçon de ténèbres du Jeudi Saint

Aleph:
Ego vir videns paupertatem meam
in virga indignationis eius.
Me minavit et adduxit
in tenebras, et non in lucem.
Tantum in me vertit,
et convertit manum suam tota die.

Beth:
Vetustam fecit pellem meam
et carnem meam, contrivit ossa mea.
Aedificavit in gyro meo,
et circumdedit me felle et labore.
In tenebrosis collocavit me,
quasi mortuos sempiternos.

Ghimel:
Circomaedificavit adversum me,
ut non egrediar,
aggravavit compedem meum.
Sed et, cum clamavero et rogavero,
exclusit orationem meam.
Conclusit vias meas lapidibus
quadris, semitas meas subverti.

Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.

Lamentationes Jeremiae Prophetae 3, 1–9

Trzecia lekcja Ciemnych Jutrzni na Wielki Czwartek

Alef:
Jam mąż widzący ubóstwo moje
w rózdze zagniewania jego.
Zaprowadził mię i zawiódł
do ciemności, a nie do światłości.
Tylko się na mię obrócił
i obraca rękę swą przez wszytek dzień.

Bet:
Starą uczynił skórę moję
i ciało moje, połamał kości moje.
Obudował około mnie
i ogarnął mię żółcią i pracą.
W ciemnościach posadził mię,
jako umarłe wieczne.

Gimel:
Obudował przeciwko mnie,
żebych nie wyszedł,
obciążył okowy moje.
Ale i gdy wołać będę i prosić,
odrzucił modlitwę moję.
Zagrodził drogi moje kamieniem
kwadratowym, ścieżki moje wywrócił.

Jeruzalem nawróć się
do Pana Boga twego.

Lm 3, 1–9
Tłum. za Biblią Jakuba Wujka

Deuxième répons après la deuxième leçon du deuxième nocturne du Jeudi Saint

Tenebrae factae sunt,
dum crucifixissent Jesum Judaei:
Et circa horam nonam
exclamavit Jesus voce magna:
Deus meus, ut quid me
dereliquisti?
Et inclinato capite,
emisit spiritum.
V. Exclamans Jesus
voce magna, ait:
Pater, in manus tuas
commendo spiritum meum.

Drugie responsorium po drugiej lekcji drugiego nokturnu Wielkiego Czwartku

Ciemności nastały,
gdy Żydzi ukrzyżowali Jezusa:
A około godziny dziewiątej
zakrzyknął Jezus głośno:
„Boże mój, czemuś
mnie opuścił?"
I skłoniwszy głowę,
oddał ducha.
V. Krzycząc głośno,
Jezus rzekł:
„Ojcze, w Twoje ręce
oddaję ducha mego".

Tłum. Jakub Kubieniec

Troisième leçon de ténèbres du Vendredi Saint

Incipit oratio Jeremiae Prophetae
Recordare Domine quid acciderit nobis;
intuere et respice opprobrium nostrum.
Haereditas nostra versa est ad alienos,
domus nostrae ad extraenos.
Pupilli facti sumus absque patre;
matres nostrae quasi viduae.
Aquam nostram pecunia bibimus,
ligna nostra pretio comparavimus.
Cervicibus nostris minabamur;
lassis non dabatur requies.
Aegypto dedimus manum
et Assyriis ut saturaremur pane.
Patres nostri peccaverunt et non sunt,
et nos iniquitates eorum portavimus.
Servi dominati sunt nostri;
non fuit qui redimeret de manu eorum.
In animabus nostris afferebamus panem
nobis a facie gladii in deserto.
Pellis nostra quasi clibanus exusta
est a facie tempestatum famis.
Mulieres in Sion humiliaverunt
et virgines in civitabus Juda.

Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.

Lamentationes Jeremiae Prophetae
5, 1–11

Trzecia lekcja Ciemnych Jutrzni na Wielki Piątek

Zaczyna się modlitwa Proroka Jeremiasza
Wspomnij, Panie, na to, co nas spotkało,
wejrzyj, a obacz zelżywość naszą!
Dziedzictwo nasze obróciło się do cudzych,
domy nasze do obcych.
Sierotami zostaliśmy bez ojca,
matki nasze jak wdowy.
Wodę naszą piliśmy za pieniądze,
drwa nasze za pieniądze kupowaliśmy.
Za szyje nasze gnano nas,
utrudzonym nie dawano odpoczynku.
Do Egiptu wyciągaliśmy rękę
i do Asyryjczyków, żeby się najeść chleba.
Ojcowie nasi zgrzeszyli i nie ma ich,
a my ponieśliśmy nieprawości ich.
Niewolnicy zapanowali nad nami,
nie było, kto by z rąk ich wykupił.
Z niebezpieczeństwem dusz naszych przynosiliśmy
sobie chleb przed mleczem w pustyni.
Skóra nasza jak piec
zgorzała od gwałtownego głodu.
Niewiasty na Syjonie poniżono
i dziewice w miastach judzkich.

Jeruzalem nawróć się
do Pana Boga twego.

Lm 5, 1–11
Tłum. za Biblią Jakuba Wujka

MAŁGORZATA FIEBIG

DZIEŃ	MIEJSCE	GODZINA
8 kwietnia Wielka Sobota	Ratusz Głównego Miasta ul. Długa 46	17:30

SONATE PER TASTIERA

Małgorzata Fiebig
carillon

DOMENICO SCARLATTI
1685–1757

Sonata K 52 in d

Sonata K 61 in a

Sonata K 77 in d
- Moderato e cantabile
- Minuet

Sonata K 78 in F
- Gigha
- Minuet

Sonata K 81 in e
- Grave
- Allegro
- Grave
- Allegro

Sonata K 88 in g
- Grave
- Andante moderato
- Allegro
- Minuet

Sonata K 149 in a

Sonata K 165 in C

Sonata K 200 in C

Opracowanie na carillon: Arie Abbens

Formalnie rzecz biorąc, neapolitańczyk Domenico Scarlatti urodził się w Hiszpanii, podobnie jak jego ojciec Alessandro, który przyszedł na świat w sycylijskim Palermo. Wyspa Sycylia przeszła w ręce Aragonii już w 1282 roku, po wielkim powstaniu przeciwko Karolowi I Andegaweńskiemu i władzy Francuzów, które wybuchło w Poniedziałek Wielkanocny 30 marca i zapisało się w historii pod nazwą nieszporów sycylijskich. Francuskie rządy w Królestwie Neapolu zniesiono ostatecznie w 1504 roku: południowa część dzisiejszych Włoch kontynentalnych znalazła się pod kontrolą Hiszpanii. Rozpoczęła się prawie dwusetletnia epoka potężnych wicekrólów, za których panowania Neapol rozrósł się do rozmiarów drugiego co do wielkości miasta w Europie, najlepiej ufortyfikowanego w całym imperium, pokrytego gęstą siecią wybrukowanych ulic, przyjaznego uczonym i artystom. Tu schronił się Caravaggio, wyjęty spod prawa po zabójstwie młodego awanturnika i stręczyciela Ranuccia Tomassoniego. Tu uczył się malarstwa Salvator Rosa, barokowy prekursor romantyzmu – pod kierunkiem walencjanina Jusepego de Ribery, zwanego w mieście *Lo Spagnoletto*. Tutaj, w rodzinie neapolitańskiego księgarza, przyszedł na świat filozof Giambattista Vico, najsłynniejszy przedstawiciel włoskiego oświecenia. Tu całe życie spędził Giambattista Marino, twórca barokowego stylu poetyckiego nazwanego później marinizmem.

Tu wreszcie, po studiach w Rzymie, znalazł zatrudnienie Alessandro Scarlatti – w 1684 roku – jako *maestro di capella* na dworze wicekróla. Rok później urodził się Domenico, szóste z dziesięciorga dzieci kompozytora, który już wkrótce miał zyskać sławę najwybitniejszego przedstawiciela neapolitańskiej szkoły operowej. Domenico uczył się muzyki nie tylko u ojca, ale też u jego kolegów po fachu, którzy wprowadzili go w arkana opery i gry na instrumentach klawiszowych. W 1703 roku, kiedy z powodzeniem dokonał rewizji partytury *Irene*, tragedii per musica Carla Francesca Pollarola, ojciec wysłał go na dalsze studia do Wenecji. Sześć lat później młody Scarlatti trafił do Rzymu, na dwór Marii Kazimiery, wdowy po Janie III Sobieskim, w Palazzo Chigi-Odescalchi. W 1719 roku wyjechał do Lizbony, gdzie został nauczycielem infantki portugalskiej Marii Barbary, późniejszej królowej Hiszpanii. Po krótkim powrocie do Rzymu, gdzie poślubił swą pierwszą żonę Marię Catalinę Gentili, ruszył w podróż do Sewilli. Spędził tam cztery lata, po czym przyjął posadę *maestro di capila* na madryckim dworze swej uczennicy Marii Barbary – niedługo po jej ślubie z Ferdynandem, przyszłym królem Hiszpanii, który miał w życiu tylko dwie pasje: myślistwo i muzykę. Scarlatti nie ruszył się już z Madrytu. Po śmierci Marii Cataliny ożenił się po raz drugi z Hiszpanką, Anastasią Maxarti Ximenes. Zmarł w 1757 roku, w wieku siedemdziesięciu jeden lat. Przeszedł do historii przede wszystkim jako twórca przeszło 550 *Sonate per tastiera*, komponowanych na klawesyn lub pianoforte, sporadycznie na organy lub niewielkie zespoły instrumentów klawiszowych. Większość z nich powstała w Madrycie.

W historii muzyki zachodniej Domenico Scarlatii pozostaje jednym z tych osobnych geniuszy, bez których nie sposób się obejść, ale też trudno ich jakkolwiek przyporządkować. Na pewnym etapie drogi twórczej odbiegł od swego pokolenia, choć urodził się w tym samym roku co Bach i Handel. Co gorsza, trudno

określić, na jakim etapie, bo jego życiorys jest pełen białych plam i sprzeczności. Czasem można odnieść wrażenie, że Scarlatti świadomie zacierał za sobą ślady. Nie zabiegał o rozgłos, dbał o dyskrecję w relacjach ze swymi możnymi patronkami, nie pozostawił po sobie żadnych zapisków poza jedynym zachowanym listem. Znikoma część spuścizny Scarlattiego doczekała się publikacji za jego życia. Jego twórczość nie miała bezpośrednich kontynuatorów, a przecież inspirowała legiony późniejszych kompozytorów, począwszy od Haydna, na Salvatorze Sciarrino, który w 2014 roku dokonał niezwykłej adaptacji kilkunastu jego sonat na kwartet smyczkowy, skończywszy. Styl Scarlattiego nie jest ani barokowy, ani klasyczny, ani włoski, ani hiszpański, nie mieści się w żadnym kanonie, a zarazem żadnego kanonu nie burzy. Muzykolodzy mają nawet kłopot z chronologicznym uporządkowaniem *Sonate per tastiera*, choć w trzydziestu *Essercisi per gravicembalo*, wydanych w 1738 roku pod okiem samego Scarlattiego, próbują doszukać się przede wszystkim wpływów włoskich – podobnie jak w opublikowanych rok później w Londynie *XLII Suites de Pieces Pour le Clavecin*. Pozostałymi źródłami znanych dziś sonat są dwa potężne zbiory rękopiśmiennych kopii. Można tylko spekulować, że utwory inspirowane hiszpańską muzyką tradycyjną, w tym również flamenco, powstały w początkach jego pobytu w Madrycie; że sonaty charakteryzujące się niezwykłą w epoce późnego baroku prostotą wyznaczają jakiś okres przejściowy w jego twórczości, a te, które łączą wszystkie rozpoznawalne atrybuty jego oryginalnego stylu, reprezentują okres dojrzałych podsumowań.

Określenie „sonata" przylgnęło do nich później. Sam Scarlatti nazywał je „ćwiczeniami" i zapewne pisał je z myślą o swoich uczniach bądź królewskich uczennicach. Wszystkie są krótkie, utrzymane w formie binarnej bądź sonatowej. Najbardziej zaskakuje w nich niechęć Scarlattiego do polifonicznego łączenia głosów: lwia część *Sonate per tastiera* ma fakturę homofoniczną. Partie obu rąk, traktowane niemal równorzędnie, miały okazać się nieomylnym probierzem umiejętności wykonawcy. Zabiegiem szczególnie ulubionym przez Scarlattiego były szybkie powtórzenia pojedynczego dźwięku lub krótkich figur na tle raptownych, nieoczekiwanych zmian harmonii – dzięki czemu osiągał paradoksalne wrażenie ruchu, choć muzyka w zasadzie nie posuwała się naprzód. Mimo całej wirtuozerii tych perełek, a może właśnie za jej sprawą, niezwykle istotną cechą jest zawarty w nich element intelektualnej gry: zabawa dźwiękami, które nagle „znikają" z głosów lub pojawiają się w nich jak grom z jasnego nieba; kontrapunkt, w którym trudno doszukać się podstawy; zaskakujące, a przy tym uwodzicielskie efekty barwowe.

Twórczość klawiszowa Domenica Scarlattiego nigdy nie popadła w zapomnienie. Wielbili ją dziewiętnastowieczni tytani fortepianu – od Chopina, poprzez Liszta, aż po Brahmsa. Wielbili ją moderniści: Bartók, Szostakowicz, Ligeti. Wielbią ją András Schiff i Marc-André Hamelin. Scarlatti nie wyprzedził epoki, on ją po prostu stworzył. *Sonate per tastiera* wyszły spod palców i pióra pierwszego wielkiego kompozytora-pianisty w dziejach muzyki europejskiej.

Dorota Kozińska

MAŁGORZATA FIEBIG

Organistka i carillonistka, gdańszczanka. Ukończyła Akademię Muzyczną im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku na Wydziale Instrumentalnym w klasie organów oraz na Wydziale Dyrygentury Chóralnej. Carillon poznała podczas kursu prowadzonego przez Gerta Oldenbeuvinga. W 1999 roku została pierwszym po sześćdziesięciu latach miejskim carillonistą w Gdańsku i jednocześnie pierwszą kobietą na tym stanowisku. Grała na wieży kościoła św. Katarzyny oraz wieży Ratusza Głównego Miasta do 2004 roku. Wówczas podjęła studia w Nederlandse Beiaardschool w Amersfoort. Po trzech latach uzyskała dyplom magisterski w klasie Fransa Haagena. Od kwietnia 2011 roku piastuje posadę stadsbeiaardier na wieży St. Stevenstoren w Nijmegen. W czerwcu tego samego roku wygrała konkurs w Utrechcie, stając się pierwszym obcokrajowcem na stanowisku carillonisty. Koncertuje tam na wieżach Nicolaïkerk, Torenpleinkerk oraz Dom van Utrecht – wieży katedralnej, której instrument pochodzący z 1664 roku zaliczany jest do najlepszych na świecie. Jest laureatką czołowych nagród w konkursach carillonowych, m.in. w Mechelen (Belgia), Zwolle, Tiel, Enkhuizen (Holandia), Hamburgu (Niemcy). Wykonuje ponad 250 koncertów carillonowych rocznie. Koncertowała w wielu krajach Europy: Holandii, Niemczech, Belgii, Irlandii, Francji, Norwegii, na Litwie, a także w Curaçao i Stanach Zjednoczonych. Do jej repertuaru należą utwory oryginalne oraz carillonowe opracowania – począwszy od muzyki dawnej, przez muzykę współczesną, na muzyce popularnej skończywszy. Powierzane są jej również prawykonania utworów współczesnych. Od 2012 roku jest współorganizatorką carillonowego festiwalu muzyki dawnej Beiaardfestival Oude Muziek w ramach Festival Oude Muziek w Utrechcie.

fot. Hidde Kroonbergs

RINALDO ALESSANDRINI CONCERTO ITALIANO

DZIEŃ	MIEJSCE	GODZINA
8 kwietnia Wielka Sobota	Dwór Artusa ul. Długi Targ 43–44	20:00

LAMENTATIONES

Rinaldo Alessandrini
kierownictwo artystyczne, pozytyw

CONCERTO ITALIANO

Monica Piccinini
sopran

Sonia Tedla
sopran

Andres Montilla
alt

Riccardo Pisani
tenor

Roberto Rilievi
tenor

Gabriele Lombardi
bas

Ugo Di Giovanni
teorba

EMILIO DE' CAVALIERI
ca 1550–1602

Prima die. Lectio prima*
Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae
Aleph: Quomodo sedet
Beth: Plorans ploravit
Gimel: Migravit Judas
Dalet: Viae Sion
Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum
Prima die. Responsorium primum 'Eram quasi agnus'

Prima die. Lectio secunda*
Vau: Et egressus est
Zain: Recordata est Jerusalem
Heth: Peccatum peccavit Jerusalem
Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum
Prima die. Responsorium secundum 'Una hora non potuistis'

Prima die. Lectio tertia*
Jod: Manum suam misit hostis
Caph: Omnis populus eius gemens
Lamed: O vos omnes
Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum (Costanzo Festa)
Prima die. Responsorium tertia 'Seniores populi'

GIROLAMO FRESCOBALDI
1583–1643

Toccata cromaticha per l'elevatione op. 12, nr 16 (Messa della Domenica)**

GREGORIO ALLEGRI
1582–1652

Miserere mei, Deus

* Ze zbioru *Lamentationes Hieremiae Prophetae cum Responsoriis* (edycja: Elam Rotem, aranżacja: Rinaldo Alessandrini)
** Ze zbioru *Fiori Musicali* op. 12

Zanim w centrum romantycznej idei stanęły uczucie i geniusz, a wywyższony twórca zyskał nieledwie boski status, kompozytorzy – nawet ci najwięksi – byli po prostu rzemieślnikami. I choć już w dobie włoskiego renesansu czynili pierwsze nieśmiałe próby, by uwolnić się od zapisów regulujących ich działalność, z reguły wywodzili się z rodów, w których z trudem nabyte umiejętności pielęgnowano od pokoleń. Byli synami, wnukami i prawnukami kościelnych organistów, nadwornych skrzypków i *maestri di cappella*, rzadziej – wyjątkowo uzdolnionymi potomkami rzemieślników zarabiających na chleb w innym fachu. Emilio de' Cavalieri na tym tle był wyjątkiem. Przyszedł na świat prawdopodobnie w 1550 roku jako drugie i ostatnie dziecko z małżeństwa dwojga arystokratów: młodziutkiej, wkrótce potem zmarłej Lavinii della Valle, oraz Tommasa de' Cavalieriego – największej miłości Michała Anioła, który zdaniem historyków sztuki uwiecznił siebie i przedmiot swej fascynacji w rzeźbiarskiej alegorii zwycięstwa młodości nad starością, zdobiącej dziś Izbę Pięciuset we florenckim Palazzio Vecchio.

Młody Emilio odebrał edukację muzyczną w Rzymie i w drugiej połowie lat 70. XVI wieku został organistą i nadzorcą muzycznym nabożeństw wielkopostnych w Oratorio del Santissimo Crocifisso, nieopodal odbudowywanego po katastrofalnym pożarze kościoła stacyjnego św. Marcelego na Corso. Wtedy właśnie poznał kardynała Ferdynanda Medyceusza, który w 1587 roku objął tron Wielkiego Księstwa Toskanii i wkrótce potem – za dyspensą papieską – zrzekł się purpury. Ferdynand ściągnął Emilia do Florencji i powierzył mu funkcję intendenta miejscowych rzemieślników, oferując mu w zamian godziwą pensję w wysokości dwudziestu pięciu skudów miesięcznie oraz mieszkanie w Palazzo Pitti, oficjalnej rezydencji książąt Toskanii. Do obowiązków Cavalieriego należał też nadzór nad działalnością muzyczną na dworze Medyceuszy, w tym organizacja wystawnych intermediów, towarzyszących między innymi ceremoniom zaślubin arystokratów. Przy tej okazji Cavalieri współpracował z Giovannim de' Bardim, weteranem armii Kosmy I Medyceusza podczas wojny ze Sieną, wszechstronnie wykształconym humanistą i założycielem Camerata de' Bardi, powierzonej z czasem pieczy Jacopa Corsiego, który nadał jej ostateczną nazwę Cameraty florenckiej.

Głównym celem grupy było stworzenie nowego, rewolucyjnego stylu muzycznego, nawiązującego do praktyk teatru starożytnej Grecji. Narodziny monodii akompaniowanej – przeciwstawionej „sztucznej" sztuce polifonii i kontrapunktu, niezdolnej ani przekonać słuchacza, ani tym bardziej go poruszyć – okazały się przełomem w dziejach muzyki. Charakterystyczny dla monodii śpiew solowy z towarzyszeniem basso continuo, podporządkowanie muzyki wymogom tekstu i melodii ludzkiej mowy oraz rezygnacja z ustalonego przebiegu rytmicznego na rzecz rytmiki swobodnej, podyktowanej ekspresją słowa, przyczyniły się do wykształcenia wielkich form barokowych – opery, kantaty i oratorium – i zaważyły na całym rozwoju muzyki wokalno-instrumentalnej, aż po epokę romantyzmu. Do nowo narodzonego dziecięcia przyznawało się wielu ojców, na czele z Giuliem Caccinim, autorem traktatu *Le nuove musiche*, opublikowanego we Florencji w 1601 roku, nakładem oficyny Appresso i Marescotti. Cavalieri jednak obstawał, że to on jest wynalazcą nowego stylu. Przekonywał, że jego muzyka tak porusza słuchaczy, iż odczuwają radość na przemian

ze smutkiem, podczas gdy dzieła Cacciniego wywołują co najwyżej nudę przemieszaną z obrzydzeniem. Trudno dziś rozsądzić, kto miał rację. Siedem skomponowanych w latach 90. dramatów pastoralnych, które mogłyby dowieść pierwszeństwa Cavalieriego, nie dotrwało do naszych czasów. Cavalieri przeszedł do annałów przede wszystkim jako twórca *Rappresentatione di Anima, et di Corpo* (1600), uznawanego za pierwsze oratorium w dziejach, choć sam opatrzył je podtytułem *dramma per musica*.

W *Lamentationes Hieremiae Prophetae cum Responsoriis Officii Hebdomadae maioris et notis musicis*, jedynym zachowanym dziele liturgicznym Cavalieriego, powstałym w ostatnich latach życia kompozytora, fragmenty renesansowej polifonii przeplatają się z odcinkami monodii. Utwór był przeznaczony do wykonania podczas Ciemnej Jutrzni, zapewne w rzymskim kościele tytularnym di Santa Maria in Vallicella. Obejmuje trzy czytania z *Lamentacji Jeremiasza*, cykl dziewięciu responsoriów z trzeciego nokturnu, oraz niepełny cykl lamentacji, częściowo autorstwa reprezentującego szkołę wenecką Costanzy Festy – wraz z adnotacjami odnoszącymi się do Vittorii Archilei, śpiewaczki związanej z florenckim dworem Medyceuszy, oraz uwagami na temat organów enharmonicznych projektu Cavalieriego, strojonych w ćwierćtonach i umożliwiających grę w stroju naturalnym. *Lamentacje* – na sześć głosów wokalnych i basso continuo – są jednym z najoryginalniejszych dzieł religijnych epoki, z pewnością zaś pierwszym utworem liturgicznym, którego twórca posłużył się *stile rappresentativo*, czyli dramatyczną odmianą monodii akompaniowanej.

W tym zestawieniu nie dziwi obecność *Toccata cromaticha per l'elevatione* Frescobaldiego, jednej z trzech opublikowanych w weneckim zbiorze *Fiori musicali* z 1635 roku, kiedy kompozytor był organistą w Bazylice św. Piotra. Aż do Soboru Watykańskiego II gra na organach towarzyszyła kulminacyjnej chwili Eucharystii, czyli podniesieniu hostii i kielicha przez kapłana, który ukazuje wiernym chleb i wino, w czasie modlitwy przemienione w Ciało i Krew Chrystusa. Silnie schromatyzowane, pełne dysonansów przebiegi w toccacie naśladują muzykę wokalną epoki, gdy nowy styl monodyczny zdążył się już zadomowić, co przejawia się także w umiejętnym stosowaniu rubato, odzwierciedlającego niepewność i rozpacz wiernych w konfrontacji z męką Zbawiciela, w której obliczu drży wszystko, co istnieje na ziemi.

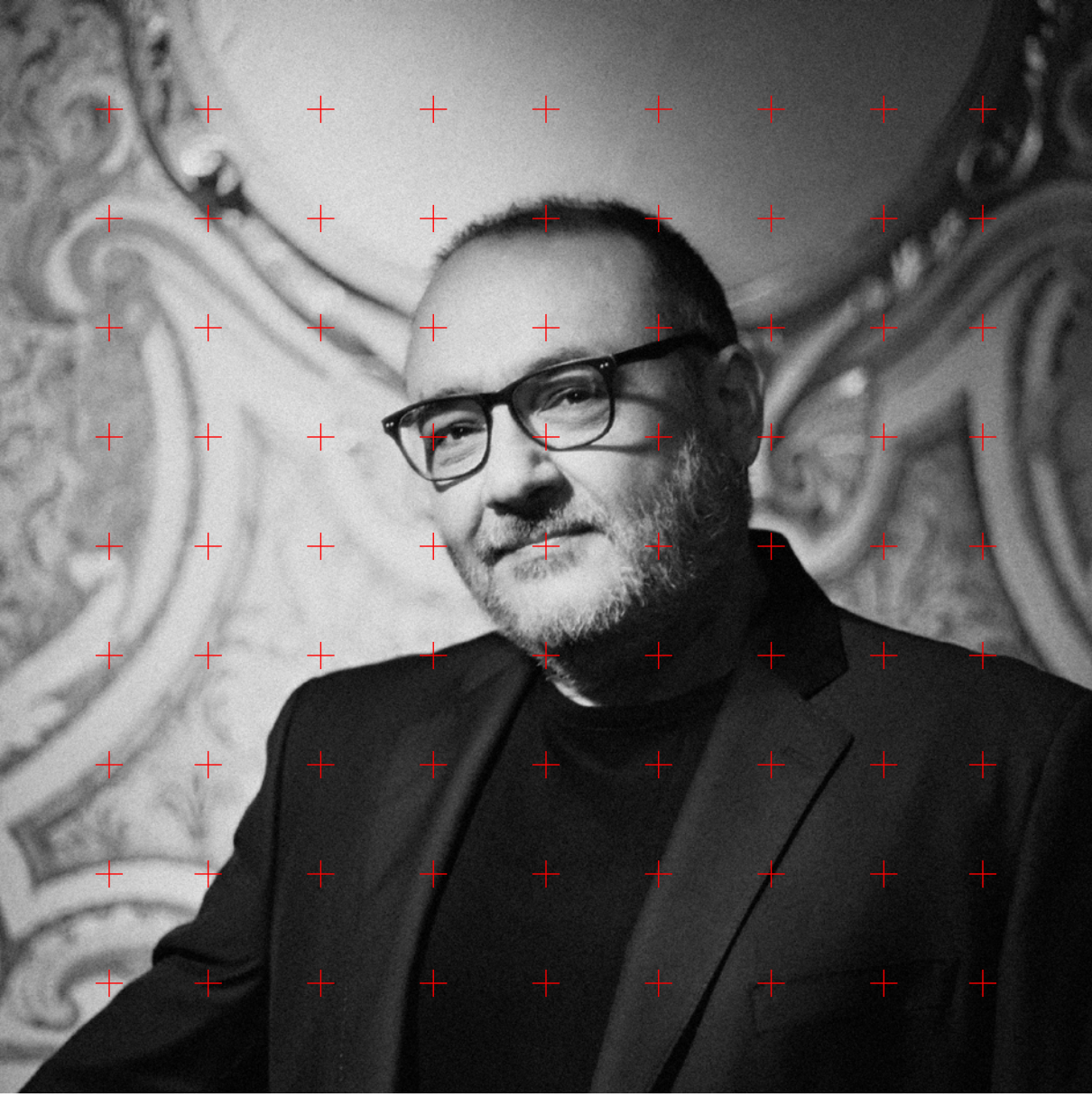
Z tego samego okresu pochodzi *Miserere mei, Dues* Gregoria Allegriego, do tekstu Psalmu 51, przeznaczone na dwa chóry, złożone odpowiednio z czterech i pięciu głosów. Utwór powstał najprawdopodobniej w latach 30. XVII wieku, za pontyfikatu Urbana VII, na wyłączny użytek Kaplicy Sykstyńskiej podczas odprawiania Ciemnych Jutrzni. Mit o rzekomym zakazie kopiowania i rozpowszechniania kompozycji – pod groźbą papieskiej ekskomuniki – wziął się zapewne ze specyficznej, niestosowanej już poza Watykanem i pilnie strzeżonej praktyki dyminuowania, czyli melodyczno-rytmicznego rozdrabniania figuracji na szereg mniejszych wartości. Owa praktyka, głęboko zakorzeniona w tradycji renesansu, zdołała przetrwać dzięki wybitnej zdolności sykstyńskich chórzystów do improwizowania kontrapunktu wokół cantus firmus. Niewykluczone zatem, że Allegri napisał swoje *Miserere*, by ukazać ten kunszt zdobnictwa w całkiem nowym świetle i uzmysłowić oczywisty związek wczesnej monodii akompaniowanej z dawną techniką dyminucji.

I tak upadła legenda o czternastoletnim Mozarcie, który spisał *Miserere* z pamięci po dwukrotnej wizycie w Kaplicy Sykstyńskiej, a sporządzoną przez niego kopię w 1771 roku wydał w Londynie Charles Burney – jeden z największych autorytetów muzycznych epoki. Owszem, wydał, ale bez zaznaczonych w partyturze ornamentów, które stanowiły esencję utworu Allegriego. A także wszystkich arcydzieł monodii akompaniowanej. Bez tych muzycznych pereł, klejnotów i zdobień nie sposób „świętych kropel z krwawymi zmazami osuszyć, omyć wzdychaniem i łzami" – jak w wierszu Jana Andrzeja Morsztyna.

Dorota Kozińska

RINALDO ALESSANDRINI

Znany zarówno jako założyciel i kierownik zespołu Concerto Italiano, jak i klawesynista, organista i pianista grający na historycznych instrumentach. Według „The Times": „człowiek, dzięki któremu muzyka włoska znowu brzmi włosko" – gdyż skupiając się przede wszystkim na repertuarze włoskiego manieryzmu i baroku, stara się nadać interpretacjom śpiewność i ekspresję, właściwe dla stylu z XVII i XVIII wieku. Poza kierowaniem Concerto Italiano artysta prowadzi też intensywną działalność solową, goszcząc na festiwalach na całym świecie, od Japonii, przez Europę, po Stany Zjednoczone. Często występuje także jako dyrygent gościnny, stając przed takimi orkiestrami, jak Maggio Musicale Fiorentino, Rai di Roma, Detroit Symphony Orchestra, Scottish Chamber Orchestra, Northern Symphonia, Orchestra of the Age of Enlightenment, Freiburger Barockorchester, orkiestra Opéra de Lyon, Orchestre Symphonique de La Monnaie w Brukseli, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks w Monachium, Israel Camerata, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Orchestre national du Capitole w Tuluzie, San Francisco Symphony, Washington Symphony Orchestra. Prowadzi też liczne spektakle operowe dzieł XVII i XVIII wieku, wystawiane na znaczących scenach operowych Europy i w ramach najważniejszych festiwali. Jego dyskografia – rejestrowana dla wydawnictw Opus 111, Arcana, Astrèe, Harmonia Mundi – obejmuje nie tylko dzieła kompozytorów włoskich, ale i niemieckich. Wiele jego płyt otrzymało wyróżnienia i nagrody międzynarodowej krytyki muzycznej, wśród których wymienić można „Grand Prix du Disque" i „Preis der deutschen Schallplattenkritik". Opublikował francuskojęzyczną monografię dzieł Monteverdiego (wyd. Acte Sud), a dla wydawnictwa Bärenreiter przygotowuje edycję krytyczną. W 2003 roku otrzymał nominację do tytułu Kawalera Orderu Sztuki i Literatury (fr. Chevalier dans l'Ordre des Artes et des Lettres) Ministerstwa Kultury Francji.



fot. Emilie Moysson

CONCERTO ITALIANO

Założony w 1984 roku zespół, który wychodząc od repertuaru madrygałowego – przede wszystkim Monteverdiego i Marenzia – a dochodząc do dzieł orkiestrowych i operowych XVIII wieku, zrewolucjonizował kryteria wykonawstwa muzyki dawnej. W świadomości polskich słuchaczy zaistniał dzięki płytom wytwórni Opus 111 na początku lat 90. XX wieku, gdy poprzez jego nagrania odkryto świat madrygałów Monteverdiego. Na przestrzeni niespełna czterech dekad działalności zespół wydał ponad czterdzieści albumów oraz realizował pasjonujące projekty muzyczne, m.in. trylogię oper Monteverdiego w mediolańskiej La Scali, europejskie tournée z *Cain, overo il primo omicidio* A. Scarlattiego i z programem polifonii rzymskiej z końca XVII wieku (wraz z RIAS Kammerchor). We współpracy z Narodową Biblioteką Uniwersytecką w Turynie Concerto Italiano nagrało większość znanych do tej pory oper i koncertów Vivaldiego, z których część nie była wykonywana od ponad 300 lat. Grupa regularnie występuje w najważniejszych przedsięwzięciach muzycznych organizowanych m.in. w Utrechcie (Oude Muziek Festival), Antwerpii (Festival van Vlaanderen), Wiedniu (Konzerthaus), Amsterdamie (Concertgebouw), Paryżu (Cité de la Musique, Théâtre de la Ville, Théâtre des Champs-Élysées), Montpellier (Festival de Radio France), Rzymie (Accademia di Santa Cecilia, Accademia Filarmonica Romana), Spoleto (Festival dei Due Mondi), Buenos Aires (Teatro Colón), Nowym Jorku (Metropolitan Museum, Lincoln Center), Waszyngtonie (Library of Congress). Na dyskografię zespołu składa się kilkadziesiąt płyt. Nagrania, realizowane m.in. dla Opus 111 i Naïve, zyskały niezliczone dowody uznania ze strony krytyki muzycznej – m.in. nagrody „Gramophone Awards", „Grand Prix du Disque", „Preis der deutschen Schallplattenkritik", „Premio Cini", „International Midem Awards". Brytyjska krytyka uznała z kolei rejestracje *Czterech pór roku* Vivaldiego oraz *Koncertów brandenburskich* J.S. Bacha za najlepsze obecnie dostępne na rynku. W 2002 roku działalność zespołu została też wyróżniona nagrodą Associazione Nazionale Critici Musicali „Abbiati". Do ostatnich aktywności Concerto Italiano należą nagrania i wykonania madrygałowej twórczości Monteverdiego, instrumentalnej Bacha oraz muzyki kościelnej Stradelli.

fot. Javier Sierra

Prima Die

Lectio prima

Incipit Lamentatio
Jeremiae Prophetae

Aleph:
Quomodo sedet sola
civitas plena populo:
facta est quasi vidua
domina gentium:
princeps provinciarum
facta est subtributo.

Beth:
Plorans ploravit in nocte,
et lacrimae eius in maxillis
eius: non est qui consoletur
eam ex omnibus caris eius:
omnes amici eius spreverunt eam,
et facti sunt ei inimici.

Ghimel:
Migravit Judas propter
afflictionem,
et multitudinem servitutis:
habitavit inter gentes,
nec invenit requiem:
omnes persecutores eius
apprehenderunt eam
inter angustias.

Daleth:
Viae Sion
lugent eo quod non sint
qui veniant ad solemnitatem:
omnes portae eius destructae:
sacerdotes eius gementes:
virgines eius squalidae,

Dzień pierwszy

Lekcja pierwsza

Zaczyna się lamentacja
Proroka Jeremiasza

Alef:
Ach! Jakże zostało samotne
miasto tak ludne,
jak gdyby wdową się stała
przodująca wśród ludów,
władczyni nad okręgami cierpi
wyzysk jak niewolnica.

Bet:
Płacze, płacze wśród nocy,
na policzkach jej łzy,
a nikt jej nie pociesza spośród
wszystkich przyjaciół;
zdradzili ją wszyscy najbliżsi
i stali się jej wrogami.

Gimel:
Wygnańcem jest Juda
przez nędzę
i ciężką niedolę,
mieszka pomiędzy ludami,
nie zaznał spoczynku;
dosięgli go wszyscy
prześladowcy
pośród ucisku.

Dalet:
Drogi na Syjon
okryte są żałobą,
nikt nie podąża na święto.
Wszystkie jego bramy spustoszone,
jego kapłani jęczą,
jego panny strapione,

et ipsa oppressa est amaritudine.

Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.

Lamentationes Jeremiae Prophetae
1, 1–4

Responsorio primo

Eram quasi agnus innocens:
ductus sum ad immolandum,
et nesciebam;
concilium fecerunt inimici mei
adversum me, dicentes:
venite, mittamus lignum in panem eius,
et eradamus eum de terra viventium.

V. Omnes inimici mei adversum me
cogitabant mala mihi:
verbum iniquum mandaverunt
adversum me, dicentes:
venite, mittamus lignum in panem eius,
et eradamus eum de terra viventium.

a on sam pełen goryczy.

Jeruzalem nawróć się
do Pana Boga twego.

Lm 1, 1–4
Tłum. za Biblią Tysiąclecia

Responsorium pierwsze

Byłem jak baranek niewinny:
prowadzono mnie na zabicie,
a nie wiedziałem;
naradzili się moi wrogowie
przeciw mnie, mówiąc:
chodźcie, wrzućmy drewno do jego chleba
i wypleńmy go z ziemi żyjących.

V. Wszyscy moi wrogowie
zamyślali zło przeciwko mnie;
przekleństwa na mnie
rzucali, mówiąc:
chodźcie, wrzućmy drewno do jego chleba
i wypleńmy go z ziemi żyjących.

Tłum. Jakub Kubieniec

Lectio secunda

Vau:
Et egressus est a filia Sion
omnis decor eius:
facti sunt principes eius
velut cervi,
non invenientes pascua:
et abierunt absque
fortitudine ante faciem
subsequentis.

Zain:
Recordata est Jerusalem
dierum afflictionis suae
et peregrinationis,
omnium desiderabilium suorum,
quae habuerat a diebus antiquis,
cum caderet populus
eius in manu hostili,
et non esset auxiliator:
viderunt eam hostes eius et
deriserunt sabbata eius.

Heth:
Peccatum peccavit Jerusalem,
propterea instabilis facta est:
omnes, qui glorificabant,
spreverunt illam, quia viderunt
ignominiam eius: ipsa autem
gemes conversa est retrorsum.

Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.

Lamentationes Jeremiae Prophetae
1, 6–8

Lekcja druga

Waw:
Opuściło Córę Syjonu
całe jej dostojeństwo;
przywódcy jej
niby jelenie,
co paszy nie mają
i bezsilnie się wloką
przed łowcą.

Zain:
Jerozolima wspomina
w dniach tułaczki
i biedy,
wszystkie cenne dobra
dawniej posiadane,
gdy naród wpadł
w ręce wroga,
i nikt mu nie pomógł;
ciemięzcy patrząc, szydzili
z jej zniszczenia.

Chet:
Jerozolima ciężko zgrzeszyła,
stąd budzi odrazę,
kto cenił ją – [teraz] nią gardzi,
gdyż widać jej nagość;
ona również wzdycha
i chce się wycofać.

Jeruzalem nawróć się
do Pana Boga twego.

Lm 1, 6–8
Tłum. za Biblią Tysiąclecia

Responsorio secondo

Una hora non potuistis
vigilare mecum,
qui exhortabamini
mori pro me?
Vel Judam non videtis,
quomodo non dormit,
sed festinat tradere me Judaeis?

V. Quid dormitis? Surgite, et orate,
ne intretis in tentationem.
Vel Judam non videtis,
quomodo non dormit,
sed festinat tradere me Judaeis?

Responsorium drugie

Jednej godziny nie mogliście
ze mną czuwać,
Wy, którzy obiecaliście
za mnie umrzeć?
Albo Judasza nie widzicie,
jak nie śpi, lecz śpieszy,
by wydać mnie Żydom?

V. Dlaczego śpicie? Wstańcie i módlcie się,
abyście nie weszli w pokusę.
Judasza nie widzicie,
jak nie śpi, lecz śpieszy,
by wydać mnie Żydom?

Tłum. Jakub Kubieniec

Lectio tertia

Jod:
Manum suam misit hostis
ad omnia desiderabilia eius;
quia vidit gentes ingressas
sanctuarium suum,
de quibus praeceperas,
ne intrarent
in ecclesiam tuam.

Caph:
Omnis populus eius gemens,
et quaerens panem, dederunt
pretiosa quaeque procibo,
ad refocillandam animam.
Vide, Domine, et considera
quoniam facta sum vilis.

Lamed:
O vos omnes, qui transitis
per viam, attendite,
et videte si est dolor
sicut dolor meus;
quoniam vindemiavit me,
ut locutus est Dominus
in die irae furoris sui.

Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.

Lamentationes Jeremiae Prophetae
1, 10–12

Lekcja trzecia

Jod:
Ciemięzca rękę wyciągnął
po wszystkie jej skarby,
a ona patrzyła na pogan,
jak do świątyni wtargnęli,
choć im zakaz wydałeś,
iż nie wejdą
do Twego zgromadzenia.

Kaf:
Jęczy cały jej lud,
szukając chleba,
na żywność swoje skarby wydali,
by siły przywrócić:
„Wejrzyj, przypatrz się,
Panie, jak mnie znieważono".

Lamed:
Wszyscy, co drogą zdążacie,
przyjrzyjcie się,
patrzcie, czy jest boleść
podobna do tej,
co mnie przytłacza, którą
doświadczył mnie Pan,
gdy gniewem wybuchnął.

Jeruzalem nawróć się
do Pana Boga twego.

Lm 1, 10–12
Tłum. za Biblią Tysiąclecia

Responsorio terzo

Seniores populi consilium fecerunt:
ut Jesum dolo tenerent, et occiderent:
cum gladiis et fustibus
exierunt tamquam ad latronem.

V. Collegerunt pontifices et pharisaei concilium.
ut Jesum dolo tenerent, et occiderent:
cum gladiis et fustibus
exierunt tamquam ad latronem.

Responsorium trzecie

Starsi ludu uradzili,
że Jezusa podstępem pochwycą i zabiją;
z mieczami i pochodniami
wyszli jak na zbójcę.

V. Zebrali się kapłani i faryzeusze na naradę,
by Jezusa podstępem pochwycić i zabić;
z mieczami i pochodniami
wyszli jak na zbójcę.

Tłum. Jakub Kubieniec

Miserere mei, Deus

Miserere mei, Deus,
secundum magnam misericordiam tuam.
Et secundum multitudinem miserationum tuarum,
dele iniquiatatem meam.
Amplius lava me ab iniquitate mea:
et a peccato meo munda me.

Quoniam iniquitatem meam ego cognosco:
et peccatum meum contra me est semper.
Tibi soli peccavi,
et malum coram te feci:
ut justificeris
in sermonibus tuis,
et vincas cum judicaris

Ecce enim in inquitatibus conceptus sum:
et in peccatis concepit me mater mea.
Ecce enim veritatem dilexisti:
incerta et occulta sapientiae
tuae manifestasti mihi.
Asperges me hyssopo,
et mundabor:
lavabis me,
et super nivem dealbabor

Auditui meo dabis gaudium et laetitiam:
et exsultabunt ossa humiliata.
Averte faciem tuam a peccatis meis:
et omnes iniquitates meas dele.
Cor mundum crea in me, Deus:
et spiritum rectum innova
in visceribus meis

Ne projicias me a facie tua:
et Spiritum sanctum tuum ne auferas a me.
Redde mihi laetitiam salutaris tui:
et spiritu principali confirma me.

Zmiłuj się nade mną, Boże

Zmiłuj się nade mną, Boże,
w swojej łaskawości,
w ogromie swego miłosierdzia
wymaż moją nieprawość!
Obmyj mnie zupełnie z mojej winy
i oczyść mnie z grzechu mojego!

Uznaję bowiem moją nieprawość,
a grzech mój jest zawsze przede mną.
Tylko przeciw Tobie zgrzeszyłem
i uczyniłem, co złe jest przed Tobą,
tak że się okazujesz sprawiedliwym
w swym wyroku
i prawym w swoim osądzie.

Oto zrodzony jestem w przewinieniu
i w grzechu poczęła mnie matka.
Oto Ty masz upodobanie
w ukrytej prawdzie,
naucz mnie tajników mądrości.
Pokrop mnie hizopem,
a stanę się czysty,
obmyj mnie,
a nad śnieg wybieleję.

Spraw, bym usłyszał radość i wesele:
niech się radują kości, któreś skruszył!
Odwróć oblicze swe od moich grzechów
i wymaż wszystkie moje przewinienia!
Stwórz, o Boże, we mnie serce czyste
i odnów w mojej piersi
ducha niezwyciężonego!

Nie odrzucaj mnie od swego oblicza
i nie odbieraj mi świętego Ducha swego!
Przywróć mi radość z Twojego zbawienia
i wzmocnij mnie duchem ochoczym!

Docebo iniquos vias tuas:
et impii ad te convertentur.
Libera me de sanguinibus,
Deus, Deus salutis meae:
et exsultabit lingua mea
justitiam tuam.
Domine, labia mea aperies:
et os meum annuntiabit laudem tuam.

Quoniam si voluisses sacrificium,
dedissem utique: holocaustis
non delectaberis.
Sacrificium Deo
spiritus contribulatus:
cor contritum, et humiliatum,
Deus, non despicies.

Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion:
ut aedificentur muri Jerusalem.
Tunc acceptabis
sacrificium justitiae, oblationes, et holocausta:
tunc imponent super altare
tuum vitulos.

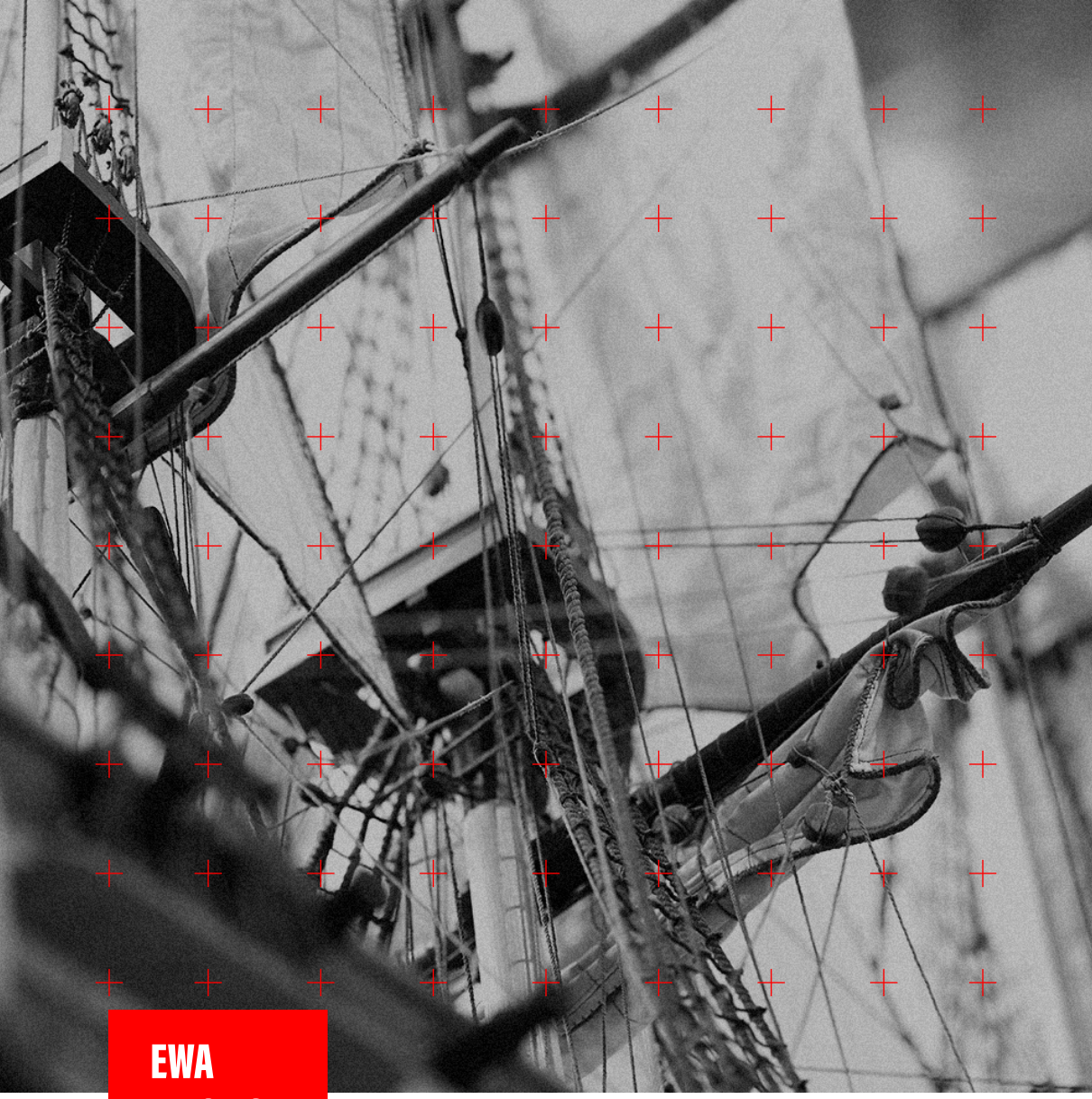
Psalmus 51

Chcę nieprawych nauczyć dróg Twoich
i nawrócą się do Ciebie grzesznicy.
Od krwi uwolnij mnie,
Boże, mój Zbawco:
niech mój język sławi
Twoją sprawiedliwość!
Otwórz moje wargi, Panie,
a usta moje będą głosić Twoją chwałę.

Ty się bowiem nie radujesz ofiarą
i nie chcesz całopaleń,
choćbym je dawał.
Moją ofiarą, Boże,
duch skruszony,
nie gardzisz, Boże,
sercem pokornym i skruszonym.

Panie, okaż Syjonowi łaskę w Twej dobroci:
odbuduj mury Jeruzalem!
Wtedy będą Ci się podobać
prawe ofiary, dary i całopalenia,
wtedy będą składać
cielce na Twoim ołtarzu.

Ps 51, 3–21
Tłum. za Biblią Tysiąclecia



EWA MROWCA

DZIEŃ	MIEJSCE	GODZINA
9 kwietnia Niedziela Wielkanocna	Ratusz Głównego Miasta ul. Długa 46	17:30

PIÈCES DE CLAVECIN

Ewa Mrowca
klawesyn

LOUIS MARCHAND
1669–1732

Suite d-moll*
- Prelude
- Allemande
- Courante
- Courante
- Sarabande
- Gigue
- Chaconne
- Gavote Rondeau
- Menuet

La Bandine (Dart MS no. 2)

Suite g-moll**
Prelude
- Allemande
- Courante
- Sarabande
- Gigue

Gavotte (MS 775)

Suite g-moll**
- Gavotte
- Menuet
- Menuet Rondeau

La Venitienne***

* Ze zbioru *Pièces de clavecin. Livre Premier* Christophe'a Ballarda
** Ze zbioru *Pièces de clavecin. Livre Second* Christophe'a Ballarda
*** Ze zbioru *Pièces choisies pour le clavecin de différents auteurs* Christophe'a Ballarda

Gdyby ktoś chciał odświeżyć odrobinę już przykurzony gatunek romansu łotrzykowskiego i bohaterem swojej powieści uczynić jakiegoś muzyka, trudno o lepszy wybór niż Louis Marchand. Wiele wskazuje, że ten raptus i awanturnik odziedziczył po krewnych nie tylko uzdolnienia muzyczne, ale i trudny charakter. Jego gburowaty dziadek Pierre dochował się w sumie trzech synów-organistów. Pierworodny, imiennik ojca, zatrudniony w burgundzkim Auxonne, zmarł stosunkowo młodo. Louis, wikariusz w kościele św. Maurycego w pobliskim Pontailler-sur-Saône, zakończył karierę przedwcześnie, oskarżony o uprowadzenie i zgwałcenie kilku miejscowych parafianek. Zasądzoną pierwotnie karę śmierci zastąpiono mu zesłaniem na galery – czyli w praktyce wyrokiem znacznie okrutniejszym, w jego przypadku oznaczającym kilkanaście lat męczarni na więziennym statku. Jean, trzeci z rodzeństwa, organista w Clermont-Ferrand, ochrzcił swego syna tym samym imieniem Louis. Wszystko wskazuje, że chłopak wdał się raczej w stryja-gwałciciela niż we własnego ojca, który temperamentem nie grzeszył, a i muzykiem był raczej przeciętnym.

Szybko wyszło na jaw, że mały Louis przewyższa ojca i obydwu stryjów zarówno talentem, jak i ambicją. Według Évrarda Titona du Tilleta, autora poszerzonej i uporządkowanej w 1732 roku kroniki biograficznej *Le Parnasse françois*, prestiżową posadę organisty w katedrze w Nevers zaproponowano Marchandowi, kiedy ten miał zaledwie czternaście lat. Trudno zweryfikować tę informację, wiadomo za to z całą pewnością, że niedługo potem Louis został organistą tytularnym w Auxerre, a w 1689 roku, jako dwudziestolatek, przeprowadził się do Paryża. Jego kariera nabrała rozpędu. Zatrudniony wpierw w kościele Saint Jacques du Haut Pas, w wieku dwudziestu dwóch lat wżenił się w słynną dynastię Denis, paryskich budowniczych klawesynów, poślubiwszy młodziutką Marie-Angélique, prawnuczkę założyciela manufaktury. Z ubogich przedmieść przeniósł się do kościoła Saint-Benoît-le-Bétourné w samym sercu Paryża i od tamtej pory bezpardonowo wspinał się po kolejnych szczeblach zawodowego awansu, uciekając się do kłamstw, szantażu i innych podłych metod, żeby pozbyć się niewygodnych rywali.

Starając się na przykład o posadę w kościele Saint-Barthélemy, próbował zdyskredytować nowo mianowanego organistę świątyni, księdza Pierre'a Dandrieu, i wciągnął w swój spisek także słynnego budowniczego organów Henry'ego Lesclopa. Omotał pewną brzemienną szesnastolatkę i zmusił ją do złożenia donosu, w którym dziewczyna obciążyła Dandrieu odpowiedzialnością za niechcianą ciążę. Intryga się nie powiodła. Dandrieu złożył skargę u Lesclopa, donosicielka wycofała się z oskarżeń jeszcze przed zamknięciem dochodzenia. Marchand nie wyciągnął stąd żadnej nauki. Frustrację rozładowywał w domu, bijąc żonę i poniewierając trójkę potomstwa, którego doczekał się przez dziesięć lat małżeństwa. W 1701 roku Marie-Angélique zażądała rozwodu i uwolniła się od męża-brutala w zamian za ugodę w wysokości dwóch tysięcy liwrów. Na tym się jednak nie skończyło. Siedem lat później Marchand został jednym z czterech organistów Chapelle Royal, objąwszy posadę po emerytowanym Guillaume-Gabrielu Niversie – wraz z 600 liwrami stypendium. Szczęście trwało krótko: Ludwik XIV stanął po stronie rozwódki i zarządził, że

połowa kwoty należy się byłej żonie Marchanda. Jeśli wierzyć ówczesnym plotkom, rozsierdzony Marchand przerwał kiedyś grę w połowie nabożeństwa i odpalił królowi, że posługę dokończy za niego była żona. Nie było to jedyne starcie muzyka z monarchą. Przy innej okazji odgryzł mu się za niepochlebną uwagę na temat jego dłoni, ripostując, że król ma brzydkie uszy.

Ludwik XIV cenił umiejętności Marchanda i przez długi czas puszczał mu płazem wszelkie impertynencje i inne wybryki. W końcu stracił cierpliwość, co wyjaśniałoby nagły wyjazd Marchanda z Paryża i jego kilkuletni pobyt w Niemczech, z którym wiąże się bodaj najsłynniejsza anegdota o rzekomej ucieczce z pojedynku organowego z Bachem, we wrześniu 1717 roku w Dreźnie. Rzecz sprawia jednak wrażenie apokryfu, zmyślonego przez późniejszych hagiografów Johanna Sebastiana. Jeśli istotnie planowano spotkanie dwóch wirtuozów, Marchand mógł je po prostu zlekceważyć, i tak przeświadczony o swojej wyższości nad muzykiem sporo młodszym i wciąż jeszcze niezbyt popularnym. Tak czy owak, wrócił spokojnie do Paryża, gdzie resztę życia spędził jako organista w klasztorze kordelierów i najdroższy w całym królestwie prywatny nauczyciel muzyki. Wśród jego uczniów znaleźli się między innymi Pierre du Mage, jeden z najbardziej wyrazistych reprezentantów muzyki organowej francuskiego baroku, oraz Louis-Claude Daquin, wybitny przedstawiciel stylu *galant*, wirtuoz organów i klawesynu, znany przede wszystkim jako autor *Kukułki* z *Troisième Suite pour clavecin*. Twórczością Marchanda zachwycał się sam Jean-Philippe Rameau. Daquin cenił ją wyżej niż spuściznę Couperina – jego zdaniem zanadto wymyślną i mniej spontaniczną.

Do naszych czasów dotrwało niewiele: prócz kilkudziesięciu kompozycji organowych, powstałych na wczesnym etapie kariery Marchanda, także dwie suity klawesynowe – pierwsza d-moll, wydana w 1699 roku nakładem własnym jako *Pièces de clavecin composées par Monsieur Marchand*, z dedykacją dla Króla Ludwika XIV, wznowiona w oficynie Christophe'a Ballarda w 1702 roku pod tytułem *Livre Premier*; i druga g-moll, opublikowana przez Ballarda rok później jako *Livre Second* – oraz miniatura klawesynowa *La Venitienne*, uwzględniona w 1707 roku przez tego samego drukarza w zbiorze *Pièces choisies pour le clavecin de différents auteurs*. Badacze jeszcze niedawno zbywali te utwory wzruszeniem ramion – jako, owszem, zręczne, niemniej całkowicie nieistotne na tle ówczesnej francuskiej twórczości klawiszowej. Pierwszy upomniał się o nie Philippe Beaussant, członek Akademii Francuskiej i założyciel Centre de musique baroque de Versailles. To on zwrócił uwagę, że ich mistrzostwo nie jest oczywiste dla współczesnego słuchacza, że trzeba się w nie zagłębić, żeby docenić ich prawdziwą wielkość, uchwycić specyficzny styl Marchanda, w którym *le goût français* współistniał nie tylko z odwołaniami do niemodnych już wzorców muzyki Frescobaldiego, ale też fascynacją nowatorstwem włoskiego stylu *galant*. To Beaussant wysunął tezę, że dzisiejsza niechęć do muzyki Marchanda może wypływać z niechęci do samego twórcy, zapatrzonego w siebie, ambitnego do granic śmieszności, bezwzględnego w dążeniu do celu, „złego męża, złego ojca, po prostu złego człowieka". Najwyższy czas sprawdzić, ile w tym prawdy.

Dorota Kozińska

EWA MROWCA

Naukę gry na klawesynie rozpoczęła w wieku dwunastu lat, zafascynowana nagraniami Wandy Landowskiej. Ukończyła studia w Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie prof. Elżbiety Stefańskiej, uzyskując dyplom z wyróżnieniem. W 1999 roku zdobyła „Diploma di Merito" w Accademia Musicale Chigiana w Sienie. Uczyła się też u Nicholasa Perle'a w Guildhall School of Music & Drama i w Schola Cantorum Basiliensis u Jörga-Andreasa Böttichera. Uczestniczyła również w kursach mistrzowskich prowadzonych przez Kennetha Gilberta, Christopha Rousseta, Elisabeth Joyé, Pierre'a Hantaïa oraz Jespera Bøje Christensena. W 2003 roku zdobyła wyróżnienie na Broadwood Harpsichord Competition odbywającym się w Londynie. W 2012 roku została laureatką nagrody „Łódzkie Eureka". Była stypendystką Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, Rządu Szwajcarii, Accademia Musicale Chigiana oraz Guildhall School of Music & Drama. Jej zainteresowania obejmują w szczególności grę na instrumentach historycznych oraz realizację partii basso continuo zgodnie z dawną praktyką wykonawczą. Koncertuje jako solistka oraz w zespołach muzyki dawnej. Występowała w Polsce, Francji, Niemczech, Stanach Zjednoczonych i Chinach. Grała razem z zespołami Jordiego Savalla, Simona Standage'a, Katherine McGillivray, Lilianny Stawarz, Olivii Centurioni, Jörga-Andreasa Böttichera, Petera Van Heyghena czy Joshui Rifkina. Wraz z Jakubem Kościukiewiczem założyła łódzką orkiestrę barokową Altberg Ensemble. Od wielu lat pasjonuje ją francuska twórczość klawesynowa epoki baroku. Na jej debiutanckim solowym albumie sprzed dekady znalazły się *Pieces de clavessin* Jeana-Nicolasa Geoffroya. Płyta ta zebrała znakomite recenzje, była również nominowana do „International Classical Music Awards" oraz wyróżniona „5 du Diapason". Pod koniec 2021 roku ukazało się jej kolejne nagranie – tym razem z muzyką Louisa Marchanda. Latem 2022 roku na rynek trafił natomiast jej album z *Suitami francuskimi* Johanna Sebastiana Bacha. Wszystkie trzy płyty zostały wydane przez DUX. Ewa Mrowca wykłada w Akademii Muzycznej w Łodzi oraz Akademii Muzycznej w Krakowie.

fot. Karpati & Zarewicz

PABLO VALETTI
CÉLINE FRISCH
CAFÉ ZIMMERMANN

DZIEŃ	MIEJSCE	GODZINA
9 kwietnia Niedziela Wielkanocna	Dwór Artusa ul. Długi Targ 43–44	20:00

KANTATEN UND KONZERTE

Marie-Claude Chappuis
mezzosopran

Magdalena Karolak
obój, obój d'amore

Pablo Valetti
kierownictwo artystyczne, skrzypce

Céline Frisch
kierownictwo artystyczne, klawesyn, pozytyw

CAFÉ ZIMMERMANN

Mauro Lopes Ferreira
skrzypce

Peter Biely
skrzypce

Margherita Pupulin
altówka

Petr Skalka
wiolonczela

Vanni Moretto
kontrabas

JOHANN SEBASTIAN BACH
1685–1750

Cembalokonzert d-moll BWV 1052
- Allegro
- Adagio
- Allegro

Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust BWV 170
- Arie: *Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust*
- Rezitativ: *Die Welt, das Sündenhaus*
- Arie: *Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen*
- Rezitativ: *Wer sollte sich demnach wohl hier zu leben wünschen*
- Arie: *Mir ekelt mehr zu leben*

***

Konzert für Violine und Oboe c-moll BWV 1060R
- Allegro
- Adagio
- Allegro

Geist und Seele wird verwirret BWV 35
- Erster Teil
  - Sinfonie
  - Arie: *Geist und Seele wird verwirret*
  - Rezitativ: *Ich wundre mich*
  - Arie: *Gott hat alles wohlgemacht*
- Zweiter Teil
  - Sinfonie
  - Rezitativ: *Ach, starker Gott*
  - Arie: *Ich wünsche nur bei Gott zu leben*

Datowanie dzieł Johanna Sebastiana Bacha przypomina czasem rozwikływanie kryminalnej zagadki, w której tropy zdają się prowadzić na manowce, a tajemnice mnożą się wraz z każdą odnalezioną odpowiedzią. Dotyczy to również obu jego kantat weselnych na sopran solo, zespół instrumentalny i basso continuo, wykonywanych podczas uczty poślubnej, zgodnie ze zwyczajem, który w czasach kompozytora zaczął powoli przenikać z dworów szlacheckich także do domów zamożnych mieszczan.

Pierwszy z tych utworów, ujmująca poetyckim wdziękiem i humorem kantata *Weichet nur, betrübte Schatten* BWV 202, była dotychczas łączona z ceremonią własnych zaślubin Bacha z jego drugą żoną, Anną Magdaleną Wilcke, córką trębacza Johanna Caspara Wilckego i wywodzącej się także z muzycznej rodziny Margarethy Elisabeth Liebe. Dwudziestoletnia wówczas Anna Magdalena dostała niedawno posadę śpiewaczki-sopranistki na dworze księcia Leopolda von Anhalt-Köthena. Para związała się węzłem małżeńskim w grudniu 1721 roku. Jedyna zachowana kopia kantaty pochodzi z lat 30. XVIII wieku, język muzyczny kompozycji wykazuje jednak zaskakujące podobieństwa ze stylem, w jakim Bach pisał swoje pierwsze kantaty na dworze Wilhelma Ernesta w Weimarze, odkąd książę – w 1714 roku – mianował go koncertmistrzem swojej orkiestry. Amerykański muzykolog Joshua Rifkin datuje utwór właśnie na okres weimarski, zwracając uwagę na odbiegające od późniejszego wzorca następstwo temp w pierwszej arii (wolne, szybkie, wolne) oraz specyficzne relacje między głosem solowym a obojem obbligato w siódmej z dziewięciu części kantaty, arii *Sich üben im Lieben, in Scherzen sich herzen* – cechy niezmiernie rzadkie w muzyce Bacha po 1715 roku. Lekki, żartobliwy nastrój, pogłębiający się w toku narracji, wskazuje na świecki charakter dzieła. Autor libretta pozostaje anonimowy, choć nowsi badacze, idąc za sugestią Rifkina, podejrzewają, że tekst wyszedł spod pióra Salomona Francka, prawnika, teologa i nadwornego poety księcia Wilhelma Ernesta. Franck przebywał w Weimarze w tym samym okresie co Johann Sebastian, i współpracował z nim przy co najmniej kilkunastu utworach, na czele z tak zwaną „Kantatą myśliwską" BWV 208. Inna rzecz, że Bach wyjątkowo cenił jego libretta i wykorzystywał je także po wyjeździe z Weimaru w 1717 roku. Jeśli jednak założyć, że Rifkin ma rację, muzycznym detektywom i tak pozostaje ustalić tożsamość młodej pary, przed którą miały się rozstąpić „utrapione cienie" z incipitu pierwszej arii.

Druga kantata, *O holder Tag, erwünschte Zeit* BWV 210, powstała bez wątpienia w okresie lipskim, kiedy Bach doszedł już do mistrzostwa w sztuce recyklingu własnych wcześniejszych pomysłów. Zarówno pierwszy i ostatni recytatyw, jak i wszystkie pięć arii pochodzą ze skomponowanej w 1729 roku kantaty *O angenehme Melodei* BWV 210.1, czyli „Kantaty hołdowniczej" dla Chrystiana, księcia Saksonii-Weißenfels. W postaci „weselnej", z tekstem, którego autora do dziś nie udało się zidentyfikować, została wykonana między rokiem 1738 a 1746. Badacze znów prześcigają się w hipotezach, czyj ślub miała uświetnić. Sądząc z kunsztownej kaligrafii, jaką zanotowano partie sopranu oraz basso continuo, a także finałowej pochwały rozkochanego w sztuce muzycznej pana młodego, adresatem musiała być osoba wpływowa i znająca się na rzeczy – być może jakiś wysoki rangą urzędnik dworu pruskiego. Z porównaniu z BWV 202, utwór wymaga od wykonawców znacznie

większej biegłości technicznej, co dotyczy zwłaszcza partii sopranu oraz fletu traverso.

Również z okresu lipskiego pochodzą partytury koncertów klawesynowych BWV 1052–1059. Niemal wszystkie utwory zawarte w autografie datowanym na rok 1738 bądź 1739 uważa się za opracowania wcześniejszych kompozycji przeznaczonych na inne składy. Najwcześniejszy zachowany rękopis *Koncertu d-moll* BWV 1052 wyszedł spod pióra Carla Philippa Emmanuela Bacha i zawiera wyłącznie partię orkiestrową. Niewykluczone, że utwór w znanej dziś postaci powstał właśnie z myślą o drugim z synów Johanna Sebastiana, który już w wieku jedenastu lat opanował całość twórczości klawiszowej ojca; w 1738 roku dwudziestoczterolatek szykował się do objęcia posady nadwornego klawesynisty króla Fryderyka II w Berlinie, którą utrzymał przez bez mała trzy dekady. Ze względu na mnogość wirtuozowskich, z pozoru typowo smyczkowych figuracji w partii solowej, dzieło przez długi czas uchodziło za transkrypcję zaginionego koncertu skrzypcowego z okresu pobytu Johanna Sebastiana Bacha w Köthen lub Weimarze. Dziś przeważa opinia, że pierwowzorem pierwszej kompozycji ze zbioru był koncert organowy.

Koncert c-moll BWV 1060 jest pierwszym z trzech Bachowskich koncertów przeznaczonych na dwa klawesyny i orkiestrę smyczkową, powstałym w drugiej połowie lat 30. XVIII wieku. Tropy i w tym przypadku prowadzą do wcześniejszej wersji, skomponowanej najprawdopodobniej w latach 1717–1723, czyli w okresie pobytu Bacha na dworze w Köthen i przeznaczonej na dwa niejednorodne instrumenty solowe, czyli skrzypce i obój. Zaginiony koncert rekonstruowano już kilkakrotnie, po raz pierwszy tuż po I wojnie światowej, kiedy jego odtworzeniem zajęli się dwaj muzykolodzy niemieccy, Maximilian Seiffert i Max Schneider – w dwóch wersjach, na dwoje skrzypiec oraz na skrzypce i obój, w obydwu przypadkach przetransponowanych do tonacji d-moll. Pierwszej „prawdziwej" rekonstrukcji, z zachowaniem oryginalnej tonacji, dokonał w 1970 roku Wilfried Fischer. Dwadzieścia lat później Wolfgang Schmieder zaproponował w przedmowie do drugiego wydania Bach-Werke-Verzeichnis z 1990 roku dodanie litery „R" do numeru BWV – żeby jednoznacznie odróżnić rekonstrukcję od zachowanej wersji późniejszej.

I tak się snują Bachowskie historie, niczym w ogrodzie o rozwidlających się ścieżkach, w świecie niemożliwym do ogarnięcia rozumem, wciąż jednak otwartym dla muzyków kierujących się także sercem i uchem.

Dorota Kozińska

Tekst powstał przed aktualizacją programu w dn. 7 kwietnia 2023 spowodowanego nagłą chorobą solistki.

PABLO VALETTI

Urodził się w Buenos Aires. W stolicy Argentyny studiował grę na skrzypcach i pracował jako skrzypek w teatrze operowym Teatro Colón. Zainteresował się wykonawstwem historycznym i w 1991 roku rozpoczął naukę w Schola Cantorum Basiliensis. Jego nauczycielami byli tam Chiara Banchini, John Holloway i Jesper Bøje Christensen. Po ukończeniu studiów w Bazylei rozpoczął błyskotliwą karierę skrzypka-solisty i koncertmistrza. Występował na najważniejszych scenach Europy, Azji, Ameryki Północnej i Południowej. Oprócz gry na instrumencie zajmuje się także dyrygenturą. Był członkiem mnóstwa zespołów, w tym najlepszych grup specjalizujących się w muzyce barokowej. W 1996 roku z Manfredo Kraemerem założył The Rare Fruits Council, który przyciągnął uwagę krytyków swoim debiutem płytowym z utworami Bibera ze zbioru *Harmonia artificioso-ariosa* i zdobył wiele wyróżnień oraz nagród, m.in. „Grand Prix de l'Académie Charles Cros". Potem grupa nagrywała z Valettim równie udane albumy z kompozycjami J.S. Bacha, Leclaira i Locatellego. Argentyński skrzypek występował też z Orquesta Barroca de Sevilla, Le Concert des Nations i Hespèrion XXI Jordiego Savalla, Les Arts Florissants, Concerto Köln, Les Musiciens du Louvre prowadzonym przez Marca Minkowskiego, Collegium Vocale Gent czy Les Talens Lyriques Christophe'a Rousseta. W Bazylei w 1999 roku razem z klawesynistką Céline Frisch założył wielokrotnie nagradzany zespół Café Zimmermann. Z Frisch nagrał również później świetnie przyjęty album z sonatami J.S. Bacha na skrzypce i klawesyn. W 2001 roku z niemiecką gambistką Friederike Heumann założył ansambl Stylus Phantasticus. W 2003 roku wraz ze skrzypkiem Davidem Plantierem, altowiolistką Paricią Gagnon i wiolonczelistą Petrem Skalką powołał do życia Ensemble Rincontro. Nagrywał dla wytwórni Astrée, Alpha, Deutsche Harmonia Mundi, WDR, Harmonia Mundi France i Archiv Produktion. Jest wykładowcą Escola Superior de Musica de Catalunya (ESMUC) w Barcelonie.

fot. Jean-Baptiste Millot

CÉLINE FRISCH

Zaczęła grać na klawesynie niezwykle wcześnie – już jako sześciolatka. W 1992 roku ukończyła Conservatoire d'Aix-en-Provence w klasach klawesynu i muzyki kameralnej i od razu zaczęła występować z recitalami solowymi oraz jako członek zespołów kameralnych. Naukę jednak kontynuowała – w słynnej Schola Cantorum Basiliensis. Jej nauczycielami byli tam Andreas Staier i Jesper Bøje Christensen. W 1996 roku zdobyła nagrodę „Juventus", przyznawaną przez Radę Europy. To właśnie w Bazylei doszło do uformowania zespołu Café Zimmermann – obecnie jednego z najważniejszych francuskich zespołów zaangażowanych w nurt wykonawstwa historycznego. Céline Frisch jest jego współzałożycielką i występuje z nim do dzisiaj. Równolegle koncertuje i nagrywa jako solistka. Współpracowała również z argentyńskim gambistą Juanem Manuelem Quintaną. Grała w najlepszych salach koncertowych Francji, a publiczność miała okazję oklaskiwać jej grę na wielu kontynentach. Jest niezwykle cenioną interpretatorką muzyki Johanna Sebastiana Bacha, specjalizuje się też w muzyce baroku francuskiego, twórczości wirginalistów angielskich oraz niemieckiej muzyce siedemnastowiecznej. Jednak jej zainteresowania nie ograniczają się wyłącznie do muzyki dawnej – całkiem chętnie sięga po muzykę XX wieku i twórczość najnowszą, kompozytorów takich jak Manuel de Falla, György Ligeti, Henri Dutilleux, François Sarhan czy Brice Pauset. W 2002 roku została pierwszym klawesynistą w historii nominowanym do nagrody prestiżowej gali „Victoires de la musique classique". Płyty z jej dorobku kilkukrotnie uzyskiwały wyróżnienie „Diapason d'Or". Nagranie *Wariacji Goldbergowskich* zdobyło nawet bardziej jeszcze prestiżową nagrodę – „Diapason d'Or de l'Année 2002" oraz wyróżnienie „Choc de l'année" czasopisma „Le Monde de la musique". Wielokrotnie wyróżniana była też jej płyta z utworami Jeana-Philippe'a Rameau; zdobyła m.in. „Grand Prix de l'Académie Charles Cros". Dużym sukcesem stały się również jej nagrania *Das Wohltemperierte Klavier* J.S. Bacha z 2015 i 2019 roku.

fot. Jean-Baptiste Millot

MARIE-CLAUDE CHAPPUIS

Szwajcarska mezzosopranistka. Wykonuje utwory z bardzo szerokiego repertuaru: opery, muzykę religijną, twórczość koncertową oraz pieśniową. Studiowała w Hochschule für Musik Freiburg oraz w Universität Mozarteum w Salzburgu. W swojej karierze śpiewała pod batutą takich dyrygentów, jak Riccardo Chailly, John Eliot Gardiner, Daniel Harding, Emmanuelle Haïm, René Jacobs, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Giovanni Antonini czy Christophe Rousset. Szczególne miejsce w jej dorobku zajmują interpretacje postaci Idamantesa w *Idomeneuszu, królu Krety* Mozarta pod kierunkiem Nikolausa Harnoncourta wystawione w Grazu i w Zurichu, Contessy w *Il matrimonio inaspettato* Paisiellego pod Riccardo Mutim na Salzburg Festival, Małgorzaty w *Potępieniu Fausta* Berlioza pod batutą Rogera Norringtona w Lipsku czy Oktawii w *Koronacji Poppei* Monteverdiego w Staatsoper Berlin i w La Monnaie pod dyrekcją René Jacobsa, z którym regularnie współpracuje. Zdobyła również uznanie wcielając się w tytułową rolę w *Dydonie i Eneaszu* Purcella. Artystka występowała na scenach Theater an der Wien, Théâtre des Champs-Elysées w Paryżu, La Scala w Mediolanie, Teatro Real w Madrycie i Grand Théâtre de Genève oraz współpracowała m.in. z Gewandhausorchester Leipzig, Orchestre de la Suisse Romande, Il Giardino Armonico, London Philharmonic Orchestra, Wiener Philharmoniker. Dla takich wytwórni jak Harmonia Mundi, Deutsche Harmonia Mundi, Decca, Sony Classical nagrywała m.in. dzieła Mozarta (*Łaskawość Tytusa*, *Rzekoma ogrodniczka*, *Requiem d-moll*) z René Jacobsem i Freiburger Barockorchester, *Mszę h-moll* J.S. Bacha i *Brockes-Passion* Telemanna z René Jacobsem i Akademie für Alte Musik Berlin oraz RIAS Kammerchor, *IX Symfonię* Beethovena pod batutą Giovanniego Antoniniego czy *Matthäus-Passion* J.S. Bacha pod Riccardo Chaillym. Pośród wielu wyróżnień śpiewaczki należy wspomnieć Midem Classic Award, dwie nominację do nagrody Grammy oraz Swiss Music Awards.

fot. Christian Meuwly

MAGDALENA KAROLAK

Naukę gry na oboju współczesnym rozpoczęła w klasie Tomasza Gubańskiego. Następnie studiowała w klasach Heinza Holligera w Hochschule für Musik we Freiburgu, Diethelma Jonasa w Lubece oraz Maurice'a Bourgue'a w Conservatoire de musique w Genewie. Doskonaliła swoje umiejętności w klasie obojów historycznych w Weronie pod kierunkiem Paola Grazziego oraz Alfreda Bernardiniego w Universität Mozarteum w Salzburgu, którą ukończyła z najwyższą pochwałą. Brała udział w kursach mistrzowskich u Stanisława Malikowskiego, François Leleux czy Stefana Schilliego. W 2005 roku nawiązała regularną współpracę z Orkiestrą Opery w Zurychu, występując m.in. z Cecilią Bartoli, a od 2010 roku objęła pozycję pierwszego oboju w Sinfonii Varsovii. Występowała pod batutą takich dyrygentów, jak Jerzy Semkow, Marc Minkowski, Nello Santi czy Adam Fischer. Jest laureatką międzynarodowych konkursów, m.in. we Lwowie, Takasaki w Japonii, Bernie, Pradze, Lubece i Vicenzy. Otrzymała również nagrody muzyczne Miasta Poznania (2003) oraz Ministra Kultury (2004). Specjalizuje się w muzyce dawnej i wykonawstwie historycznym, koncertując regularnie z takimi zespołami, jak Il Giardino Armonico, Il Pomo d'Oro, Accademia Bizantina, Capella Cracoviensis, Akademie für Alte Musik Berlin, I Barocchisti, Arte dei Suonatori, Orchestre des Champs-Élysées, La Capella Reial de Catalunya. Jako solistka występowała obok wybitnych artystów, jak Philippe Jaroussky, Franco Fagioli, Joyce DiDonato oraz Sandrine Piau. Z zespołami muzyki dawnej – Moderntime (Innsbruck) i La Nouvelle Menestrendie (Genewa) – dokonała licznych nagrań radiowych, które transmitowane były przez polskie, czeskie, japońskie, szwajcarskie, szwedzkie, węgierskie, angielskie i niemieckie rozgłośnie radiowe oraz przez niemiecką telewizję. Prowadziła kursy mistrzowskie w Weronie, Bourg-en-Bresse oraz na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. Od 2017 roku wykłada w klasie oboju barokowego w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu.

fot. z archiwum artystki

CAFÉ ZIMMERMANN

W grudniu 1943 roku, podczas jednego z alianckich nalotów na Lipsk, bomba zrównała z ziemią kamienicę stojącą niegdyś przy Katharinenstrasse 14. W ten sposób zniknął z powierzchni ziemi lokal, w którym w XVIII wieku działała Café Zimmermann. Kawiarnia była miejscem występów Collegium Musicum, założonego i prowadzonego na początku przez Georga Philippa Telemanna. W końcu pieczę nad zespołem przejął sam Johann Sebastian Bach, a kościół przestał być jedynym miejscem, w którym lipscy mieszczanie mogli słuchać jego muzyki. W Café Zimmermann prezentował niektóre napisane przez siebie utwory instrumentalne i część swoich świeckich kantat. W 1999 roku znaną już tylko z podręczników historii muzyki nazwę Café Zimmermann przywrócili skrzypek Pablo Valetti i klawesynistka Céline Frisch. Oboje zostali założycielami, jednakże nie kawiarni, a zespołu stawiającego sobie za cel wskrzeszenie atmosfery towarzyszącej muzykowaniu przy jednej z ruchliwszych ulic dawnego Lipska. Tak powstała grupa należąca obecnie do czołówki francuskich zespołów zajmujących się muzyką dawną. Nowa Café Zimmermann występuje w najsłynniejszych salach koncertowych i na najlepszych festiwalach, regularnie odwiedza Azję i obie Ameryki. Spośród jej znakomitych współpracowników należy wymienić: Gustava Leonhardta, Andreasa Staiera, Giuliana Carmignolę, Damiena Guillona, Robertę Invernizzi, Carolyn Sampson i Dominique'a Visse'a, oraz chóry: Vox Luminis i Accentus. Dyskografia Café Zimmermann spleciona była kiedyś z wydawaną na przestrzeni aż dekady sześcioczęściową serią płyt z koncertami J.S. Bacha. Jej ukoronowanie stanowią ostatnie dwa woluminy, które przyniosły zespołowi nagrodę „Diapason d'Or de l'Année 2011". Repertuar grupy nie ogranicza się jednak wyłącznie do utworów J.S. Bacha czy innych kompozytorów, których muzykę wykonywano 300 lat temu przy Katharinenstrasse. Zespół nagrał również barokową muzykę włoską i francuską oraz kompozycje Charlesa Avisona. Bogaty dorobek płytowy, podobnie jak występy, znalazł uznanie zarówno publiczności, jak i krytyków. W sumie aż pięć krążków ansamblu uzyskało wyróżnienie „Diapason d'Or". Od dziesięciu lat Café Zimmermann rezyduje w Grand Théâtre de Provence w Aix-en-Provence na Lazurowym Wybrzeżu. Od początku grupa związana jest z francuską wytwórnią Alpha.

fot. Jean-Baptiste Millot

Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust

1. Arie
Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust,
Dich kann man nicht bei Höllensünden,
Wohl aber Himmelseintracht finden;
Du stärkst allein die schwache Brust.
Drum sollen lauter Tugendgaben
In meinem Herzen Wohnung haben.

2. Rezitativ
Die Welt, das Sündenhaus,
Bricht nur in Höllenlieder aus
Und sucht durch Hass und Neid
Des Satans Bild an sich zu tragen.
Ihr Mund ist voller Ottergift,
Der oft die Unschuld tödlich trifft,
Und will allein von Racha sagen.
Gerechter Gott, wie weit
Ist doch der Mensch von dir entfernet;
Du liebst, jedoch sein Mund
Macht Fluch und Feindschaft kund
Und will den Nächsten nur mit Füßen treten.
Ach! diese Schuld ist schwerlich zu verbeten.

3. Arie
Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen,
Die dir, mein Gott, so sehr zuwider sein;
Ich zittre recht und fühle tausend Schmerzen,
Wenn sie sich nur an Rach und Hass erfreun.
Gerechter Gott, was magst du doch gedenken,
Wenn sie allein mit rechten Satansränken
Dein scharfes Strafgebot so frech verlacht.
Ach! ohne Zweifel hast du so gedacht:
Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen!

Rozkoszny spokoju, ukochana duszy żądzo

1. Aria
Rozkoszny spokoju, ukochana duszy żądzo,
Wszak nie w grzechach piekielnych,
Lecz znaleźć cię można w niebiańskiej harmonii;
Tyś piersi słabej jedyne wzmocnienie.
Dlatego powinny wszelkich cnót dary
W sercu moim znaleźć zamieszkanie.

2. Recytatyw
Ten świat, co grzechu jest siedzibą,
Pieśni piekielnych jedyną przyczyną
I przez nienawiść oraz zazdrość
Szatana na się obraz przywdziewa.
Jego usta są pełne jadu żmijowego,
Który często dosięga człeka niewinnego,
Chce tylko o zemście słowa wypowiadać.
Boże sprawiedliwy, o jakże daleko
Człowiek ten od ciebie jest oddalony;
Ty kochasz, usta jego wszakże
Klątwę i wrogość tylko głoszą,
A stopy jego bliźnich zdeptać pragną.
Ach! Jakże trudno winę tę przebłagać.

3. Aria
Jakże mnie martwią serca te przewrotne,
Które Tobie, mój Boże, aż tak są przeciwne;
Drżę cały i bólu ukłucia czuję tysiąckrotne,
Gdyż lubują się oni tylko w zemście i nienawiści.
O Boże sprawiedliwy, jakież są myśli Twoje,
Gdy oni pędzeni szatańskim podstępem
Twoje przykazania wyszydzają wstrętnie.
Ach, myślisz wtedy niezawodnie:
Jakże mnie martwią serca te przewrotne!

4. Rezitativ
Wer sollte sich demnach
Wohl hier zu leben wünschen,
Wenn man nur Hass und Ungemach
Vor seine Liebe sieht?
Doch, weil ich auch den Feind
Wie meinen besten Freund
Nach Gottes Vorschrift lieben soll,
So flieht
Mein Herze Zorn und Groll
Und wünscht allein bei Gott zu leben,
Der selbst die Liebe heißt.
Ach, eintrachtvoller Geist,
Wenn wird er dir doch
nur sein Himmelszion geben?

5. Arie
Mir ekelt mehr zu leben,
Drum nimm mich, Jesu, hin!
Mir graut vor allen Sünden,
Lass mich dies Wohnhaus finden,
Wo selbst ich ruhig bin.

4. Recytatyw
Któż zatem jeszcze chciałby
Na ziemi tej życie wieść,
Gdzie tylko nienawiść i nieszczęście
Zamiast miłości objawia się?
A jednak, jeśli wroga mam
Jak przyjaciela najlepszego
Kochać też według prawa Bożego,
To serce me porzuca
Złości żółć i krzywdy gorzkie
I pragnie tylko z Bogiem żyć,
Który sam się miłością zowie.
Ach, Duchu zgody,
Kiedyż to będzie ci dane
Paść Syjonu niebiańskiego trzody?

5. Aria
Życie mi już zbrzydło,
Zabierz mnie Jezu, proszę stąd!
Drżę tutaj przed każdym grzechem,
Pozwól mi znaleźć tę ostoi pociechę,
Gdzie w spokoju nareszcie odpocznę.

Tłum. Łukasz Barański

Geist und Seele wird verwirret

Erster Teil

1. Sinfonie

2. Arie
Geist und Seele wird verwirret,
Wenn sie dich, mein Gott, betracht'.

Denn die Wunder, so sie kennet
Und das Volk mit Jauchzen nennet,
Hat sie taub und stumm gemacht.

3. Rezitativ
Ich wundre mich;
Denn alles, was man sieht,
Muss uns Verwundrung geben.
Betracht ich dich,
Du teurer Gottessohn,
So flieht
Vernunft und auch Verstand davon.
Du machst es eben,
Dass sonst ein Wunderwerk
vor dir was Schlechtes ist.
Du bist
Dem Namen, Tun und Amte
nach erst wunderreich,
Dir ist kein Wunderding auf dieser Erde gleich.
Den Tauben gibst du das Gehör,
Den Stummen ihre Sprache wieder,
Ja, was noch mehr,
Du öffnest auf ein Wort die blinden Augenlider.
Dies, dies sind Wunderwerke,
Und ihre Stärke
Ist auch der Engel Chor nicht mächtig auszusprechen.

Duch i dusza są zmieszane

Część pierwsza

1. Sinfonia

2. Aria
Duch i dusza są zmieszane,
Gdy ciebie, mój Boże, oglądają.

Cuda bowiem, które zna Twój lud
I z radością wymienia,
Niemym i głuchym go czynią.

3. Recytatyw
Dziwię się,
Bo wszystko, co człowiek widzi
W zdumienie musi go wprawiać
Lecz gdy na Ciebie spojrzę,
Najdroższy Synu Boży,
Rozum mój chce uciekać,
Bezradny jest rozsądek.
Ty sprawiasz,
Że nawet dzieła twe cudowne,
Czymś zwykłym być się zdają.
Bo Ty jesteś,
Według imienia, czynu i urzędu swego, cudem najświetniejszym,
Z tobą żaden ziemski cud równać się nie może.
Głuchemu dajesz słuch,
Niememu głos przywracasz,
A jeśli tego mało, to jeszcze
Otwierasz ślepemu oczy, słowa Twojego mocą,
Takie są oto cuda Twoje,
A ich potęgi Panie,
Nawet anielskie chóry wyśpiewać nie są w stanie.

4. Arie
Gott hat alles wohlgemacht.
Seine Liebe, seine Treu
Wird uns alle Tage neu.
Wenn uns Angst und Kummer drücket,
Hat er reichen Trost geschicket,
Weil er täglich für uns wacht.
Gott hat alles wohlgemacht.

Zweiter Teil

1. Sinfonie

2. Rezitativ
Ach, starker Gott, lass mich
Doch dieses stets bedenken,
So kann ich dich
Vergnügt in meine Seele senken.
Lass mir dein süßes Hephata
Das ganz verstockte Herz erweichen;
Ach! lege nur den Gnadenfinger in die Ohren,
Sonst bin ich gleich verloren.
Rühr auch das Zungenband
Mit deiner starken Hand,
Damit ich diese Wunderzeichen
In heilger Andacht preise
Und mich als Erb und Kind erweise.

3. Arie
Ich wünsche nur bei Gott zu leben,
Ach! wäre doch die Zeit schon da,
Ein fröhliches Halleluja
Mit allen Engeln anzuheben.
Mein liebster Jesu, löse doch
Das jammerreiche Schmerzensjoch
Und lass mich bald in deinen Händen
Mein in martervolles Leben enden.

4. Aria
Bóg uczynił wszystko dobrze.
Jego miłość i Jego wierność
Każdego dnia się odnawiają.
Gdy dręczą nad lęki i smutek,
Zsyła swą pociechę obficie,
I czuwa nad nami każdego dnia.
Bóg uczynił wszystko dobrze.

Część druga

1. Sinfonia

2. Recytatyw
O, dobry Boże, pozwól mi
Stale to mieć na uwadze,
Abym radośnie Tobie mógł
Dać w duszy mojej zamieszkanie.
Niech przez najsłodsze Twoje „Effata"
Kamienne me serce skruszone zostanie.
Ach, połóż na uszach mych łaski palec,
Inaczej będę wkrótce stracony.
Dotknij także mego języka
Władczą i silną ręką swoją,
Abym cudowne znaki te
W skupieniu nabożnym chwalił,
Dzieckiem i dziedzicem okazał się.

3. Aria
Chciałbym już tylko z Bogiem żyć.
Ach! Czas ten mógłby nadejść wnet,
Radosnego Alleluja śpiew
Wznoszony razem z aniołami.
Mój miły Jezu, zdejmij już
Żałosne bólu jarzmo
I daj, bym rychło w ręce Twoje
Złożył mąk pełne życie moje!

Tłum. Łukasz Barański

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, zaś jego nazwa 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, zaś wieczorami 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.

Dyrektor artystyczny:
Filip Berkowicz

Producent wykonawczy:
Konrad Koper

Producent:
Lucjan Towpik

Produkcja:
Marcin Orzeł
Katarzyna Franusiak
Karolina Zajączkowska

Obsługa techniczna:
Rafał Ryskala
Piotr Główka
Andrzej Majger
Mateusz Matusik

Studio fotograficzne:
Paweł Stelmach

Redakcja merytoryczna:
Maciej Kopiński

Projekt graficzny i skład:
Marcin Hernas

Redakcja językowa:
Agnieszka Toczko-Rak

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. Pękowicka 77
31–262 Kraków
www.event-factory.pl

www.actushumanus.com

organizatorzy

FUNDACJA

event-factory

współorganizator

dwójka
POLSKIE RADIO

mecenasi

GDAŃSK

Dofinansowano
ze środków
Miasta Gdańska

GIWK

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

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.

Narodowy
Instytut
Muzyki
i Tańca

partnerzy

MUZEUM GDAŃSKA

Nadbałtyckie Centrum Kultury Gdańsk

BONUM HOTEL

WOLONTARIAT GDAŃSK

ticketmaster®

patroni medialni

TVP KULTURA

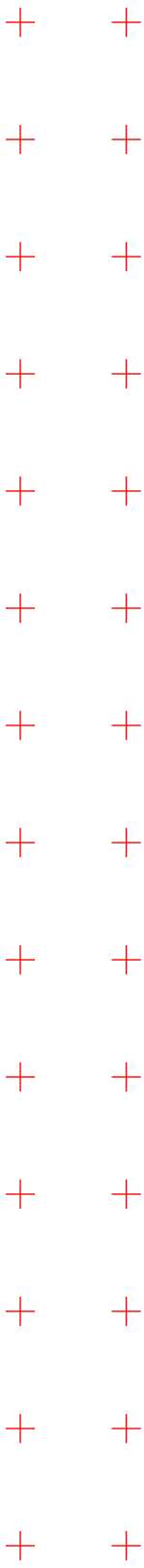
dwójka POLSKIE RADIO

Radio Gdańsk

wyborcza.pl TRÓJMIASTO

prestiż magazyn trójmiejski

ah
RESURRECTIO



+ah

RESURRECTIO